

Fascicules  
d'Analyse  
Musicale

Vol. III n° 3, juillet 1990

---

SOMMAIRE

Introduction	111
Music and the Cognitive Sciences, Cambridge, 16-21 septembre: programme provisoire	114
Revue des revues	
Interface, 19/1 (janvier 1990)	115
Les Cahiers du Cirem, 12-13 (juin-septembre 1989)	116
Analyse musicale, 19 (avril 1990); 20 (juin 1990)	117
Hungarian Music Quarterly, 1/3-4 (1989)	118
Nicolas MEEUS, Théorie et pratique de l'analyse musicale au début du 17e siècle: Une analyse du motet <u>In me transierunt</u> de Roland de Lassus par Joachim Burmeister (1606)	119
Jean-Marie RENS, Anton Webern, Variations pour piano op. 27: analyse du premier mouvement	133
Note à l'attention des auteurs	163

Fascicules d'Analyse Musicale

---

Périodique trimestriel

Abonnement annuel

Belgique: 300 FB                      Etudiants: 150 FB  
Etranger: 450 FB                      Etudiants: 250 FB

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

LE CONSERVATOIRE NATIONAL SUPERIEUR DE MUSIQUE DE PARIS m'a fait l'honneur de m'inviter à siéger au jury du Premier Prix d'Analyse musicale. C'était l'un des derniers examens passés dans les locaux de la rue de Madrid, que le Conservatoire a définitivement quittés depuis pour s'installer à la Cité de la Musique, à la Villette.

L'examen d'analyse comporte deux parties: l'écrit, sur des données imposées, et l'oral dont le sujet est au choix du candidat. L'écrit se subdivise lui-même en deux parties, une analyse sur partition et une analyse à l'audition. Curieusement, les étudiants paraissent beaucoup plus à l'aise dans cette épreuve auditive que dans l'analyse sur partition. La donnée à l'audition était l'Et incarnatus de la messe solennelle de Mozart. Certains candidats sont parvenus, en quatre auditions seulement, à reconstituer presque intégralement la partition: c'est une habilité étonnante à la dictée. A l'écrit par contre, plusieurs étudiants ont pris les deuxième et troisième mouvements de la Symphonie classique de Prokofiev pour des mouvements d'une véritable oeuvre classique, ce qui semble indiquer qu'ils ont été plus attentifs à une apparence visuelle assez classique de la partition qu'à la sonorité très caractéristique de Prokofiev: c'est l'audition intérieure qui reste déficiente.

Ce qui m'a le plus frappé lors de l'examen oral, c'est le choix de la très grande majorité des sujets dans le répertoire contemporain. Combien provinciaux paraissent à côté de cela nos conservatoires belges, où on n'aborde le répertoire de la première moitié du siècle qu'avec prudence, avec réticence même. Ce n'est d'ailleurs pas une situation propre à l'analyse musicale: dans les programmes des cours d'instrument aussi, nos conservatoires ont souvent près d'un siècle de retard.

L'Et incarnatus de Mozart débute au quatuor à cordes par les quelques mesures reproduites ci-dessous. Le vocabulaire utilisé pour décrire un tel passage est pratiquement le même à Bruxelles et à Paris: il s'agit d'une "marche d'harmonie", "modulante" de surcroît, dans laquelle les septièmes de sensible (les septièmes diminuées) de la fin des mes. 2, 4 et 5 constituent des "emprunts" aux tonalités dont la tonique apparaît aux premiers temps des mes. 3, 5 et 6: si bémol majeur, sol majeur et fa majeur; le passage de la mes. 3 à la mes. 4 se construit sur le même modèle. Quand à la ligne mélodique du violon, elle est formée d'une succession de retards figurés de l'octave par la neuvième, sur le premier temps de chaque mesure.



Bien. Une telle description n'est pas entièrement criticable. Elle fait sans aucun doute apparaître certaines caractéristiques du fonctionnement harmonique de ce passage, en particulier le fait que les mouvements harmoniques sont généralement construits sur le modèle de mouvements cadentiels. Mais il est étonnant néanmoins que des maisons qui doivent tant à la solide tradition française de l'étude du contrepoint n'ont rien à dire de la marche des parties dans ce passage. N'est-il pas remarquable que les parties de second violon et d'alto soient parallèles à la tierce, formant deux lignes chromatiques descendant chacune d'une sixte ou d'une septième? Et le parallélisme en octaves des voix extrêmes, celui en quinte des voix d'alto et de basse ne méritent-ils pas eux aussi à tout le moins une mention? Que la partie du violon soit constituée d'une descente chromatique ornée de retards figurés, cela appartient, je pense, à la doctrine de nos conservatoires. Mais est-il si peu évident que la partie de basse reproduit ce mouvement presque à l'identique? Si les notes du premier temps de chaque mesure au premier violon appartiennent à la figuration, pourquoi pas celles du deuxième temps de chaque mesure à la basse? Est-ce parce qu'il faudrait admettre alors que Mozart n'hésite pas à écrire des octaves et des quintes cachées qu'un jury d'harmonie pourrait juger criticables?

Dès lors que l'on admet que, de la mes. 2 à la mes. 7, les quatre voix ne font qu'effectuer une descente par mouvement conjoint, chromatique ou diatonique, et qui a toutes les caractéristiques d'une mélodie de passage, alors on reconnaît aussi que les accords de départ, premier temps de la mes. 2, et d'arrivée, premier temps de la mes. 7, sont le même accord de la dominante de fa majeur. Les mes. 2 à 7 ne contiennent, en d'autres termes, que le passage d'un accord à son renversement par une série de notes de passage, et rien de tout ceci n'est véritablement étranger à la meilleure tradition de la pédagogie française de l'écriture stricte. Ceci démontre qu'on peut faire de l'analyse schenkerienne comme de la prose, sans le savoir. Pourquoi s'en priver? Schenker donnerait du passage en question une analyse graphique du type que voici, qui me semble assez bien résumer ce qui vient d'être dit:



L'Université de Cambridge annonce une conférence sur la Musique et les Sciences cognitives du 17 au 21 septembre prochain, faisant suite à la conférence qui avait eu lieu sous le même titre à l'IRCAM du 14 au 18 mars 1988. Je reproduis ci-après le programme provisoire des journées de Cambridge. Malgré les déclarations d'intention des organisateurs, la perspective semble à première vue moins nettement pluridisciplinaire qu'à Paris; la psychologie cognitive paraît s'être réservé la part du lion. J'en rendrai compte dans le prochain numéro des Fascicules.

° ° °

La Société belge d'Analyse musicale, qui s'est constituée en association sans but lucratif, prépare un programme copieux pour la saison prochaine. Elle envisage notamment plusieurs concerts-analyse et plusieurs journées de travail. Georges Deppe et Arnoulf Massart ont été pressentis pour les concerts, Jean-Louis Leleu (Université de Lille 3) et Yitzhak Sadai (Université de Tel Aviv) pour les conférences.

Le calendrier précis de ces activités n'est pas encore fixé. Sous réserve de confirmation, le concert-analyse de Georges Deppe pourrait avoir lieu en octobre; la conférence de Jean-Louis Leleu, consacrée aux théoriciens allemands et viennois entre 1910 et 1920 (c'est-à-dire, entre autres, à Schenker) aurait lieu à l'ULB le 24 novembre.

° ° °

Des sociétés d'analyse se créent en Espagne et en Italie. Les Italiens préparent le second Congrès Européen d'Analyse Musicale pour octobre 1991. Les contacts avec les pays de l'Est de l'Europe s'intensifient. Ce sont d'excellentes perspectives.

Bonnes vacances.

N. M.

Music and the Cognitive Sciences, Cambridge 1990

INITIAL PROGRAMME

Afternoon Registration  
Evening Registration

Morning (9.30-12.30)  
Registration

Afternoon (14.00-17.30)

Music in Action

14.00 Carol Krumhansl and Glenn Schellenberg: An empirical investigation of the implication-realization model

14.40 Emmanuel Bigand: The influence of implicit harmony, rhythm and musical training on the abstraction of "tension-relaxation schemas" in tonal musical phrases

15.20 Archie Levey: Is the perception of melody governed by motivic arguments or by generative rules or by both?

16.00 John Sloboda: Why do musical events cause emotional responses?

Evening (19.30-21.30)  
Free evening

TUESDAY 18 SEPT

Representation and Process

9.30 Yee On Lo and D. Hitt: An application of cognitive science to automated reasoning in composition

10.00 Agostino di Scipio: Contribution to the design of an expert system for the automatic generation of tonal multiple-counterpoint

10.30 Henkjan Honing: Issues in the representation of time and structure in music

11.00 Lelio Camilleri: Modelling musical mental processes: a modular approach

11.30 P. van Oosten: A critical study of Sundberg's rules for expression in the performance of melodies

12.00 Neil Todd: A computational model of dynamics in musical performance

Afternoon (14.00-17.30)

Representation and Process

14.00 Barry Vercoe: A realtime model of rhythm perception and cognition

14.40 Robert Fraser: Computer perception of phrase structure

15.20 Peter Desain: A connectionist quantifier as a cognitive model of rhythm perception

16.00 Jay Bharucha: Computational, neural and psychological constraints on a cognitive theory of musical perception

Evening (19.30-21.30)

Representation and Process

19.30 Pauli Laine: Music modelling program using activation and forgetting

20.00 Yuzuru Hiraga: Representing music by functional abstraction

20.30 Mauri Kaipainen: Neural network models and patterns of musical phonology

21.00 David Meredith: Comparative analysis of pitch organisation in three piano pieces by Debussy

Morning (9.30-12.30)

WEDNESDAY 19 SEPT

Music in Action

9.30 Reinhard Kopiez: The influence of cognitive structures on learning a piece of music

10.00 Ron Roozendaal: A cognitive psychological analysis of musical composition

10.30 Mark Jude Tramo: Music and the split brain

11.00 Anabel Cohen: An associationist framework for understanding musical soundtrack phenomena

11.30 Andrew Gregory: The role of attention in music perception

12.00 Zofia Kaminska and Peter Mayer: Metamorphosis, migration and materialization: shades of illusion in the perception of music

Music and the Cognitive Sciences, Cambridge 1990

Afternoon (14.00-17.30) (Wed, contd.)

Music in Action

14.00 Helen Brown: Cognitive interpretations of chromaticism in tonal contexts

14.40 Yoko Oura and Giyoo Hatano: Identifying melodies from reduced pitch patterns

15.20 Ann Grange and Steve McAdams: The effect of timbre on melodic memory

16.00 David Perry: A cognitive neuropsychological analysis of melody recall

Evening (19.30-21.30)

Workshop or Conference dinner

THURSDAY 20 SEPT

Morning (9.30-12.30)

Music in Action

9.30 Roy Patterson: What is the octave of a harmonically rich note?

10.10 Ken Robinson: Brightness and octave position

10.50 Vernon Wynn: Absolute pitch variability

11.30 Richard Parncutt: Pitch properties of chords of octave-spaced tones

Afternoon (14.00-17.30)

Music in Culture

14.00 John Bailly: Cognitive aspects of motor planning in musical performance

14.40 C.N.R.S group: Title to be confirmed

15.20 Kathryn Vaughn: Psychoacoustics in North Indian classical music: influence of the tambura drone on pattern recognition and grouping of scale types

16.00 Simha Arom: Title to be confirmed

Evening (19.30-21.30)

Workshop or Conference dinner

FRIDAY 21 SEPT

Morning (9.30-12.30)

Music in Action

9.30 Karen Smith and Lola Cuddy: The representation and reproduction of musical rhythm

10.00 Eric Clarke: Real and artificial rubato: facts and preferences

10.30 Steve McAdams and Eric Clarke: Analysis of timing deviations in 20th century piano music

11.00 Carolyn Drake and Caroline Palmer: Accent structure and piano performance

11.30 Claire Gerard, Marie-Claire Botte, Carolyn Drake: Rhythm perception: interactions between time and intensity

12.00 Steve McAdams and Mounir Anastas: Influences of rhythm on sequential auditory organisation

Afternoon (14.00-17.30)

Cognitive Musicology

14.00 David Huron: The ramp archetype and the maintenance of auditory attention

14.35 Michel Imberty: Commentary on the implications of the prolongation concept in a theory of memory in music psychology

15.10 Nicolas Meeùs: A semiotic approach to music

15.45 Edward Carterette and Roger Kendall: Title to be confirmed

16.20 John Bucccheri: The score as code, analytical reading and ear training

END OF CONFERENCE

Je poursuis cette Revue des Revues commencée dans le numéro précédent des Fascicules par la présentation de deux revues supplémentaires, Interface et Les Cahiers du CIREM, et de leur contenu. On trouvera ensuite le sommaire des derniers numéros d'Analyse musicale, parvenus depuis la présentation de la revue dans le numéro précédent, ainsi que d'une nouvelle revue qui vient de me parvenir de Budapest, le Hungarian Music Quarterly, qui n'est pas une revue spécialisée dans l'analyse musicale, mais qui rend compte de ce qui se fait dans des pays qui nous deviennent plus proches.

