

Fascicules d'Analyse Musicale

Vol. IV n° 3, Août 1991

SOMMAIRE

Introduction	65
Deuxième Congrès Européen d'Analyse Musicale, Trento, 24-27 octobre: Programme	69
European Society for the Cognitive Sciences of Music, Colloque, Trieste, 27-29 octobre: Programme	72
Recensions	
R. H. Hoppin, <u>La musique au moyen âge</u> , 2 vols, Bruxelles-Liège, Mardaga, 1991 (K. Van Hercke)	75
M. Guertin, <u>De la lecture à l'audition d'un texte musical: Une étude des thèmes dans le livre I des Préludes pour piano de Debussy</u> , Presses de l'Uni- versité de Montréal, 1990 (N.M.)	76
D.Fournier, <u>Sémio-esthétique du chant grégorien d'après le Graduel neumé de dom Cardine</u> , Solesmes, 1990 (N.M.)	79
P. DAVIN, Lettre à N. Meeùs	80
N. MEEUS, A propos du rôle de l'harmonie des médiantes dans l'oeuvre de Debussy	83
J.-M. RENS, Olivier Messiaen: Ile de feu II	95
Note à l'attention des auteurs	114

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

INTRODUCTION

LE PREMIER SYMPOSIUM INTERNATIONAL d'analyse musicale s'est tenu à Oviedo du 22 au 25 mai dernier. Ce fut un événement remarquable à plusieurs points de vues. Beatriz Martinez del Fresno et Ramon Sobrino, les organisateurs, ont réussi la gageure presque incroyable de rassembler plus de deux cent participants, en très grande majorité espagnols, et de les faire prendre part avec un enthousiasme communicatif à quatre journées de travail intense. Aucun autre pays européen, me semble-t-il, n'est à même à l'heure actuelle de rassembler un tel auditoire.

Beatriz Martinez et Ramon Sobrino avaient représenté l'Espagne à Colmar, où ils avaient manifesté le désir de la musicologie espagnole de prendre une place, fut-elle modeste, dans le mouvement européen d'analyse musicale. Pour le symposium d'Oviedo, ils avaient fait appel à quelques spécialistes européens, Rossana Dalmonte (Trento), Mario Baroni (Bologne), Irène et Célestin Deliège, André Riotte et moi-même, aux communications desquels devaient s'ajouter un certain nombre de communications libres émanant de musicologues espagnols. Le programme du symposium a d'ailleurs été publié dans le numéro IV.1 des Fascicules. Ce qui nous est apparu tout au long de ces journées, c'est que les Espagnols n'ont pas grand chose à apprendre de leurs collègues européens, ni dans le domaine des méthodes et des principes de l'analyse, ni au plan de la vitalité et du dynamisme.

André Riotte, qui a déjà rendu compte de ce Symposium dans le n° 24 (juin 1991) de la revue *Analyse musicale*, a signalé la faveur que semble connaître en Espagne l'analyse rythmique. On connaît bien là-bas les écrits de

Leonard Meyer et ses essais de description de la structure rythmique de la musique à partir des mètres poétiques antiques. C'est une mode, pourrait-on objecter, mais elle n'a rien de moins légitime que la mode schenkerienne, par exemple, et elle n'a en outre rien d'irréfléchi; les musicologues espagnols paraissent d'ailleurs aussi bien au fait de la méthode schenkerienne.

Il existe en Espagne un cloisonnement semblable à celui que nous connaissons entre le Conservatoire et l'Université - c'est-à-dire, en pratique, une méfiance et une incompréhension réciproque entre certains musiciens et certains théoriciens. Ce cloisonnement est par contre moins sensible que chez nous entre la musicologie historique et la musicologie systématique. J'ai rencontré ainsi au Symposium plusieurs personnes dont la réputation m'était connue déjà dans d'autres domaines que l'analyse musicale, et parmi eux en premier lieu Jose Lopez Calo, dont j'avais lu les écrits organologiques, et dont la présence active à ces journées manifeste une jeunesse d'esprit peu commune. Il est vrai que nous avons tous rajeuni à Oviedo ...