NM

---

INTERFACE, Journal of New Music Research

Revue trimestrielle en anglais, éditée par Marc Leman et Herman Sabbe (Université de Gand), Jos Kunst (Université d'Utrecht) et Frits C. Weiland (Conservatoire royal de La Haye). Swets Publishing Service, P. O. Box 825, NL-2160 SZ LISSE (Pays-Bas). Abonnement annuel: 266,50 DFL.

"Revue internationale consacrée à la discussion de toutes les questions qui se situent dans les zones frontalières entre la musique d'une part, les sciences physiques, humaines et sociales et les technologies qui s'y rattachent d'autre part. Les domaines nouveaux de la recherche, ainsi que les nouvelles méthodes de recherche dans les domaines déjà connus, font l'objet d'une attention spéciale."

Volume 19 n° 1 (janvier 1990)

Music and Dynamic Systems (M. Leman ed.)

Numéro consacré à la systémique, plus particulièrement à la théorie des systèmes dynamiques.

Jean-Pierre BOON, Alain NOULLEZ et Corinne MOMMEN, 'Complex Dynamics and Musical Structure', pp. 3-14.

Propose une représentation graphique dans l'espace de l'évolution à basse fréquence (de l'ordre du Herz) des hauteurs dans quelques pièces du répertoire. Des mesures de prédictibilité permettent ensuite de quantifier certaines caractéristiques stylistiques.

Cosmin GEORGESCU et Mario GEORGESCU, 'A System Approach to Music', pp. 15-52.

Cet important article "fournit une approche systémique de la structure des oeuvres musicales. La composition musicale est identifiée d'abord en tant que système à la fois au sens de la Théorie Systémique Générale et de certaines théories systémiques plus sophistiquées. Plusieurs mécanismes qui sous-tendent l'histoire des genres musicaux et des formes sont discutés dans la seconde partie. Ensuite, l'oeuvre musicale est décrite comme un système ouvert, basé sur la distinction entre musiques structurellement stables et musiques morphogénétiques. La quatrième section propose une classification de la musique du point de vue de la théorie des catastrophes. Enfin, la pertinence de l'approche systémique de la musique est mise en évidence."

Ian H. WITTEN et Darrell CONKLIN, 'Modeling Music: Systems, Structure, and Prediction', pp. 53-66.

A partir d'un commentaire de l'article précédent, les auteurs discutent la possibilité de construire des modèles prédictifs de pièces particulières et de genres musicaux et soulignent les difficultés de l'entreprise.

Alberto Luis TUBIA, 'Digital Synthesizer SD 2048', pp. 67-79.

Description d'un système de synthèse sonore fonctionnant par échantillonnage et multiplexage de formes d'ondes enregistrées en RAM, avec possibilité de modulation en amplitude ou en fréquence, de filtrage, de conversion D-A et de génération d'enveloppe.

#### LES CAHIERS DU CIREM

Revue trimestrielle éditée par le Centre International de Recherches en Esthétique Musicale, Institut de Musicologie, B. P. 108, F-76134 MONT SAINT-AIGNAN Cx. Abonnement annuel: France, 250 FF; étranger, 295 FF.  
Revue de musique moderne et contemporaine.

N° 12-13 (Juin-septembre 1989)  
Numéro spécial Pascal Dusapin.

Iannis XENAKIS, 'Avant-propos', p. 7.

Michelle BIGET, 'A propos d'une musique en gestation' (Editorial), pp. 9-10.

Célestin DELIEGE, 'Lire/entendre l'oeuvre orchestrale', pp. 11-20.

Description de l'oeuvre orchestrale, en particulier La rivière (1979), L'aven (1980-81), Tre scalini (1981-82), Assai (1985) et Haro (1986).

Michel RIGONI, 'Fantaisie, Fugue et Variations sur Musique fugitive pour trio à cordes', pp. 21-52.

Analyse fouillée, à travers diverses significations du mot "fugitif", et visant à "démêler les réseaux de la 'volonté complexe' du compositeur".

Pierre-Albert CASTANET, 'Les satellites de Dusapin ou le solipsisme musical', pp. 53-72.

Etude des pièces solistes: Inside, pour alto (1980); Incisa, pour violoncelle (1982); If, pour clarinette (1984); Item, pour violoncelle (1985); Itou, pour clarinette basse (1985); Ici, pour flûte (1986); Indeed, pour trombone (1987); Iti, pour violon (1987); Il-li-ko, pour soprano (1988).

Michelle BIGET, 'Romeo et Juliette ou la révolution en chantant', pp. 73-95.

Analyse de l'opéra composé sur un texte d'Olivier Cadiot, créé à l'Opéra de Montpellier le 10 juillet 1989.

Yves BARBIER, 'Subjectivement: une lecture de Niobé', pp. 97-104.  
 Michel RIGONI, 'Objectivement: une écoute de Niobé', pp. 105-114.  
 Yves Barbier s'interroge sur les rapports entre le mythe et l'oeuvre contemporaine; Michel Rigoni lui répond

Madeleine GAGNARD, 'Pascal Dusapin', pp. 117-129.  
 L'auteur décrit la personnalité de Dusapin et passe en revue ses oeuvres principales et leurs caractéristiques essentielles.

Michelle BIGET, 'Un vrai faux livret d'opéra', pp. 131-142.  
 L'opéra Roméo et Juliette de Dusapin est écrit sur un livret d'Olivier Cadiot, que Michelle Biget tente de situer dans (ou face à) la tradition des livrets d'opéra.

Catalogue Pascal Dusapin - Discographie, pp. 143-148.

Chroniques, pp. 151-162.

ANALYSE MUSICALE  
 10, rue Chabanais, F-75002 PARIS

N° 19 (Avril 1990)  
 Evaluation et analyse

Michel PHILIPPOT, 'L'évaluation des partitions: un problème insoluble', pp. 8-9.  
 Bernard FOCCROULLE, 'L'interprète, compositeur de son programme', pp. 10-12.  
 Jürg STENZL, 'Critique et création musicale', pp. 13-14.  
 Jean MOLINO, 'Du plaisir au jugement: les problèmes de l'évaluation', pp. 16-26.  
 Pierre-Michel MENGER, 'Délais et incertitudes de l'évaluation artistique', pp. 27-30.  
 Carl DALHAUS, 'Analyse et jugement de valeur', le partie, pp. 31-41.  
 Georges GUILLARD, 'Evaluation et musique ancienne', pp. 43-45.  
 Michel PHILIPPOT, 'Deux variations sur un thème. Le bon et le mauvais compositeur', pp. 46-50.  
 Célestin DELIEGE, 'La valeur de l'objet musical au temps de l'art institutionnalisé', pp. 52-61.  
 Gérard LE VOT, 'Apprentissage coutumier, processus de création et technique vocale au Moyen Age', pp. 62-71.  
 Geneviève MATHON, 'D'une pratique monodique: Caprice, de Betsy Jolas', pp. 73-78.

N° 20 (Juin 1990)  
 La forme: unité et multiplicité.

Pierre SABY, 'Le travail de la forme dans les choeurs dramatiques de Jean-Philippe Rameau', pp. 9-15.  
 Damien COLAS, 'Les sonneries de chasse du Marquis de Dampierre: naissance, vie et mort d'une forme musicale', pp. 16-23.  
 Constance HIMELFARB, 'Réflexions sur la problématique de la forme dans le piano romantique français: "Le festin d'Esopé", n° 12 des Etudes dans les tons mineurs op. 39 de C. V. Alkan (1857)', pp. 24-32.

Ivanka STOIANOVA, 'La théorie métrotectionique de Georgii Eduardovitch Conyus', pp. 33-36.

Georgii Eduardovitch CONYUS, 'La solution métrotectionique du problème de la forme musicale. Aperçu d'un travail de recherche en musicologie', pp. 37-40.

François DELALANDE, 'D'une rhétorique de la forme à une déontologie de la composition', pp. 41-51.

Jean-Baptiste BARRIERE, 'Devenir de l'écriture musicale assistée par ordinateur: formalismes, forme, aide à la composition', pp. 52-68.

Carl DAHLHAUS, 'Analyse et jugement de valeur', 2e partie, pp. 70-80.

Mario BARONI, Rossana DALMONTE et Carlo JACOBONI, 'Une analyse formalisée des rapports hiérarchiques entre mélodie et harmonie', pp. 81-88.

Lucien JEAN-BAPTISTE, 'Pratique musicale, recherche, pédagogie et liberté', pp. 89-90.

#### HUNGARIAN MUSIC QUARTERLY

Editeur Antal Boronkay. Publié par Editio Musica Budapest, P.O.B. 322, Budapest, H-1370 Hongrie. Abonnements: Kultura, P.O.B. 149, Budapest 62, H-1389 Hongrie.

Vol. I, 3-4 (1989)

##### Musicology:

Marta PAPP, 'How should Boris Godunov be performed?', pp. 2-10.

##### Contemporary Music:

Janos KARPATI, 'The Vocal Works of Andras Szollosy', pp. 11-18.

Tunde SZITHA, 'Contemporary Music - as a Profession', pp. 19-20.

Contemporary Briefs, p. 21.

##### Early Music:

Laszlo SOMFAI, 'Urtext or Facsimile', pp. 22-24.

Peter HALASZ, 'Early Music Forum in Budapest', pp. 24-27.

Janos MALINA, 'Early Music Days in Sopron', pp. 28-31.

##### Opera:

Peter HALASZ, 'Richard Strauss's Salome at the Budapest Opera House, pp. 32-34.

##### Editio Musica Budapest:

Antal BORONKAY, 'Bela Bartok's Baroque Transcriptions', pp. 35-37.

##### Hungaroton:

New Releases on the Hungaroton Label, pp. 39-42.

##### Reports:

Peter HALASZ, 'Bartok Seminar and Festival - Szombathely', pp. 43-44.

Rita KAISINGER, '1st International Mahler Festival - Kassel 1989', pp. 44-45.

##### Education:

Janos GONDA, 'Progressive Tendencies in Hungarian Musical Education', pp. 46-48.

##### Portrait:

Maria KERENYI, 'Ilona Tokody - An Interview', pp. 49-53.

Book Reviews, pp. 54-56.

THEORIE ET PRATIQUE DE L'ANALYSE MUSICALE  
AU DEBUT DU 17<sup>e</sup> SIECLE:  
Une analyse du motet In me transierunt de Roland de Lassus  
par Joachim Burmeister (1606)

Nicolas Meeùs

Né en 1564 à Lüneburg où il reçut sa première éducation musicale, Joachim Burmeister a fait des études universitaires à Rostock où il a enseigné jusqu'à sa mort en 1629. Ce fut un théoricien résolument progressiste, à qui sont dus plusieurs aspects fondamentaux de la théorie musicale de l'époque baroque. On peut le considérer comme l'un des premiers théoriciens de l'harmonie: il fut peut-être le premier à recommander que l'étude des accords soit préalable à celle du contrepoint. Il fut aussi l'un des initiateurs de l'application des théoriques rhétoriques au domaine musical. Enfin, il est l'un des premiers à avoir suggéré l'utilisation de la syllabe si pour compléter la série des syllabes de la solmisation (ut ré mi fa sol la) et pour éliminer ainsi la doctrine complexe des nuances hexacordales.

Sa Musica poetica, publiée à Rostock en 1606 (1), est la troisième version d'un véritable cours de composition dont les versions précédentes avaient paru en 1599 et en 1601. Il y donne des tables des accords parfaits majeurs et mineurs sur tous les degrés de la gamme, en décrivant leurs intervalles constitutifs à partir de la basse: on voit poindre ici la notion de la basse fondamentale qui s'affirme peu après dans les écrits de Johannes Lippius (1612), de Baryphonus (1615) ou de Thomas Campion (?1613-1614). Burmeister donne aussi des règles élémentaires de succession des accords, ce qu'il appelle la "syntaxe".

Son système didactique est fondé sur l'imitation des maîtres, dont les exemples "doivent être examinés par une analyse habile". Il donne ainsi la première définition et la première description connues de l'analyse musicale, et fournit un exemple d'analyse appliquée au motet In me transierunt de Roland de Lassus. On trouvera ci-après le texte latin, accompagné d'une traduction française juxtaposée, du chapitre XV de la Musica poetica, consacré à l'analyse. Cette reproduction du texte sera suivie d'un commentaire établissant la correspondance entre les descriptions analytiques de Burmeister et le texte musical du motet de Lassus.

Burmeister n'est pas toujours clair, loin s'en faut; sa langue est pédante et son emploi d'expressions grecques parfois surprenant. L'analyse elle-même semble plus préoccupée de confirmer la validité d'idées théoriques que de décrire objectivement l'oeuvre étudiée (c'est un problème que l'on rencontre encore de nos jours). Le texte commenté ci-dessous doit donc être considéré surtout comme un document historique, mais il est intéressant dans la mesure où on y trouve déjà plusieurs des principes fondamentaux du travail analytique tel qu'il se pratique encore aujourd'hui.

---

(1) Facsimilé M. Ruhnke éd., Documenta musicologica 1/X, Kassel, 1955.

## 1. LE TEXTE

(J. Burmeister, Musica poetica, Rostock, 1606, pp. 71-74.

CAPVT XV. De Analyſi ſive  
diſpoſitione carminis muſici.

---

Analysis cantilenae est  
cantilenae ad certum Modum,  
certumque Antiphonorum Genus  
pertinentis,  
& in ſuas affectiones ſive  
periodes, reſolvendae,  
examen quo artificium, quo  
unaquaeque periodus ſcatur,  
conſiderari  
& ad imitandum aſſumi poeſt.  
Partes Analyſeos conſtituuntur  
quinque:

1. Modi inqueſitio.
2. Generis Modulaminum; &
3. Antiphonorum indagatio.
4. Qualitatis conſideratio.
5. Reſolutio carminis in  
affectiones, ſive periodos.

Modi inqueſitio eſt eorum, quae  
ad Modi, tum conſtituendi, tum  
cognoscendi notionem requiruntur

in ſonorum contextu ſive facto,  
ſive adhuc conficiendo,  
diſqueſitio.

Generis Modulaminum indagatio,  
eſt intervalli Quartae examen,

quo perveſtigatur, quomodo ea  
conflata ex ſuis minoribus  
intervallis, uſum in carmine  
habeat quemque characterem  
gerat.

CHAPITRE XV. De l'analyſe, ou  
diſpoſition des compositions  
muſicales.

---

L'analyſe d'une composition eſt  
l'examen d'une composition appartenant à un mode particulier et à une  
eſpèce donnée de contrepoint (1),  
et qui peut être réſolue en ſes  
affections ou périodes,  
examen par lequel on peut conſidérer  
l'artifice dans lequel chaque  
période a ſon origine,  
et en prendre exemple.

L'analyſe conſiſte en cinq parties:

1. La recherche du mode.
2. L'investigation du genre de tonalité (2) et
3. de l'eſpèce de contrepoint.
4. L'appréciation de la qualité.
5. La réſolution de la composition  
en affections ou périodes.

La recherche du mode eſt la recherche de ce qui eſt néceſſaire à la  
compétence ſoit de conſtituer un  
mode, ſoit de le reconnaître,  
que ce ſoit dans un contexte ſonore  
déjà réſalisé ou encore à composer.

L'investigation du genre de tonalité  
eſt l'examen de l'intervalle de  
quarte,  
par lequel on détermine comment,  
formée de ſes plus petits intervalles,  
elle eſt utilisée dans la  
composition et quel caractère elle  
présente.

---

(1) Le Chapitre XIII, p. 71, précise que le Genus antiphonorum concerne l'union entre les parties, qui peut être simple (note contre note), mixte (avec un nombre variable de notes contre une) ou coloré (nombreuses notes contre une). Cette classification préfigure celle des espèces fuxiennes.

(2) Le Genus Modulaminum eſt défini au chapitre XII, pp. 70-71. Il s'agit du genre au ſens de la théorie grecque antique: diatonique, chromatique ou enharmonique, qui détermine la construction des tétracordes.

Generis Antiphonarum observatio, est sonorum in quantitate & valore collatio.

Qualitatis consideratio, est attendere an soni Melodiarum sapiunt ordinem Diezeugmenorum sonorum aut B duralis cantus; vel synezeugmenorum aut B Mollaris cantus.

Resolutio Cantilenae in affectiones, est divisio cantilenae in periodos, ad disquirendum artificium, & idipsum ad imitationem convertendum.

Haec tres partes habet,

1. Exordium.
2. Ipsum corpus carminis.
3. Finis.

Exordium, est prima carminis periodus, sive affectio, Fugà ut plurimum exornata, quà auditoris aures & animus ad cantum attentata redduntur, illiusque benevolentia captatur. Exordium eo usq(ue) pertingit, quò Fugae affectio prorsus desiit sub introductione Clausulae verae, vel tractuli harmonici speciem Clausulae habentis.

Hoc fieri animadvertur ilico, ac nova affectio à Fugae affectione prorsus aliena introducta apparet.

Quod autem omnes cantilenae à Fugae ornamentò initium semper faciant hoc exemplis non comprobatur.

L'observation de l'espèce de contre-point est la comparaison des sons des points de vue quantitatif et qualitatif.

L'appréciation de la qualité consiste à vérifier si les sons des mélodies suivent l'ordre des sons disjoints, c'est à dire du chant par bécarre, ou des sons conjoints, c'est à dire du chant par bémol (3).

La résolution de la composition en affections est sa division en périodes, pour en rechercher le caractère artistique et le transformer en un modèle à imiter.

La composition comporte trois parties,

1. L'exorde.
2. Le corps même de la composition.
3. La conclusion.

L'exorde est la première période ou affection de la composition, le plus souvent de style fugué, par laquelle les oreilles et l'âme de l'auditeur sont rendues attentives à la musique et sa bienveillance captivée.

L'exorde se prolonge jusqu'à ce que l'affection du style fugué ait tout-à-fait disparu par l'introduction d'une cadence réelle ou d'un passage polyphonique ayant l'apparence d'une cadence.

On perçoit immédiatement ceci, et une nouvelle affection paraît introduite, entièrement différente de celle du style fugué.

Mais que les compositions débutent toujours avec l'ornement d'une fugue, cela n'est pas confirmé par les exemples.

(3) L'auteur se réfère ici, en termes issus de la théorie antique, à une doctrine médiévale selon laquelle deux systèmes musicaux coexistent, l'un qui comporte le si bécarre et l'autre le si bémol. Les compositions de ce second système (qui comportent normalement un si bémol à la clé) peuvent dans une certaine mesure être considérées comme résultant de la transposition à la quarte supérieure (ou la quinte inférieure) de compositions du premier système. Cette doctrine est restée vivace à la Renaissance; ses implications réelles, notamment en ce qui concerne le diapason des compositions et l'utilisation des clés (les chiavette), restent mal connues aujourd'hui.

Quô intellectô, Philomusus usum sequatur, & quis is probet.

Noema locum quandoq(ue) in Exordio obtinet.  
Vtinam, quam saepè hoc fit, tam saepè ea textui inserviat sententioso, & quae sunt alia, quae usus monstrabit.

Corpus Cantilenarum est intra Exordium & Finem affectionum sive periodorum comprehensa congeries, quibus textus velut varijs Confirmationis Rhetoricae argumentis, animis insinuatur, ad sententiam clarius arripiendam et considerandam.

Hoc non excrescat nimium, ne propterea, quod sit nimis extensum in auditoris odium incurrat:  
Omne enim nimium ingratum est, & in vitium verti solet.

Finis est Clausula Principalis, in qua aut tota subsistit modulatio, aut subsistentibus vocibus duabus, vel una, reliqua adhuc modicum modulaminis aspergunt, quod Supplementum vocatur, eô, ut dilucidior in animos attendentium penetret à modulando instans desinentia.

---

Exemplum Analyseos Cantilenae  
In me Transierunt Orlandi  
5. vocum.

---

Haec Harmonia In me transierunt Orlandi Dilassi elegans & aurea, determinatur Modo Authentô Phrygiô.

Que le compositeur, ayant compris ceci, suive l'usage et s'essaie à quelque autre (ornement).  
Le Noëma (4) trouve parfois sa place dans l'exorde.  
Il faut que, chaque fois que celui-ci est utilisé, ce soit au service d'un texte sententieux; ce que sont les autres (ornements), l'usage le montrera.

Le corps de la composition est tout l'ensemble des affections ou des périodes entre l'exorde et la conclusion, et dont le texte pénètre les âmes comme diverses confirmations de l'argument rhétorique, pour faire mieux saisir et considérer la démonstration.

Il faut que ceci ne s'étende pas à l'excès, de peur qu'en raison d'une longueur excessive l'ennui n'apparaisse chez l'auditeur.  
Tout excès, en effet, est désagréable et tourne généralement au vice.

La conclusion est la cadence principale par laquelle soit toute la composition s'achève, soit, deux voix ou une seule s'étant arrêtées, les autres continuent encore un peu la mélodie, ce qu'on appelle le Supplément, pour que la fin imminente de la musique pénètre avec plus de netteté les âmes de ceux qui écoutent.

---

Exemple d'Analyse de la Composition  
In me transierunt de Roland (de Lassus), à cinq voix.

---

On peut déterminer que cette composition, In me transierunt, de Roland de Lassus, élégante et brillante, est du mode phrygien authentique.

---

(4) Le Noëma est décrit p. 59 comme un passage homophonique. Le terme est issu de la théorie rhétorique, où il désigne une pensée saillante.

Ambitum namq(ue) integri omnium  
Vocum Systematis est,  $\times$ B & e.

Singularum vero Vocum Ambitus  
sic se habent, quod  
videlicet Discantus inter e & e;  
Tenor uterq(ue) inter E e;

Bass. inter  $\times$ B &  $\times$ b;  
Alt. inter  $\times$ b et  $\times$ b terminetur.  
Basis etiam Temperamenti est,  
orthia sive authentica.  
Intervallum enim Diapente  
ab E ad  $\text{F}$  vel  $\times$ b manifestè  
datur.

Deinde Clausula Affinalis eo  
loci, ubi haec Diapente in  
duas partes a(e)quales diffin-  
ditur, plenâ, ut  $\text{ix} \alpha \rho \omega \nu \sigma$   
Clausula formari solet, formatione  
introducitur.

Vocum Alti & Bassi plagalis est  
Ambitus. Mediatur enim Ambitus  
earum eo loci, ubi inferiori  
parti Diatessaron, superiori  
Diapente attribuitur,  
Clasulae ijs etiam in locis,  
quae in hōc Modō ad plenam,  
prasertim  $\text{τρικωνως}$ , forma-  
tionem sunt iam longō usu  
inventâ & recepta, formatae  
ostenduntur.

Semitonia etiam comparent utra-  
q(ue) in suis quaeq(ue) locis.  
Inferioris enim Semitonii locus  
ab imo Ambitus authentici primum  
intervallum.

Superioris est planè idem cum  
inferioris locō & c.

Finem Harmonia obtingit in E  
authenticum & principalem, qui  
est, & esse solet Tenoris Ambitus  
infimus sonus.

Secundo pertinet ad Genus Modu-  
lationum Diatonicum, quia ejus  
intervalla ut plurimum formantur  
per Tonum, Tonum & Semitonium.  
Tertio pertinet ad Genus Anti-  
phonorum Fractum. Sunt n. Soni  
alteri cū alteris in non  
aequali valore connexi.

Quarto est Qualitatis Diezeugme-  
norum. Nam in a & b per totum  
cantum fit Tetrachordorum dis-  
junctio.

En effet, l'ambitus du système  
complet de toutes les voix va de  
si1 à mi4.

Les ambitus de chacune des voix  
individuelles sont les suivants:  
pour le discantus, de mi3 à mi4;  
pour chacun des deux ténors, de mi2  
à mi3;

pour la basse, de si1 à si2;  
pour l'altus, de si2 à si3.

La base de l'ensemble, de plus,  
est aigüe ou authentique.

En effet, l'intervalle de quinte  
entre mi et si, est affirmée de  
façon manifeste.

En outre la cadence affinale est  
affirmée complètement à l'endroit  
où cette quinte se subdivise en deux  
parties égales, là où la cadence  
(usuelle?) se fait généralement.

L'ambitus des voix d'altus et de  
basse est plagal. Leur ambitus se  
subdivise en effet à l'endroit en  
dessous duquel on trouve une quarte  
et au-dessus duquel on trouve une  
quinte, et leurs cadences se mani-  
festent précisément en ces endroits  
où on les trouve et où on les admet  
dans ce mode, selon un usage déjà  
ancien, pour une affirmation pleine,  
triadique.

Les demi-tons aussi apparaissent  
tous deux en leur lieu propre.

Le lieu du demi-ton inférieur se  
trouve comme premier intervalle au  
bas de l'ambitus authentique.

Celui du demi-ton supérieur est de  
même entre le degré inférieur (de  
l'ambitus plagal) et le do.

La composition se termine sur mi  
authentique et principal, qui est,  
comme d'habitude, le son inférieur  
de l'ambitus du ténor.

En second lieu, la composition est  
du genre diatonique, car ses inter-  
valles se forment pour la plupart  
par ton, ton et demi-ton.

En troisième lieu, elle appartient à  
l'espèce mixte. Les sons se relient  
en effet les uns aux autres en  
valeurs inégales.

En quatrième lieu, elle est de la  
qualité des sons disjoints. En effet  
la disjonction des tétracordes se  
fait durant toute l'oeuvre entre la  
et si.