° ° °

La Société Internationale de Musicologie annonce son 15e congrès international qui se tiendra à Madrid du 3 au 10 avril 1992. Le programme extraordinairement copieux comporte dix tables rondes, quatorze sessions d'étude, plus de deux cent communications libres groupées selon quarante thèmes, quatre sessions spéciales et les réunions de sept groupes d'étude. Une des tables rondes a pour titre "Analyse musicale: modèles systématiques et modèles historiques" (*Musical Analysis: Systematic versus Historical Models*); les participants sont Carolyn Abbate (USA), Nicholas Cook (GB) et Laurence Dreyfus (USA), sous la présidence de Kofi Agawu (USA). Certaines des communications libres touchent de près ou de loin à des points de théorie qui pourraient intéresser les spécialistes de l'analyse musicale. Dans l'ensemble, néanmoins, le congrès paraît faire peu de place à la musicologie systématique. Il est vrai que la Société Internationale de Musicologie est l'émanation de la musicologie académique traditionnelle, qui elle non plus n'accorde pas encore une place très importante à la théorie et l'analyse.

° ° °

Le deuxième Congrès Européen d'Analyse Musicale, qui se tiendra à Trento du 24 au 27 octobre prochain, commence à prendre forme. On en trouvera ci-après le programme scientifique détaillé. La participation internationale est exceptionnellement importante puisque, sauf erreur, près de vingt pays seront représentés. Parmi ceux-ci, plusieurs pays de l'Est, la Pologne (avec une représentation particulièrement nombreuse), l'URSS et la Tchécoslovaquie. Le Royaume Uni, que l'on avait peu vu à Colmar, sera là en force. On entendra

aussi des représentants des pays scandinaves et des Pays-Bas, de Belgique, de France, d'Espagne, d'Allemagne, de Suisse et d'Autriche, d'Israël, ainsi que des Etats-Unis, du Canada et de Hong Kong.

Cette ouverture internationale a sans aucun doute été favorisée par l'éventail très large des thèmes choisis pour les sessions parallèles. L'inconvénient d'un tel choix est que ces thèmes risquent de n'intéresser que ceux qui s'y sont spécialisés, au détriment du brassage d'idées que l'on attend normalement d'un congrès. Ce n'est qu'au moment du bilan que l'on pourra déterminer si le comité international a eu raison de choisir cette voie. Il est malheureusement d'ores et déjà certain que certaines grandes tendances modernes de l'analyse musicale ne seront pas présentes à Trento.

° ° °

L'ESCOM (European Society for the Cognitive Sciences of Music) tiendra son premier colloque à Trieste les 28 et 29 octobre, immédiatement après la réunion de Trento. Le très copieux programme de ces journées me parvient au moment même où ce Fascicule allait être imprimé: on le trouvera ci-dessous à la suite du programme du Congrès de Trento. L'Escom procédera aussi à Trieste à sa première assemblée générale, durant laquelle elle élira son président. Voici donc une société qui, encore en gestation, manifeste d'une vitalité peu commune. Le mois d'octobre s'annonce chargé!

° ° °

La Société française d'Analyse musicale a malheureusement dû renoncer en dernière minute à organiser le cycle de formation-perfectionnement qu'elle avait annoncé pour juillet 1991, faute d'avoir reçu les subventions officielles attendues. Ce n'est que partie remise: le cycle aura probablement lieu en été 1992, et le délai supplémentaire sera mis à profit pour affiner encore le programme des cours et pour assurer des financements qui, on l'espère, permettront d'y participer à moindre coût.

° ° °

Pierre-Marie Sgard, directeur de la revue *Analyse musicale*, s'interroge et m'interroge sur l'avenir des revues d'analyse musicale en langue française. Leur multiplication est nuisible non seulement au plan économique, mais aussi d'un point de vue rédactionnel: nous ne sommes pas assez nombreux à pratiquer l'analyse musicale pour alimenter de nombreuses revues.

Ces arguments ne sont pas négligeables. Je persiste à croire néanmoins que les Fascicules d'Analyse Musicale ont un rôle spécifique, qui n'est pas

nécessairement concurrent de celui de revues telles qu'*Analyse musicale*, au contraire. Les Fascicules devraient pouvoir alimenter les revues plus policées tout à la fois en lecteurs et en auteurs. C'est en tout cas dans ce sens que le projet en avait été conçu (voir mon Introduction au n° I.1).