Porro haec Harmonia in novem periodos commodissimè distribui potest, quarum prima continet Exordium, quod est exornatum duplici Ornamentô, alterô Fuga Realis alterô Hypallage.

Septem intermediae sunt ipsum Harmoniae Corpus, velut (si ita enim altera aliquâ cognatâ arte comparate liceat) Confirmatio in Orationem.

Ex quibus prima Hypotyposi, Climace, & Anadiplosi est ornata;

Secunda similiter, cui superaddi potest Anaphora;

Tertia Hypotyposi & Mimesi;

Quarta modô pari,  
& insuper Pathopoëiâ;

Quinta Fugâ reali;

Sexta Anadyplosi & Noëmate;

Septima Noemate & Mimesi.

Vltima, scil. nona periodae, est velut Epilogus in Oratione.

Finem haec Harmonia Principalem exhibet, ductum per illa concentuum(m) loca, in quibus Modi, ad quem Harmonia refertur, natura consistit, & quae tota Harmonia solet saepius reliquis sonorum locis attingere, alias vocatum Finalis Clausulae Supplementum, quod usitatissimè ornamentum Auxeseos cultum secum ferre solet.

En outre, cette composition peut se subdiviser très aisément en neuf périodes, dont la première contient l'exorde, qui est orné d'un double ornement, le premier la fugue réelle, le second l'hypallage (5). Les sept (périodes) intermédiaires forment le corps de la composition, comme (si cette comparaison avec un art apparenté est autorisée) la confirmation dans l'art oratoire.

De celles-ci, la première est ornée d'hypotyposis, de climax et d'anadiplosis;

la seconde de même, en y ajoutant l'anaphore;

la troisième d'hypotyposis et de mimesis;

la quatrième de manière semblable (6), avec en plus la pathopoëia;

la cinquième de fugue réelle;

la sixième d'anadyplosis et de noema;

la septième de noema et de mimesis.

La dernière, c'est à dire la neuvième période, est comme l'épilogue de l'art oratoire.

Cette composition se termine par une cadence principale, mouvement consonnant vers ces points sur lesquels se fonde la nature du mode auquel la composition se réfère, et que toute la composition tend à atteindre plus fréquemment que les autres notes, encore appelé le supplément de la cadence finale, qui très souvent entraîne avec lui l'utilisation de l'ornement de l'auxesis.

(5) Ce terme est issu de la théorie rhétorique, comme plusieurs autres cités ci-dessous; leur sens sera expliqué dans le commentaire qui suit.

(6) Ian Bent, Analysis (The New Grove Handbooks in Music), Londres, 1987, p. 7, reproduit un fragment de cette analyse de Burmeister et traduit les mots modô pari en "se subdivise en deux choeurs". Cette traduction paraît néanmoins difficilement justifiable.

## 2. COMMENTAIRE

L'analyse que Burmeister fait du motet de Lassus suit assez exactement le plan qu'il avait proposé, en cinq étapes. De celles-ci, seule la dernière, "la résolution de la composition en affections ou périodes", est réellement intéressante; les quatre premières ne sont traitées que de façon superficielle.

L'identification du mode se base essentiellement sur les tessitures des parties. Mais les tessitures citées par Burmeister sont les octaves modales du mode de mi et ne correspondent pas aux tessitures réelles des parties du motet, comme le montre le tableau que voici:

	<u>Burmeister</u>	<u>Lassus</u>
Discantus:	<u>mi</u> 3- <u>mi</u> 4	<u>la</u> 2- <u>ré</u> 4
Altus:	<u>si</u> 2- <u>si</u> 3	<u>sol</u> 2- <u>la</u> 3
Tenor 1:	<u>mi</u> 2- <u>mi</u> 3	<u>do</u> 2- <u>mi</u> 3
Tenor 2 (quinta vox):	<u>mi</u> 2- <u>mi</u> 3	<u>do</u> 2- <u>mi</u> 3
Bassus:	<u>si</u> 1- <u>si</u> 2	<u>mi</u> 1- <u>do</u> 3

La tessiture d'ensemble ne correspond évidemment pas plus à celle que donne Burmeister.

La tonalité du motet, d'une manière générale, est celle de mi mineur en système non transposé: il s'agit donc bien, dans la terminologie du début du 17<sup>e</sup> siècle, d'un mode phrygien. La tessiture des parties de tenor, qui a souvent été considérée comme déterminante pour l'attribution modale, est de type authentique. Par contre, la subdivision de l'octave modale se fait plus souvent sur la que sur si: on pourrait donc soutenir, de ce point de vue, que le mode est plagal. Il règne d'ailleurs une ambiguïté constante entre les tons de mi et de la ou, en d'autres termes, entre les modes phrygien et éolien. Contrairement à ce qu'affirme Burmeister, il n'y a pas de cadence affinale sur si, alors que plusieurs cadences intérieures se font sur la (2).

Que la composition soit du genre diatonique, en contrepoint "mixte" et en système non transposé, cela est par contre évident et indiscutable. Ces indications ne se justifient que par une tradition de respect pour les théories grecques antiques, mais ne constituent pas des catégories significatives pour l'appréciation de l'oeuvre.

Il en va tout autrement de la subdivision en neuf périodes et de la mention des figures ou des ornements rhétoriques qui les caractérisent. Il y a ici une véritable analyse, au sens moderne du terme. Bien que Burmeister n'indique pas très précisément les endroits où se font les subdivisions, ses remarques permettent néanmoins de les déterminer avec une bonne précision. Il faut ajouter d'ailleurs que les chapitres de la Musica poetica consacrés aux différentes figures d'ornementation renvoient à plusieurs reprises à ce motet (parmi d'autres) et contribuent donc au repérage des périodes. Il s'avère que celles-ci, comme on pouvait s'y

(2) Sans entrer ici plus avant dans des détails peut-être excessivement techniques, il faut reconnaître que les critères d'attribution modale restent en général très incertains pour ce qui concerne le répertoire du 16<sup>e</sup> siècle. Cette incertitude est fondamentale et existait déjà à l'époque.

attendre, correspondent très exactement à la ponctuation du texte. Ces neuf périodes seront passées en revue sommairement ci-dessous; les références faites au moyen de l'abréviation Mp renvoient à la Musica poetica.

1. Première période (exorde)

Deux ornements: fugue réelle (Mp, pp. 56-57) et hypallage (Mp, pp. 58-59). La fugue réelle est l'imitation directe, l'hypallage l'imitation par mouvement contraire. Burmeister se réfère ici évidemment aux entrées en imitations du début du motet: imitation directe au discantus, aux tenors et à la basse, par mouvement contraire à l'alto (avec inversion du premier saut de sixte en saut de tierce):

The musical score is presented in three systems, each containing five staves for the vocal parts: Cantus, Altus, Tenor (I), Tenor (II), and Bassus. The lyrics are distributed across the staves as follows:

**System 1 (Measures 1-5):**

- Cantus:** In me trans - i - e - runt i - rae tu - ae, in me
- Altus:** In me trans - i - e - runt i - rae tu - ae,
- Tenor (I):** In me trans - i - e - runt i -
- Tenor (II):** (5. vox.) In
- Bassus:** In me trans - i - e - runt

**System 2 (Measures 6-10):**

- Cantus:** trans - i - e - runt i - rae tu - ae, in me trans -
- Altus:** in me transi - e - runt i - rae tu - ae, in me trans - i -
- Tenor (I):** - rae tu - ae, i - rae tu - ae, in
- Tenor (II):** me trans - i - e - runt, in me transi - e - runt i -
- Bassus:** in me trans - i - e - runt,

**System 3 (Measures 11-15):**

- Cantus:** - i - e - runt i - rae tu - ae,
- Altus:** - e - runt i - rae tu - ae,
- Tenor (I):** me trans - i - e - runt i - rae tu - ae,
- Tenor (II):** - rae tu - ae, i - rae tu - ae,
- Bassus:** in me transi - e - runt i - rae tu - ae,

## 2. Deuxième période (première période du corps de la composition)

Trois ornements: l'hypotiposis, "cet ornement par lequel la signification du texte est à ce point éclairée que tout ce qui se trouve sous le texte et qui manque d'âme et de vie en semble vitalisé" (Mp, p. 62); le climax, la répétition des mêmes intervalles à différentes hauteurs (Mp, pp. 63-64), c'est à dire très probablement la séquence mélodique; et l'anadiplosis (Mp, p.60), qui est la combinaison de plusieurs groupements homophoniques (c'est à dire de plusieurs mimesis; voir quatrième période).

L'hypotiposis se manifeste ici très probablement dans les rythmes syncopés et haletants qui accompagnent le mot terrores. Les séquences mélodiques qui constituent le climax sont particulièrement apparentes à la basse et au tenor 2. L'anadiplosis, enfin, se réfère au fait qu'à plusieurs reprises les voix marchent deux à deux sur les mêmes rythmes.

et ter-ro-res tu-i, et ter-ro-res tu-i

## 3. Troisième période (deuxième période du corps de la composition)

Les figures sont les mêmes que dans la période précédente, hypotiposis, climax et anadiplosis, auxquelles s'ajoute l'anaphore, imitation (fuga) qui n'affecte que quelques unes des voix; Burmeister précise qu'on en trouve un exemple dans In me transierunt sur les mots conturbaverunt me (Mp, p. 65). L'hypotiposis s'exprime ici dans le mouvement descendant de la mélodie, le climax est particulièrement apparent dans les répétitions mélodiques au tenor 1, l'anadiplosis apparaît dans les parallélismes entre altus et tenor 1, puis tenor 2 et bassus. L'anaphore consiste en les imitations de ces figures "anadiplosiques".

i con-tur-ba-verunt me, con-tur-ba-verunt me, conturbave-runt me:

i con-tur-ba-verunt me, con-tur-ba-verunt me:

i con-tur-ba-verunt me, con-tur-ba-verunt me, con-tur-ba-verunt me:

tu-i con-tur-ba-verunt me, con-tur-ba-verunt me:

i con-tur-ba-verunt me, con-tur-ba-verunt me:

4. Quatrième période (troisième période du corps de la composition)

Deux figures: l'hypotiposis déjà rencontrée dans la deuxième période et qui apparaît ici soit dans l'illustration quasi graphique du mot cor par un mouvement de broderie inférieure par demi-ton, soit dans les mouvements descendants sur conturbatum comme à la période précédente, et la mimesis (Mp, p. 59), où certaines voix voisines de tessiture se meuvent par mouvements parallèles homophones; les autres voix se taisent, puis répondent par le même passage homophonique. Dans ce cas-ci, l'alternance se fait entre deux groupes de quatre voix, avec une seule voix silencieuse à chaque fois, le dessus ou la basse.

35

runt me: cor me - - um con - tur -

me: cor me - - um, con - tur - batum est, con - tur -

cor me - - um, cor me - - um con - tur - batum est, con - tur -

me: cor me - - um, cor me - - um con - tur - batum est, con - tur -

me: cor me - - um, con - tur - batum est,

40

ba.tum est,

ba.tum est, con - tur - batum est,

ba - tum est, con - tur - batum est,

ba.tum est, con - tur - batum est,

con - tur - ba.tum est,

5. Cinquième période (Quatrième période du corps de la composition)

Les figures sont à nouveau l'hypotiposis et la mimesis, auxquelles s'ajoute la pathopoeia, "une figure apte à créer des affections, qui se fait lorsque sont ajoutés au chant des demi-tons qui n'appartiennent ni au mode de l'oeuvre, ni à son genre" (Mp, p. 61). Ici, les notes visées sont le fa dièse et le si bémol, qui effectuent aussi l'hypotiposis, illustrant la perte des forces. On ne voit pas bien, par contre, où Burmeister distingue la mimesis dans ce passage.

45

de . re . li . - quit me vir . - tus me . - a ,  
 de . - re . li . - quit me vir . - tus me . - a ,  
 de . - re . li . - quit me vir . - tus me . - a ,  
 de . - re . li . - quit me vir . - tus me . - a ,  
 de . - re . li . - quit me vir . - tus me . - a ,

Sixième période (cinquième période du corps de la composition)

La seule figure est la fugue réelle, c'est à dire l'imitation par mouvement direct, assez fréquente en effet dans ce long passage.

50

do . lor me . - us  
 do . lor me . - us, do . - lor  
 do . lor me . - us, do . lor me .  
 do . lor me .  
 do . lor

55

in con-spectu me . - o sem-per, in con - spe - ctu  
 me . - us in conspe - ctu me . o sem - per, in con . spe . ctu me .  
 in conspectu me . o sem .  
 us in conspe - ctu me . - o sem - per,  
 me . - us in con . spectu me . - o sem - per,



75

mi-ne De - us me - - us,  
 - mi-ne De - us me - - us,  
 - mi-ne De - us me - - us,  
 - ne De - us me - - us,  
 ne De - us me - - - - us,

### 9. Neuvième période (épilogue)

L'oeuvre se termine par une "cadence principale" qui, on le voit, ne constitue pas une cadence parfaite. La cadence se fait par "mouvement consonant vers ces points sur lesquels se fonde la nature du mode", ici manifestement les accords de la mi. Cette cadence s'accompagne en outre de l'auxesis (Mp, p. 61), qui consiste en la répétition d'une même phrase.

80

85

ne dis-cesse-ris a me, ne dis-ces-se-ris a... me, ne dis-cesse-ris  
 ne dis-cesse-ris a me, ne dis-ces-se-ris a... me, ne disces-seris  
 ne dis-cesse-ris a me, ne dis-ces-se-ris a me.  
 ne disces-seris a me, ne dis-ces-se-ris a... me, ne disces-seris  
 ne disces-seris a me, ne disces-seris

a me.  
 a me.  
 a me.

Il faut mentionner encore un autre ornement que Burmeister ne signale pas dans son analyse, mais qu'il décrit ailleurs (Mp, p. 64) en se référant nommément au motet In me transierunt: c'est l'hypobole, le dépassement au grave des limites normales de la tessiture d'une voix. Elle se produit à la voix de dessus tout au début, à la basse à la cinquième période. Ceci fait évidemment mieux comprendre le sens des tessitures décrites par Burmeister, qui doivent être considérées comme des tessitures moyennes. Il faut remarquer cependant que si le dessus ne descend effectivement pas sous la limite du mi<sup>3</sup> en dehors du passage qui vient d'être signalé, la basse dépasse par contre à de nombreuses reprises la limite théorique du sil. Dans les autres voix, les dépassements au grave restent assez localisés. L'hyperbole, le dépassement à l'aigu, existe bien entendu aussi; on en rencontre un seul exemple, à la basse, mes. 12.

Au total, l'analyse de Burmeister s'inscrit de façon évidente dans les théories de son époque. Le morcellement en périodes déterminées par la ponctuation du texte plutôt que par des considérations musicales renvoie évidemment au style syntaxique et à la technique des points d'imitation de la grande époque du contrepoint imitatif au 16<sup>e</sup> siècle. L'importance accordée aux figures qui peuvent être qualifiées d'expressives, l'hypotipsis et la pathopoeia, est très caractéristique de la seconda prattica des dernières années du 16<sup>e</sup> siècle et du début du 17<sup>e</sup>, à l'époque de l'avènement de l'opéra. Les références à la rhétorique, par contre, restent relativement superficielles, mais on sait quelle importance elles prendront dans les théories musicales de l'époque baroque.

Ceci dit, on pourrait reprocher à Burmeister de faire peu de cas des grandes cadences en position fondamentale, en particulier celles des mes. 46 et 77, qui permettraient une description plus hiérarchisée des subdivisions formelles. On pourrait mettre en évidence aussi certains liens mélodiques et rythmiques entre les différentes périodes de l'oeuvre, qui établissent l'homogénéité de l'ensemble. On peut regretter aussi l'indigence de la description modale/tonale. Mais ce sont là des préoccupations modernes. On ne saurait croire que les compositeurs du 16<sup>e</sup> siècle ou du 17<sup>e</sup> étaient insensibles au sentiment d'homogénéité que peut engendrer l'unité tonale et mélodique, mais on peut comprendre que cette sensibilité n'ait pu atteindre alors au stade de la formulation analytique. Burmeister et ses contemporains ont à tout le moins le mérite d'avoir attiré l'attention sur les questions de forme et sur celles de l'expression musicale.

# ANTON WEBERN

## *Variations pour piano op. 27*

Analyse du premier mouvement  
Jean-Marie RENS

### *Introduction*

---

Ces variations pour piano, composées en 1936, ont toujours suscité un grand intérêt chez les analystes. Intérêt combien justifié, car la puissance expressive et l'intelligence de la construction en font un des chefs-d'œuvre du XXe siècle.

Déjà en 1949, René LEIBOWITZ écrit dans son ouvrage *Introduction à la musique de douze sons*<sup>1</sup> : "Je ne puis m'étendre comme je le voudrais sur cette œuvre prodigieuse, mais je souhaiterais beaucoup en voir une analyse approfondie, analyse qui ne manquerait pas de tirer des conclusions d'une étonnante nouveauté".

Outre la trop sommaire analyse de Leibowitz, André RIOTTE et Marcel MESNAGE ont publié tout récemment un travail sur les trois mouvements, travail réalisé sur base de notes prises aux exposés de Jean BARRAQUE, ainsi qu'une analyse, très fouillée, du deuxième mouvement assistée par ordinateur (*Analyse musicale*, 14, janvier 1989). Citons encore trois analyses, celle de E.M. FIORE<sup>2</sup>, de R. FULLER<sup>3</sup> et celle de A. RIOTTE<sup>4</sup>

L'analyse qui va suivre s'attachera tout particulièrement au 1er mouvement et mettra en évidence la construction ainsi que les différents combinatoires d'objets musicaux<sup>5</sup>.

---

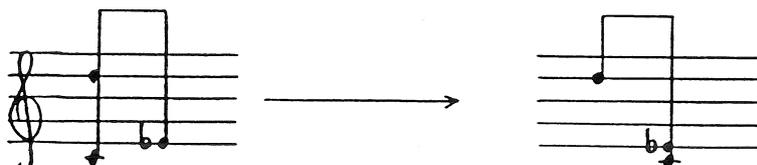
<sup>1</sup> Ed. L'Arche, 1949, p. 242.

<sup>2</sup> E.M. FIORE, *Webern's use of motive in the piano variations*, dans *The computers and music*, Cornell University press, New York, 1970, pp. 115-122.

<sup>3</sup> R. FULLER, *ibidem*.

<sup>4</sup> A. RIOTTE : *From traditional formalized analysis to in memoriam Jean BARRAQUE. Some examples drawn from his unpublished analysis of Anton WEBERN'S piano variations op. 27.* dans *Musical Grammars and Computer Analysis, Rivista Italiana de Musicologia*. Florence 1984 pp. 131-149.

<sup>5</sup> Le terme "objet" est pris dans le sens suivant : complexe de sons (3 en l'occurrence) formant une entité bien définie et susceptible d'être modelé.  
exemples



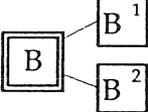
Il a été préféré à la terminologie cellule ou motif, trop chargée de sens stylistique.

A. RIOTTE, dans son article cité ci-dessus, utilise le terme *basic event* ou encore *elementary event*.

## I. Plan général ou macrostructure

---

Le premier mouvement se subdivise en trois sections extrêmement bien délimitées par des respirations, des cadences et des textures qui leur sont propres.

<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">A</span>	Exposition du thème	de 1 à 18
	Variations/développement	de 19 à 36
<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">A'</span>	Réexposition transposée	de 37 à 54

Trois sections de même longueur : 18 mesures.

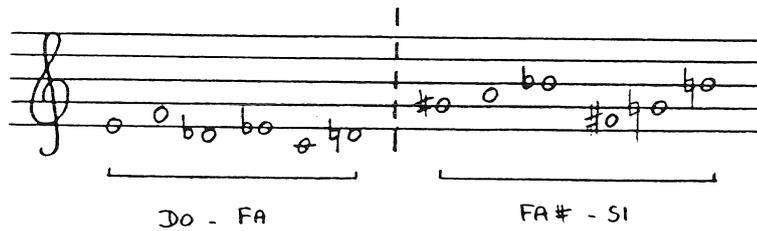
Deux remarques s'imposent :

1. L'organisation ternaire : le chiffre 3, présent dans la macrostructure (3 mouvements, 3 sections, 18 mesures - multiple de 3 - pour chacune d'elles) va également jouer un rôle déterminant dans la construction des objets thématiques et dans les variations.
2. L'ambiguïté d'une terminologie formelle : les processus compositionnels de la section B (variations) peuvent la faire percevoir comme un développement (développement des objets de A) mais également comme des variations du thème et plus précisément des procédés structuraux de la thématique ainsi que des objets la constituant.

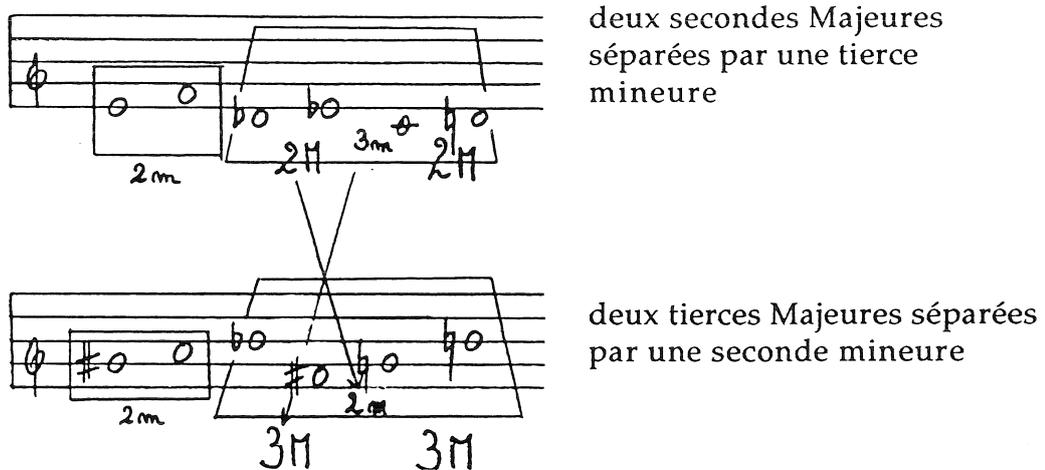
### I.1 La série originale ou le matériau brut

J'ai parlé dans mon introduction des ressources potentielles de la série, ressources donnant naissance, en tout cas chez Webern, à des objets musicaux. Mais avant même d'en faire une analyse en fonction de son traitement dans la thématique, la série peut s'analyser comme un matériau brut qu'il faudra traiter comme un matériau hors temps.

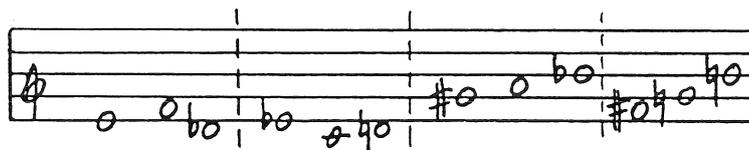
Premier constat. Un triton central et une découpe en deux hexacordes de quarts justes complémentaires.



Comparons ces deux hexacordes dissymétriques, des analogies apparaissent

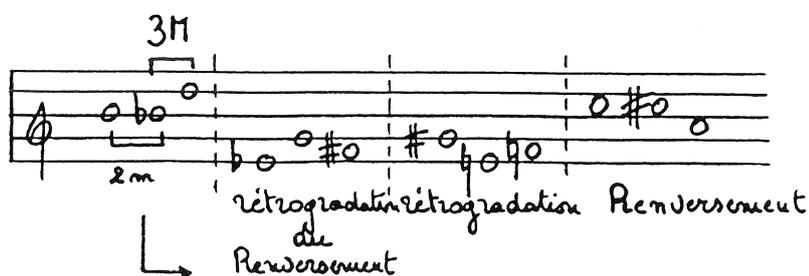


Autre découpage possible : quatre groupes de trois sons :



C'est cette structure de la série qui servira à la construction des objets, elle sera discutée en détail plus tard.

Cette construction de la série en quatre groupes non isomorphes donnera des objets assez semblables, mais ayant toutefois une forme, une anatomie, légèrement différente. J'insiste sur cet aspect non isomorphe, car, chez le même Webern, il existe des séries dont la structure est tout à fait symétrique et qui donne des objets isomorphes. C'est le cas du concerto op 24 dont voici une brève analyse de la série originale.



## La série originale et ses engendremens

Afin de pouvoir faire l'inventaire des sons utilisés dans la thématique, voici la série originale et ses différents engendremens, ce qu'il est convenu d'appeler matrice sérielle.

O: original  
 R: renversement  
 r: rétrogradation

### Exemple I *Matrice sérielle*

	O →	← r	R →	← rR
T <sub>1</sub>				
2				
3				
4				
5				
6				
7				
8				
9				
10				
11				

## I.2 Morphologie du thème

Thème construit en quatre séquences :

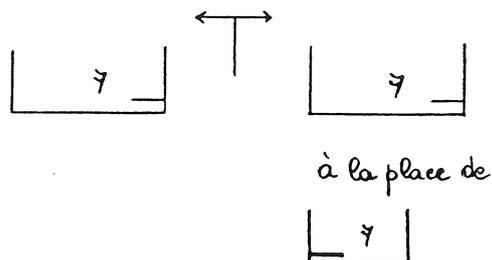
A	de 1 à 7	pp
B	de 8 à 10	p
A'	de 11 à 15	f
B'	de 15 à 18	p  pp

- A' est identique à A quant à la succession des sons (séries) mais différent par le rythme (durées égales) et la dynamique.
- De la même manière B' est identique à B, mais différent par le rythme (contraction et silence) et la dynamique.
- Le silence dans la séquence B' (mesure 17) joue un rôle extrêmement important dans la structure thématique. Cette respiration isole les derniers objets et procure une impression de chute, de conclusion; autrement dit, une cadence (la dynamique pp et le rit... accentuent cette conclusion). Ce procédé cadentiel se retrouve à la fin de la section B (mes. 35) ainsi qu'à la fin de A (mes. 53). Ces deux dernières s'accompagnent également d'un rit... et d'une dynamique pp.
- Chaque séquence utilise un miroir, ou rétrogradation, un peu comme si, arrivée à un endroit stratégique, la musique se mettait à faire une marche arrière.
- La dynamique, elle aussi, utilise un miroir : partant d'un pp, elle progresse vers un f (A') et revient au pp initial.