Mais le fait est que les Fascicules ne remplissent pas entièrement leur rôle. Quinze numéros parus, avec une moyenne d'environ trois articles ou parties d'article par numéro, mais à peine une dizaine d'auteurs différents: c'est loin d'être satisfaisant. Et les premiers numéros de cette quatrième année sont particulièrement minces. Manifestement, le système ne fonctionne plus bien. Les échos qui me parviennent indiquent pourtant que l'intérêt reste vif chez les lecteurs, abonnés ou non, et les promesses d'articles ne manquent pas.

Certains caractères spécifiques des Fascicules pourraient encore être développés. Ainsi, je crois beaucoup pour ma part à la nécessité d'échanges internationaux étendus, c'est-à-dire en particulier à ceux qui surmontent les barrières linguistiques. C'est dans ce but que le point 6 de la "Note à l'attention des auteurs" que l'on trouve dans chaque numéro fait appel aux communications en langues étrangères. Une autre forme de collaboration internationale pourrait s'instaurer par la création de publications semblables à l'étranger, qui s'échangeraient des articles et des informations.

Il est temps, je crois, de repenser la position des Fascicules dans le paysage de l'analyse musicale. Je serai heureux d'avoir l'avis des lecteurs à ce propos. Il est temps aussi de repenser leur fonctionnement matériel. Le retard persistant de la publication, pour lequel j'en appelle à l'indulgence des lecteurs, indique lui aussi un problème qu'il faut résoudre.

Deuxième Congrès Européen d'Analyse Musicale - Trento, 24-27 octobre
Programme

*Jeudi 24 octobre***Table ronde: Analyse de l'interprétation musicale: problèmes et méthodes.**

Participants: Michael Aspinali (Rome), Franz Födermayr (Université de Vienne), Michel Imberty (Université de Paris-Nanterre), Klaus Scherer et Hervine Siegwart (Université de Genève), Andranik Tanguiane (Visiting Professor à l'Université de Hagen)

Discussion générale. Chairman: Rossana Dalmonte (Université de Trento)

*Vendredi 25 octobre - matinée***a) Théories structurales et processus cognitifs à l'oeuvre dans la segmentation de la musique**

Irène Deliège (Université de Liège), "Paramètres psychologiques et processus de segmentation dans l'écoute de la musique"

Michel Imberty (Université de Paris-Nanterre), "Stabilité et instabilité: comment l'auditeur organise-t-il la progression temporelle d'une oeuvre musicale?"

Ian R. M. Cross et Diana M. Stammers (Université de Cambridge), "Music analysis and the perception of set-theoretic relations"

Yitzhak Sadai (Université de Tel-Aviv), "A propos de certains paradigmes pré-compositionnels dans la musique tonale"

Kacper Miklaszewski et Lukasz Sawicki (Académie F. Chopin, Varsovie), "Segmentation of music introduced by practising pianists preparing compositions for public performance"

b) Analyse des structures de la modalité

Harold Powers (Université de Princeton), "European modality as a cultural construct"

Michele Yvonne Fromson (Université de Columbia), "Zarlino's modal analysis of Willaert's «Avertatur obsecro»"

Nicolas Meeùs (Université de Louvain-La-Neuve), "Mode, ton, classes hexacordales, transposition"

- Slawomira Zeranska-Kominek (Université de Varsovie), "Mode: process and/or structure. Analytical study of Turkmen mukam Gökdepe"
Eduard Alexejew (Institut des Arts, Moscou), "Prinzipien der tonhöhenmässigen Beschaffenheit archaischer Volkssingweisen"

Vendredi 25 octobre - après-midi

- a) Le rôle de l'analyse musicale à l'école primaire et secondaire**
Keith Swanwick (Université de Londres), "Music education and the dimensions of criticism"
Franca Ferrari (Rome), "Introduzione all'esercizio analitico nella prassi didattica della scuola di base"
Boris Porena (Rome), "Prodromi a un'analisi metaculturale"
Giovanni Piazza (Conservatoire Ste-Cécile, Rome), "Ascolto attivo e analisi nella scuola di base. Un esempio pratico"
Jean Tabouret (Conservatoire de Montpellier), "Est-il légitime de ne pas pratiquer l'analyse dans les établissements non-spécialisés?"
- b) Caractéristiques structurelles et variables d'exécution dans les répertoires de tradition orale**
Doris Stockmann (Berlin), "Formen und improvisatorischer Freiraum in der Traditionellen Musik der Europäischen Norden"
Simha Arom (CNRS, Paris), "La notion de modèle en ethnomusicologie: les musiques d'Afrique Centrale"
John Rink (Université de Newcastle upon Tyne), "The rhetoric of improvisation: Beethoven's Fantasy op. 77"
Maurizio Agamennone (Conservatoire de Campobasso), "Stabilità areale e variabilità locali nella musica delle confraternite cilentane"
Urve Lippus (Conservatoire de Tallin, URSS), "Medieval theory of modal rhythm, its cognitional background and an ethnomusicological implication"