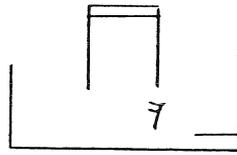
Ce miroir est en réalité le sujet ou l'idée génératrice de cet op 27. C'est le processus compositionnel qui agira sur tous les paramètres du discours, avec toutefois une souplesse dans son utilisation qui permettra à Webern de ne pas tomber dans le mécanisme du procédé. Chaque miroir déforme une partie de l'image temporelle, rythmique ou dynamique à des fins créatrices et expressives.

Quelques exemples simples de déformation :

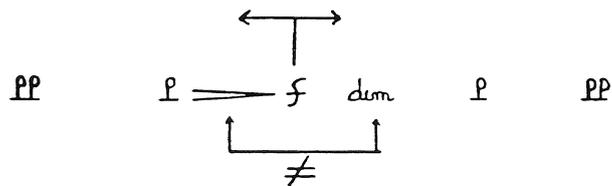
- mesures 3 à 6 m.g.



Déformation due au souci de garder l'interpénétration de deux objets



- mesures 8 à 10 : le miroir se perçoit bien aux extrémités (8 et 10), mais se trouve déformé en son centre (9). Pour cause : présence de notes communes à deux séries et d'un double miroir.
- mesures 11 à 15 : la dynamique est différente à 11 et à 15 (dim... à partir de la mesure 13).
- mesures 15 à 18 : voir 8 à 10, mais de plus le miroir rythmique temporel est rompu (le silence de la mesure 17).
- la dynamique pp



Ces différentes transformations seront discutées plus loin.

**Le thème et les différentes séries le constituant**

**Exemple II**

Durées différentes et silences

A

1 de la série  $RT_2$

Durées égales et continuité de

B

$RT_2$

Durées égales et continuité de

A'

12 de la série  $RT_2$

Durées égales et silence

B'

Contraction      Silence; préparation de la cadence

### Quelques remarques

- L'inventaire fait apparaître une technique d'enchaînement de séries particulièrement intéressante. Les séries O et T2 s'enchaînent par un son commun (le son 12 de r étant le son 1 de la série rRT2).  
Ce procédé de concaténation des séries par un ou plusieurs sons pivots, sera abondamment utilisé dans cette pièce et connaîtra un développement de plus en plus important dans les œuvres sérielles futures (chez Boulez entre autres).
  
- Cette technique de son commun n'est pas seulement utilisée aux extrémités, Webern s'en sert également au cœur de la série (mesure 9 : Sib est le son 5 de RT2 et 8 de rRT2 ainsi que SOL est son 4 de RT2 et 9 de rRT2).



## II. Analyse détaillée de A ou microstructure

Ce grand portrait morphologique étant tracé, attachons-nous maintenant aux cellules composant cette thématique; ce que j'appelle donc les "OBJETS MUSICAUX".

### II.1 Analyse de la série originale en fonction de son traitement

#### Exemple IV

The image shows a musical score for Example IV. The top staff contains a series of notes:  $\text{C}_4$ ,  $\text{D}_4$ ,  $\text{E}_4$ ,  $\text{F}_4$ ,  $\text{G}_4$ ,  $\text{A}_4$ ,  $\text{B}_4$ ,  $\text{C}_5$ ,  $\text{B}_4$ ,  $\text{A}_4$ ,  $\text{G}_4$ ,  $\text{F}_4$ ,  $\text{E}_4$ ,  $\text{D}_4$ ,  $\text{C}_4$ . The notes are grouped into five boxes: [C4, D4, E4], [F4, G4, A4], [B4, C5, B4], [A4, G4, F4], [E4, D4, C4]. A triangle is drawn around the notes B4, C5, and B4. A dashed line connects the notes G4 and C5, indicating a tritone interval. Below the main staff are four staves labeled A, B, C, and D, each showing a specific musical fragment extracted from the main series.

Une première analyse fait voir:

1. cinq groupes de trois sons (à nouveau le chiffre 3) s'organisant en intervalles de seconde et de tierce. A une seconde mineure répond une tierce majeure et à une seconde majeure répond une tierce mineure. A
  2. Un intervalle central de triton qui jouera le rôle d'avertissement. Il est le signal du miroir. B
  3. Un groupe de trois sons utilisant le triton et une seconde mineure. C
  4. Un groupe de trois sons chromatiques à partir du son 7. D
- Ces différents groupes pourront s'organiser verticalement, horizontalement, voire encore en combinant les deux dimensions.

## II.2 Composition des objets :

### A dans la première séquence

#### Exemple V

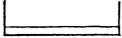
The musical score consists of four staves. The first staff shows a sequence of notes: G4, A4, Bb4, Bb4, A4, G#4, A4, Bb4, Bb4, Ab4, G4. Brackets group these notes into four segments. The second staff shows four chords labeled a1, a2, d1, and a3. a1 is a vertical dyad (G4, A4) and a horizontal dyad (Bb4, A4). a2 is a vertical dyad (Bb4, A4) and a horizontal dyad (A4, G#4). d1 is a vertical dyad (A4, G#4) and a horizontal dyad (Bb4, A4). a3 is a vertical dyad (A4, G#4) and a horizontal dyad (Bb4, A4). The third staff shows a sequence of notes with brackets and density labels: a bracket of 6 notes (G4, A4, Bb4, Bb4, A4, G#4) is labeled 'Densité 6', and a bracket of 3 notes (A4, Bb4, A4) is labeled '3'. The fourth staff shows a sequence of notes with brackets and density labels: a bracket of 2 notes (G4, A4) is labeled '2', a bracket of 2 notes (Bb4, Bb4) is labeled '2', a bracket of 2 notes (A4, G#4) is labeled '2', and a bracket of 2 notes (Bb4, Bb4) is labeled '2'. Arrows at the bottom indicate the direction of the density labels.

*Densité* : nombre de notes simultanées

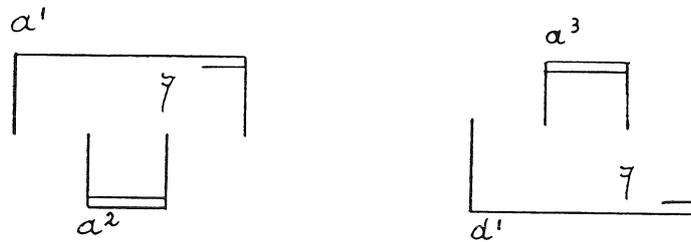
Quatre objets de trois sons, assez semblables par leur textures (densité 1 - 2 ou 2 - 1), se fixent. Il est à noter que la densité 1 peut se trouver à l'intérieur de l'ambitus de la densité 2, voire encore au-dessus ou au-dessous de celle-ci.

- a1 : septième majeure verticale (seconde dans l'analyse de la série) et une sixte mineure horizontale (tierce dans la série).
- a2 : tierce mineure horizontale et neuvième majeure verticale (seconde dans la série)
- d1 : septième majeure (plus une octave) horizontale et une neuvième verticale (secondes de la série). Cet objet d s'apparente à l'objet a par sa texture.
- a3 : neuvième mineure verticale et sixte mineure horizontale (seconde et tierce dans la série).

## LES DUREES

a1 et d1 sont composés de deux durées différentes  tandis que a2 et a3 ont deux durées identiques .

Ces objets vont s'imbriquer les uns dans les autres et deux à deux.



Ils s'interpénètrent et sont complémentaires, ce qui donne une continuité de quatre doubles croches répétées quatre fois. Chaque groupe de quatre doubles croches étant séparé du suivant par un quart de soupir.

Le miroir rythmique : lorsque les durées sont égales, il n'y a bien sûr aucune modification de miroir, par contre lorsqu'elles sont différentes, il y a déformation de l'image, un peu comme si Webern avait décidé de faire son miroir non pas sur la durée, mais sur l'attaque temporelle.

## LA DYNAMIQUE

Elle reste pp durant toute la séquence.

**B** dans la deuxième séquence

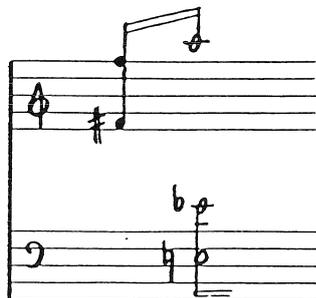
Cette deuxième phrase fait entendre, mesures 8 et 10, deux objets a

La mesure 9 utilise deux objets c présentés sous forme d'accord de quarte triton et quarte juste :

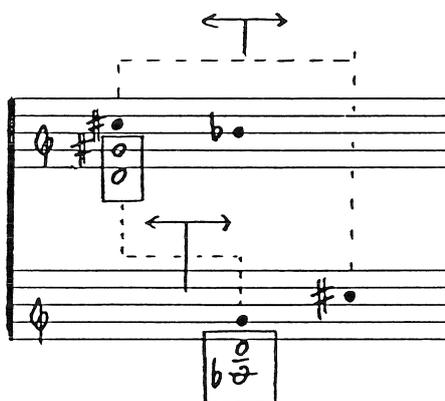
Cet objet c pouvant également s'analyser comme une complexification et une verticalisation de l'objet a.

Complexification                      Verticalisation

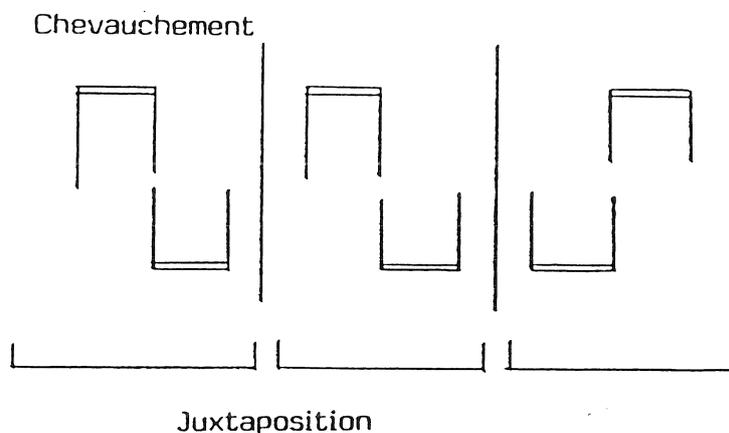
Cet objet c apparaît aussi à la mesure 8, deuxième temps, toujours sous la forme verticale, mais comme étant la résultante, ou la combinaison, de deux parties d'objet a:



Le miroir, déformé temporellement et par les hauteurs, se situe entre le premier et le deuxième temps de cette mesure 9 (le triton répété), mais également entre le premier et le troisième temps par le do# répété). Il y a donc double miroir.



LES DUREES: toutes égales ( . ♩ ), nous proposent des objets qui vont, non pas s'interpénétrer, mais se juxtaposer, voire encore se chevaucher. Cette technique d'enchaînement jouera un rôle déterminant dans les variations et fait percevoir cette séquence B en trois "modules".



Il y a donc trois modes d'enchaînement des objets :

- l'interpénétration
- la juxtaposition
- le chevauchement

LA DYNAMIQUE : p et decrescendo à partir de la mesure 10.

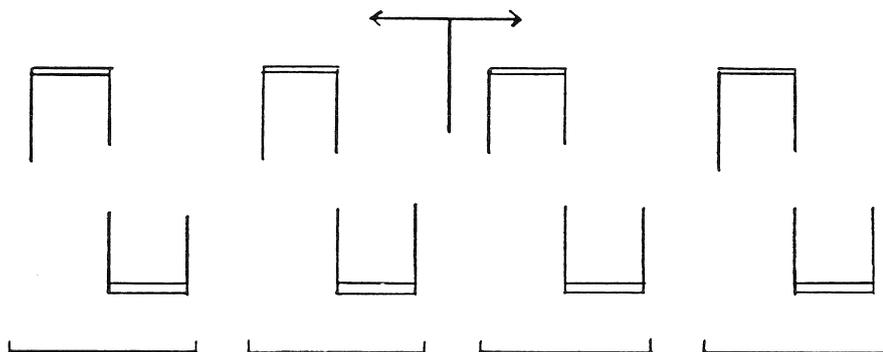
**A'** dans la troisième séquence :

Mêmes objets que dans la première séquence A, mais légèrement transformés par l'apport de la séquence B.

Un exemple : mesure 11 m.d. le si densité 1 se trouve au dessus de la densité 2 fa#-sol alors qu'aux mesures 1 et 2 il se trouvait à l'intérieur.

Le miroir ne s'opère plus par la répétition du sol# mais par celle de la densité 2 do-ré mesure 13.

LES DUREES : toutes égales, comme dans la deuxième séquence. Les objets s'enchaînent par chevauchement et juxtaposition, ce qui donne quatre modules.



LA DYNAMIQUE : f et dim... à partir de la mesure 13.

**B'** dans la quatrième séquence :

Mêmes objets que dans la deuxième séquence, mais, comme signalé plus haut, petite transformation par la strette et le silence cadentiel.

LA DYNAMIQUE : p et decrescendo à 16, rit... et pp aux mesures 17 et 18.

### II.3 Synthèse

Cette analyse thématique montre une prépondérance de l'objet a. Cet objet, somme toute assez simple, est le traitement de deux intervalles, une septième majeure ou mineure et une tierce majeure ou mineure, pouvant être considérées comme des intervalles de tension et de détente. Il est à noter que Webern utilise le même objet dans son concerto op 24 cité plus haut.

Un deuxième objet c, moins fréquent que le premier, joue un rôle important car il est constitué de l'intervalle de triton. En effet, ce triton vertical ou horizontal, le seul de la série, signale le miroir.

#### Exemple VI

The diagram shows three musical staves labeled A, B, and A'. A vertical line with arrows at the top indicates a mirror axis. Staff A contains notes on the 2nd, 3rd, and 4th lines of the staff, with a sharp sign (#) on the 3rd line. Staff B contains notes on the 2nd, 3rd, and 4th lines, with a sharp sign (#) on the 3rd line and a flat sign (b) on the 4th line. Staff A' contains notes on the 2nd, 3rd, and 4th lines, with a sharp sign (#) on the 3rd line and a flat sign (b) on the 4th line. Small plus signs (+) are placed below the notes on the 2nd and 4th lines of staves A and A'. A double-headed arrow is positioned above the vertical mirror line.

L'objet d, n'apparaissant que quatre fois dans la thématique, peut s'assimiler, par sa texture, à l'objet a.

Enfin, l'objet b (le triton isolé), présenté dans l'analyse de la série (voir exemple IV), n'interviendra que dans les variations et peut lui aussi s'analyser comme une élision de l'objet c.

### III. Les variations

Au nombre de deux, elles vont utiliser les objets définis dans la thématique. Ces objets seront présentés tantôt de manière complète (les trois sons), tantôt élidés (ne gardant que la septième ou la neuvième par exemple).

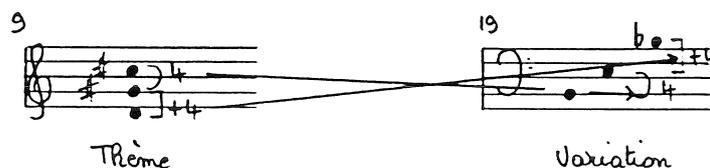
Le processus structurel du miroir sera toujours présent sur tous les paramètres (hauteur, dynamique, durées). Il sera même présenté, dans la première variation, avec un renforcement dynamique (*sf*).

Les deux variations seront analysées à l'aide d'une schématisation la plus synthétique possible.

#### III.1 Première variation : (voir exemple VII)

Cette première variation se subdivise en trois parties de même longueur (12 temps chacune), dont les objets sont développés de la manière suivante :

- c présenté verticalement dans le thème (mesure 9), il est maintenant horizontalisé et disposé différemment



- a utilise plusieurs formes nouvelles; mesures 19-20 m.d. la tierce, présentée jusqu'à présent horizontalement, se voit ici verticalisée.



L'objet a se voit ici amputé de son intervalle de tierce, il est donc élidé et sera symbolisé par a-



mesure 20 m.g. ; même objet a- mais cette fois présenté verticalisé.



- b le triton est ici mis en évidence par le *f* et le *sf* aux mesures 20 et 21.

L'objet c est constitué de sons appartenant à deux séries différentes.

Un de ces objets c (mesure 22-23) est commun aux deux premières parties de cette variation.

**LES DUREES :** Cette première variation propose une grande diversification de durées. Le premier objet c est présenté en triples croches, qui se chevauchent. Le miroir et donc l'objet b est quant à lui, en double croche et double croche pointée.

Exemple VII : Les objets musicaux

The musical score is divided into three systems, labeled I, II, and III at the bottom. Each system consists of two staves (treble and bass clef) with various musical notations and dynamic markings.

**System I:** Measures 19-22. Measure 19 is marked 'tempo' and 'f'. Measure 20 is marked 'rit.' and 'p'. Measure 21 is marked 'tempo' and 'f'. Measure 22 is marked 'rit.' and 'p'. Dynamic markings include *f*, *p*, *[sf]*, and *f*. A circled 'C' is in measure 19, and circled 'a' marks are in measures 20 and 21. A box highlights measures 21-22.

**System II:** Measures 23-26. Measure 23 is marked 'tempo' and 'f'. Measure 24 is marked 'rit.' and 'p'. Measure 25 is marked 'rit.' and 'p'. Measure 26 is marked 'tempo' and 'f'. Dynamic markings include *f*, *p*, *[sf]*, and *f*. A circled 'C' is in measure 23, and circled 'a' marks are in measures 24 and 25. A box highlights measures 24-25. The text 'objet commun' is written below measure 23.

**System III:** Measures 27-30. Measure 27 is marked 'tempo' and 'f'. Measure 28 is marked 'tempo' and 'f'. Measure 29 is marked 'rit.' and 'p'. Measure 30 is marked 'tempo' and 'f'. Dynamic markings include *f*, *p*, *[sf]*, and *f*. A circled 'C' is in measure 27, and circled 'a' marks are in measures 28 and 29. A box highlights measures 28-29.

Arrows indicate relationships between systems: a double-headed arrow between systems I and II, and a single-headed arrow pointing from system II to system III.

Exemple VIII : Analyse des séries

I

tempo rit. 20 - - - tempo  
 19 21 22  
 2R  
 sf p

II

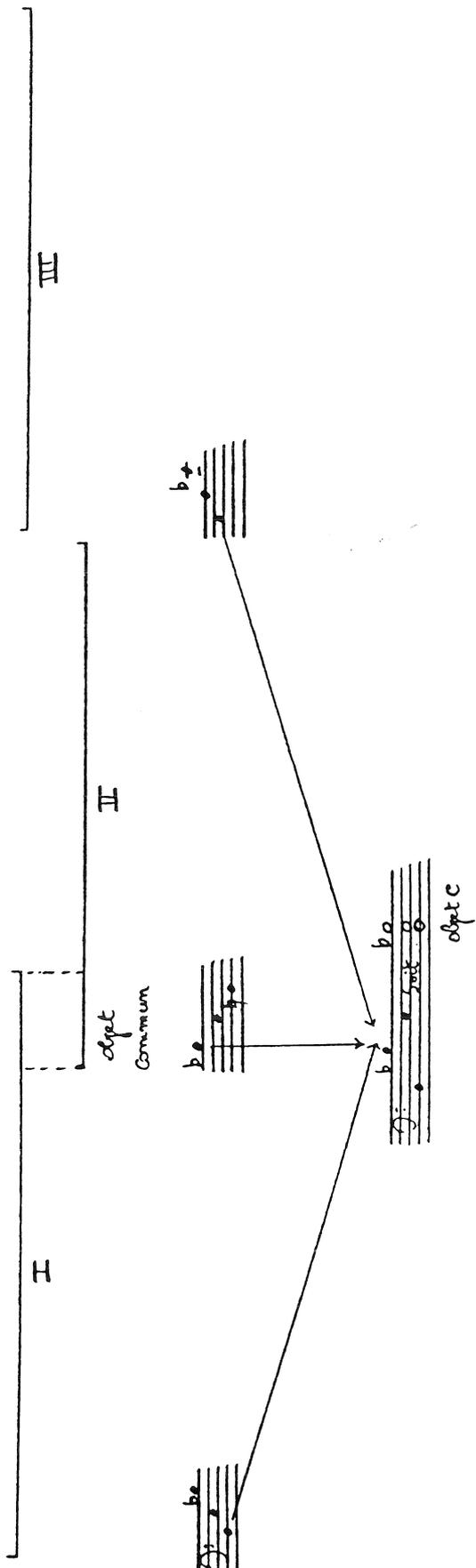
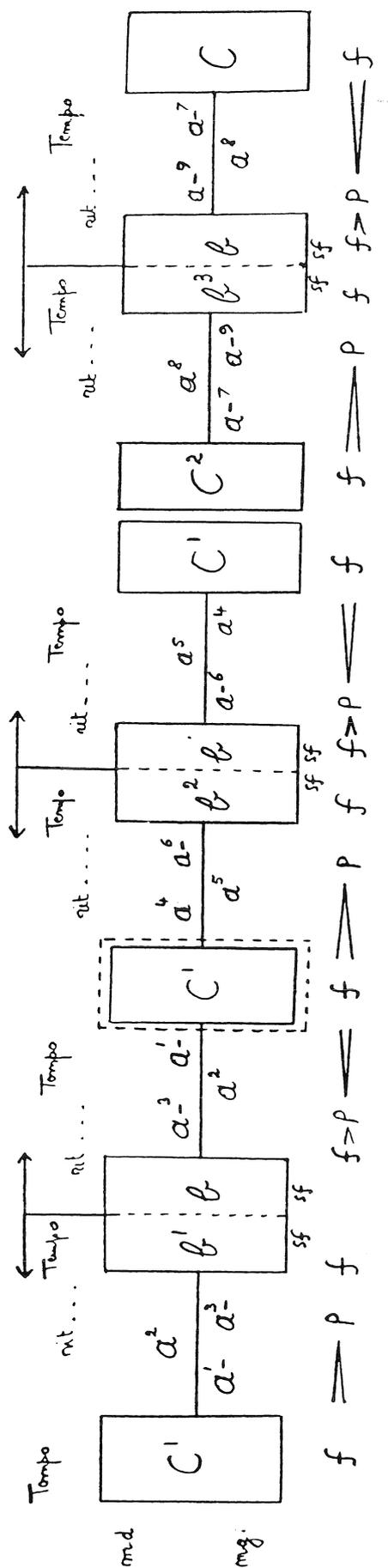
rit. - - - tempo  
 23 24 25 26  
 T6  
 sf p sf  
 objet commun

III

3rit. - - - tempo  
 27 28 29 30  
 2R  
 sf p sf

Ce son n'entre dans aucune des séries, il s'explique par l'objet c  
 Ce que Boulez considère comme  
 une invention qui dépasse le  
 système.

Exemple IX : Synthèse



Suiv

m.d. RT<sub>7</sub>

RT<sub>6</sub>

A

mg. rRT<sub>7</sub>

← 11 12  
TG  
1 2 →

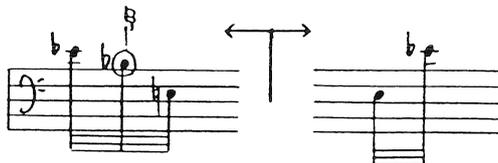
rR

### III.2 Seconde variation

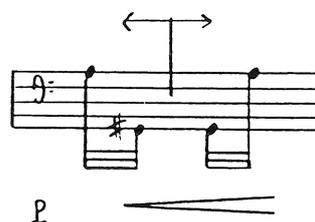
Commençons par les similitudes avec la première.

Elle est construite en trois parties et utilise bien entendu le même matériau. Le miroir (signalé par le triton) subit de légères transformations sur les durées et la dynamique :

mesure 30 et 32;  
(par les durées)



mesure 31;  
(par la dynamique)



mesure 35 et 36; rit... tout le long de cette troisième partie.

Utilisation des objets a a- b et c .

Voyons maintenant les éléments qui la caractérisent.

Elle est beaucoup plus resserrée; elle utilise exclusivement des triples croches sans silence, sauf aux mesures 34 et 35 ou celui-ci est structurel. Les exemples qui suivent montrent clairement l'utilisation des objets ainsi que le miroir utilisant la note commune.

LES DUREES : écrite en triples croches, elle propose l'enchaînement de quatre objets par chevauchement.

Voici, pour terminer l'analyse de cette variation, trois schémas.

Exemple X : Les objets musicaux

The image displays three systems of musical notation, labeled I, II, and III, illustrating musical objects and their variations. Each system consists of two staves. System I (measures 31-32) features dynamics *f* and *p*, with circled labels 'a-' and 'a'. System II (measures 33-34) features dynamics *ff* and *p*, with circled labels 'a', 'b', and 'c'. System III (measures 35-36) features dynamics *f*, *p*, and *pp*, with circled labels 'a' and 'b'. A box labeled 'III' is positioned below the third system. A handwritten note at the bottom explains the relationship between objects 'a' and 'c'.