Samedi 26 octobre - matinée

- a) Analyse de la "musique populaire": chansons des années '50 à '90**
Richard Middleton (Université de Newcastle upon Tyne), "Towards a theory of gesture in popular song analysis"
Jan Ling (Université de Göteborg), "A popular song, its musical and ideological roots"

-
- Allan Frederick Moore (Ealing College, Londres), "The textures of rock"
 Aleš Opekar (Académie des Arts, Brno), "Analysis of a rock album: «Straka v hrsti» of the group Pražský výběr"
 David Griffith (Polytechnique d'Oxford), "Talking about popular song: in praise of «Anchorage»"

b) Structures mélodiques et intonation verbale

- Zofia Helman (Université de Varsovie), "Sprechintonation in der modernen Oper"
 Giorgio Adamo (Discothèque d'Etat, Rome), "Un modello per l'analisi fonetico-acustica dei rapporti testo-musica"
 Ramon Sobrino et Maria Encina Cortizo (Université d'Oviedo), "Application des méthodes schenkerienne et sémiotique à l'analyse du Chant grégorien: la mise en évidence de la construction modale suivant la loi de l'accent"
 Luca Marconi (Bologne), "Intonazioni cantate e intonazioni evocate nella «Cavalleria rusticana» di P. Mascagni"
 Kelina Kwan (Université de Hong Kong), "Textual and musical contour in Cantonese popular Songs"

Samedi 26 octobre - après-midi

a) Relations structurelles entre musique et narration visuelle (cinématographique)

- Philip Tagg (Université de Göteborg), "Electric cow-boys and synthetized fashion: towards a fine typology of title-music"
 Ennio Simeon (Conservatoire de Cosenza), "Programmi narrativi e stratificazioni del senso nella musica per film. Il caso di «Entr'act»"
 R. Daniel Golianek (Université de Poznan, Pologne), "The concept of musical dramaturgy in Soviet musicological research"
 Alf Björnberg (Centre universitaire de Aalborg, Danemark), "Music video and semiotics of popular music"
 Hroar Klempe (Université de Trondheim, Norvège), "On mythical repetitions in music, text and image in the coca-cola commercials"

b) Analyse de la musique électro-acoustique: vers une définition de l'objet sonore

- Denis Smalley (Université d'East Anglia, Norwich), "Can electroacoustic music be analyzed?"
 François Delalande et Dominique Besson (INA GRM, Paris), "Problèmes théoriques et pratiques de la transcription des musiques électroacoustiques"
 Simonetta Sargenti (Milan), "Per una definizione delle «unità percettive» di «Aquatisme»"

Christiane ten Hoopen (Université d'Amsterdam), "Polarized listening strategies for electroacoustic music"

Francesco Giomi et Marco Ligabue (Conservatoire de Florence), "Un approccio estesico-cognitivo alla determinazione dell'«objet sonore»"

Dimanche 27 octobre - matinée

Table ronde: Analyse des analyses: existe-t-il des relations entre les diverses méthodes d'analyse?

Participants: Jean-Jacques Nattiez (Université de Montréal); Michal Bristiger (Académie des Sciences de Varsovie), Jonathan Dunsby (Université de Reading), Jaroslav Jiranek (Université de Prague), Arnold Whittall (King's College, Londres)

Discussion générale. Chairman: Mario Baroni (Université de Bologne)

(D'après la version anglaise du programme)

**European Society for the Cognitive Sciences of Music
Colloque, Trieste, 27-29 octobre 1991 - Programme**

Dimanche 27 octobre

Table ronde informelle: *Education et sciences cognitives de la musique*, avec la participation de Fiorella Cappelli (C.R.S.D.M., Florence), Johannella Tafuri (S.I.E.M., Bologne), Frans Evers (Conservatoire de La Haye), Hans Linnartz (Conservatoire de La Haye), Cécile Guieux (I.P.M., Paris), Françoise Regnard (IFEDEM, Paris), Luchia Mancisidor (Conservatoire de San Sebastian), sous la direction de Stephen McAdams et de John Sloboda.

Lundi 28 octobre

Aspects théoriques et historiques - chairman : J.-J. Nattiez

Yizhak Sadai (Université de Tel Aviv), "Le musicien cognitiviste face au cognitiviste musicien"

Ruth Katz et Ruth Hachon (Université hébraïque de Jérusalem), "«Sense formation without predication» in musical thought : historical perspective"

Eytan Agmon (Université Bar Ilan, "The cognitive-perceptual structure of diatonicism : a theory of intonation"

Nicolas Meeùs (Université de Louvain-la-Neuve), "Transitivité, rection et fonctions tonales"

Apports de l'ethnomusicologie - chairmann : J.-J. Nattiez

Benoît Quersin (Musée National du Zaïre), "Musiques traditionnelles du Zaïre"

Jean-Pierre Estival et Emmanuel Bigand, "Approche expérimentale de l'anthropologie cognitive de la musique instrumentale des Amérindiens Asurini (Brésil)"

Reiner Kluge (Humboldt Universität, Berlin), "Principles of temporal control in non-western music"

Simha Arom (CNRS, Lacito, Paris), "Hauteur, timbre, échelles en Afrique centrale"

Influences de l'environnement - chairman : R. Luccio

John Sloboda (Université de Keele), "The relationship between quantity of practice and early musical excellence in young instrumentalists"

Leif Finnas (Abo Akademi, Finlande), "Music education for adults : some reflexions and results based on a study of Finnish institutions for adult education"

Emmanuel Pedler et Florence Lethurgez (EHES et CERCOM, Marseille), "Une contemplation différée, exploration et choix en discothèques de prêt"

Neuropsychologie et aspects cliniques - chairman : R. Luccio

R. Beisteiner, W. Lang, G. Lindinger, L. Deecke et E. Altenmuller (Cliniques neurologiques universitaires de Vienne et Tübingen), "Analytic, creative and mnesic processes while listening to and processing of music : a DC-potential study"

D. Cohen, J. Mendel, H. Pratt et A. Barnea (Université hébraïque de Jérusalem; Evoked Potential Lab., Haifa), "Response to intervals by brainware measurement and verbal means"

Edith Lecourt (Université L. Pasteur, Strasbourg), "Recherches sur l'expérience musicale par une approche psychologique clinique"

Posters et démonstrations

J. Metellus, B. Sauvageot et A. Bodak (Centre hospitalier Emile Roux, France),

- "La perception musicale" (Démonstration d'un équipement utilisé dans le traitement de certaines pathologies de l'audition)
 Francesco Stumpo (Institut de pédagogie, Bari), "Prokoffief e il mondo dell'infanzia"
 Paola Colombo (Conservatoire de Parme, Université de Maryland), "La musica degli spot televisi : Dati circa l'incidenza del sonoro nell'esperienza musicale del preadolescente"

Mardi 29 octobre

Modélisation et cognition - chairman : M. Baroni

- Marcel Mesnage et André Riotte (URPM, Université de Liège), "La modélisation des partitions musicales et ses liens avec les sciences cognitives de la musique"
 Ian Cross (Université de Cambridge), "The Chinese music box"
 Neil P. Todd (Université d'Exeter), "Expression redefined ?"
 Maris Valk-Falk (Conservatoire de Tallinn), "On collaboration of textual stimuli in performance"
 Agostino Di Scipio (Université de Padoue et Centre de recherches musicales, Rome), "Recognition of musical form in electroacoustic music: an informal experiment"
 Jean-Marc Chouvel (URPM, Université de Liège), "Pôles de la représentation mentale de l'oeuvre musicale"
 Andranick Tanguiane (ACROE, Grenoble), "Music recognition based on an artificial perception approach"
 Marcel Mesnage (URPM, Université de Liège), "MORPHOSCOPE, Logiciel d'aide à l'analyse musicale : démonstration"