Cet objet a- est extrait de l'objet c (dernier objet de la première variation), objet ou partie d'objet commun.

Exemple XI : Analyse des séries

I

Musical score for section I, measures 31-32. The score includes a piano part with chords and a vocal line with notes numbered 1-12. Circled numbers 11 and 12 are connected to notes in the vocal line. Labels include  $T_{11}$ ,  $T_{11}$ ,  $f$ ,  $ff$ , and  $p$ .

Sons 11 et 12  
de la série rR

II

Musical score for section II, measures 33-34. The score includes a piano part with chords and a vocal line with notes numbered 1-12. Circled numbers 11 and 12 are connected to notes in the vocal line. Labels include  $RT_5$ ,  $RT_5$ ,  $f$ ,  $ff$ , and  $p$ .

Musical score for section III, measures 35-36. The score includes a piano part with chords and a vocal line with notes numbered 1-12. Circled numbers 11 and 12 are connected to notes in the vocal line. Labels include  $T_{14}$ ,  $T_{14}$ ,  $f$ ,  $ff$ ,  $p$ , *rit.*, *A': 3 min. réaction*, and *Sous-commun*.

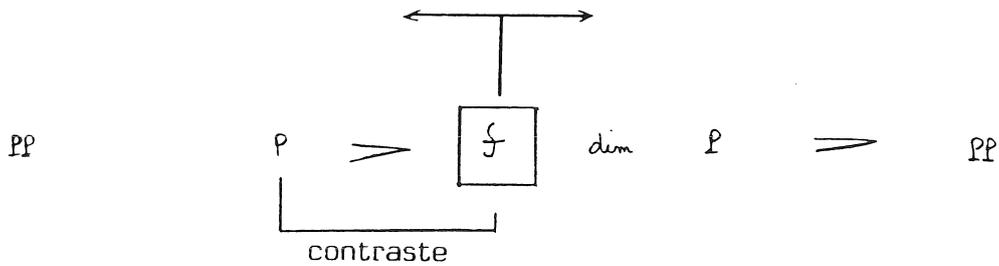
III



### III.3 Synthèse dynamique des deux variations

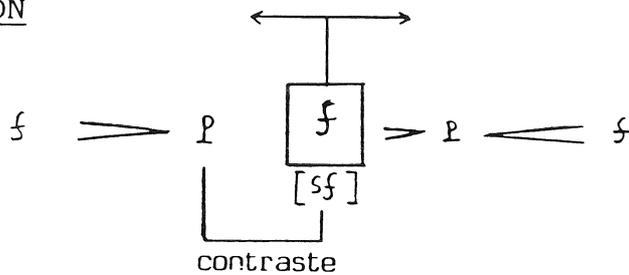
Quelques remarques sur l'organisation dynamique. Dans la thématique, le miroir dynamique s'organisait sur la totalité de la section (macro-miroir). Dans les variations, il se développe en quelque sorte; chaque variation a trois miroirs ou micro-miroirs quasi identiques. Autre constat, les miroirs sont tous mis en évidence par des contrastes dynamiques.

THEME



PREMIERE VARIATION

I



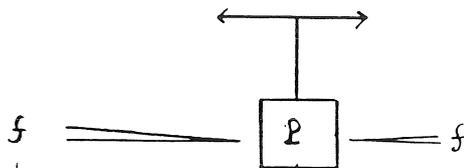
II

Même structure

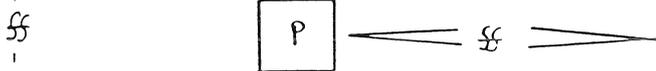
III

SECONDE VARIATION

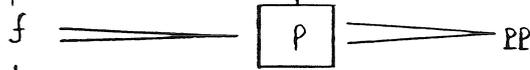
I



II



III



contraste

## IV Réexposition A'

Cette troisième section, très proche de la première, ne suscite que quelques commentaires.

1. Les séries sont différentes de celles de l'exposition :

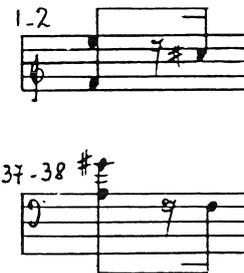
A	de 37 à 43 utilise les séries T4 et 2T4
B	de 44 à 46, les séries RT6 et 2RT6
A'	de 47 à 51, les séries RT11 et 2RT11
B''	à partir de 51, les séries T9 et 2T9.

Il est à noter que, contrairement à l'exposition, A' et B'' utilisent des séries différentes de A et B. En outre, B'' compte une note de plus, le son 12 de la série T9 ne servant plus d'enchaînement à la section suivante. Il en résulte deux agrégats de trois sons (objets c) aux deux dernières mesures.

Cette complexification finale déforme considérablement le miroir, car tous les paramètres sont altérés.

2. Les objets, par rapport à l'exposition, peuvent être légèrement modifiés. Voici quelques exemples :

Comparaison des  
mesures 1-2 et 37-38



la densité 2 se trouve cette fois en-dessous de la densité 1.

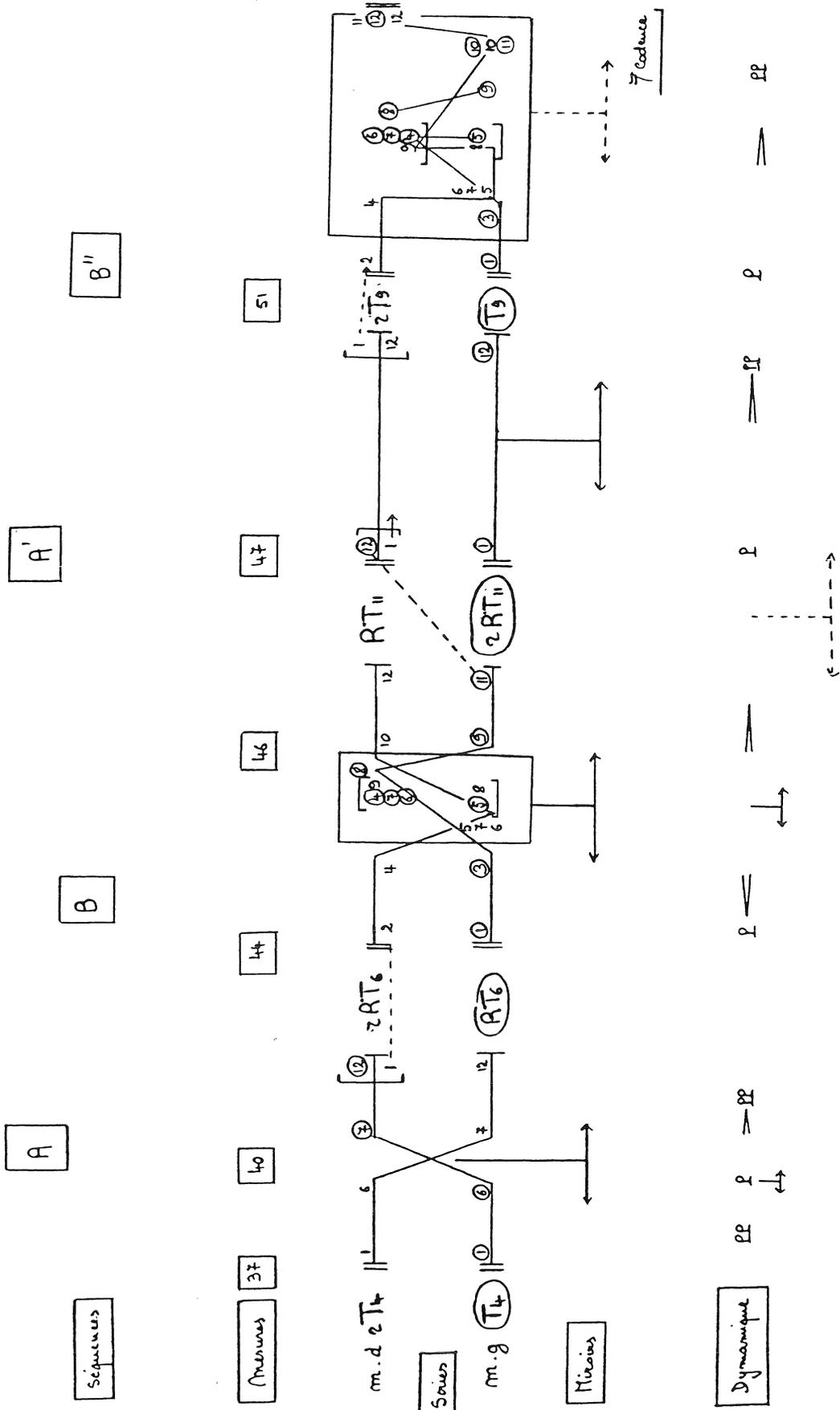
Comparaison des mesures 8 et 44

3. Les dynamiques sont différentes et proposent des miroirs internes pour les deux premières séquences. Le miroir général est déformé. Voir exemple XIII.

4. Les durées sont identiques à celles de l'exposition.

Pour terminer l'analyse de cette réexposition, voici un schéma de la morphologie générale.

Exemple XIII Morphologie générale de la réexposition



## Conclusion

---

Webern disait à travers ses conférences : *"Parvenir à une cohérence sans cesse plus étroite, en vue d'accroître l'intelligibilité"* <sup>1</sup>. Ce premier mouvement de l'op 27 en offre une merveilleuse démonstration. Tous les événements sont dépendants de ce qu'il aime appeler l'*"Idée musicale"* <sup>2</sup>, l'idée étant ici un jeu de miroir, ainsi qu'un travail sur quelques objets (de trois sons le plus souvent). Ces deux procédés compositionnels sont abondamment utilisés par Webern dans plusieurs de ses œuvres, j'ai déjà cité plus haut le concerto op 24 qui en est un exemple particulièrement frappant.

Pierre BOULEZ, dans un de ses concerts-conférences enregistrés à l'IRCAM <sup>3</sup>, compare le travail de WEBERN, sur les miroirs, à celui des peintres des XVe et XVIe siècles et à leurs préoccupations, pour ne pas dire leurs obsessions, des jeux de symétrie et de perspective. Boulez parle également du Webern classique. En effet, cet op 27, ainsi que plusieurs autres œuvres, s'attachent à cette forme classique par excellence qu'est le A B A. Du reste, Webern tenait beaucoup à parler de sa musique, ainsi que de celle de SCHOENBERG, (ce qu'il appelle la NOUVELLE MUSIQUE) comme étant le déroulement inévitable de l'histoire.

En guise d'épilogue, voici une dernière phrase de Webern qui, me semble-t-il, synthétise bien ce que j'ai voulu démontrer à travers cette analyse : *"On n'a pas abandonné au hasard l'ordre des douze sons. Au contraire, on a cherché à établir, à l'intérieur de la série, un ordre qui détermine le déroulement de la composition toute entière. Les douze sons sont énoncés selon un certain ordre, établi une fois pour toutes, et constituent alors une série dont procède toute l'organisation de la composition. Ainsi, l'idée génératrice de l'œuvre est-elle omniprésente"* <sup>4</sup>.

---

1 Anton WEBERN, *Chemin vers la musique nouvelle*, Ed. J.C. Lattès, *Musiques et musiciens*, 1980, p. 92.

2 Anton WEBERN, *ibidem*.

3 Concert-conférence de Pierre BOULEZ dans le cycle "L'œil et l'oreille", n° 2, cassettes de l'IRCAM et Radio-France CRF 092, 1981.

4 Anton WEBERN, *ibidem* p. 105.



---

NOTE A L'ATTENTION DES AUTEURS

---

Les contributions aux Fascicules d'Analyse Musicale sont bienvenues. La revue a vocation de publier non seulement des études fondamentales (pour lesquelles il existe d'autres revues avec lesquelles les Fascicules ne prétendent pas entrer en concurrence), mais aussi des versions provisoires de travaux en cours, des travaux d'étudiants, etc. Les Fascicules visent aussi à créer un dialogue constructif entre leurs lecteurs. Sauf mention expresse en tête des articles, ils 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, en laissant 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). Tapez en interligne 1 (généralement 6 lignes/pouce), en laissant un minimum d'espace entre les paragraphes (préférez l'indentation des paragraphes).

2. Votre dactylographie doit être nette, aussi contrastée que possible. Utilisez du papier blanc et un ruban neuf ou un ruban carbone. Le cas échéant, faites appel à un service professionnel de dactylographie (on en trouve à proximité des Universités).

3. 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. Le droit de citation d'oeuvres protégées est prévu par la loi belge du 22 mars 1886 sur le statut du droit d'auteur et par la Convention d'Union de Berne pour la protection des oeuvres artistiques du 9 septembre 1886. Le droit de citation "dans un but de critique, de polémique ou d'enseignement" est subordonné à l'indication de la source et du nom de l'auteur: tenez en compte.

4. 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.

5. 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 Musée Instrumental de Bruxelles ou à l'Institut de Musicologie de l'Université de Louvain-la-Neuve. 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.

6. 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.

---