Approches expérimentales - chairman : D. Povel

- Stepehn McAdams et Jean-Christophe Cunibile (IRCAM et Université de Paris V), "Perception of timbral analogies"
 Catherien Auxiette et Claire Gerard (Université de Paris V), "Coordination and synchronization of two temporal strings : music and speech"
 Adrew Waters (Université de Nottingham), "Expertise and musical representation"
 Emmanuel Bigand (Université de Paris V), "Peut-on comprendre les plaisanteries musicales ? Un lien entre la sémiologie et la recherche cognitive"
 Irène Deliège et Marc Melen (URPM, Université de Liège), "Melodic reduction of rhythmic group transformation : what is worst for recognition ?"
 Kacper Miklaszewski (Académie Chopin, Varsovie), "Are we on the crossroads ? Some impression on relationship between musical relevance of the problem and the scientific discipline"

RECENSIONS

-
- R. H. HOPPIN, *La musique au Moyen-Age*, 2 volumes, Bruxelles-Liège, P. Mardaga, Collection Musique-Musicologie, 1991.
Volume 1: (partie historique), traduit de l'anglais par Nicolas Meeùs et Malou Haine, 638 p., 79 ill.
Volume 2: Anthologie, traduit de l'anglais par Nicolas Meeùs, 216 p., 71 exemples musicaux.

Voici enfin disponible, en version française, un des ouvrages de référence pour les questions de musique au Moyen-Age. La présentation en est excellente: on y retrouve les qualités présentes dans les autres publications de la collection, parmi lesquelles nous saluons tout particulièrement la teinte légèrement adoucie du papier qui épargne les yeux!

Bien que parue en 1978, l'étude approfondie de Hoppin n'a quasi pas vieilli et méritait largement que l'on s'attelle à la lourde tâche de sa traduction. Bien des étudiants, des enseignants, des musicologues ou même des amateurs de musique ancienne, craignant encore la langue anglaise, seront ravis d'approfondir plus aisément leurs connaissances de la musique au Moyen-Age, exemples musicaux à l'appui.

Les traducteurs ont choisi de réaliser une traduction littérale, restant au plus près du texte original pour ne pas en trahir l'esprit, tout en gardant un style souple et clair très agréable à lire. La désignation anglo-saxonne des notes de la gamme est tout normalement traduite en notre système usuel.

Dans le premier volume, les traducteurs ont fidèlement respecté la conception générale de l'ouvrage original: on y retrouve les listes de cartes, figures et tableaux ainsi que les annexes et l'index. L'agencement de ces diverses parties est rendu, quant à lui, conforme à l'usage français où la table des matières est présentée en fin de volume (nous y regrettons peut-être l'absence des titres des nombreux paragraphes constituant les chapitres). Mais il faut surtout saluer les divers aménagements que les traducteurs ont apporté à la version française. En effet, comme ils le précisent, "la bibliographie assez sommaire de la version originale a été complétée pour inclure tous les ouvrages cités en note", ce qui facilite le travail du chercheur. De plus, les appréciations critiques des ouvrages cités sont celles des traducteurs, et non celles de Hoppin, ce qui actualise la perspective. La lecture est également facilitée par l'emploi

d'abréviations réservées seulement à la désignation des sources manuscrites, alors que Hoppin en faisait largement usage pour citer ses références bibliographiques. C'est dans la conception de l'index que nous trouvons quelques divergences avec l'édition anglaise: celui-ci est réduit aux noms de personnes et titres d'oeuvres, négligeant de ce fait quelques renvois, notamment ceux aux genres musicaux et à leur définition.

Dans sa préface au second volume, le traducteur précise que la "traduction française [des textes des musiques vocales] est réalisée dans le même esprit que la traduction anglaise", c'est-à-dire "d'établir une correspondance aussi étroite que possible entre le texte ancien et sa traduction moderne" en partant des textes originaux anciens. De larges commentaires sont également apportés par le traducteur afin d'explicitier tant que possible les significations cachées de certains textes. Nous saluerons également la présentation systématique "en juxta" du texte original ancien et de sa traduction française, présentation que Hoppin semble avoir négligée dans certains cas et qui est bien utile à tous ceux qui tentent de mettre en évidence les rapports texte-musique. Enfin, pour chaque exemple musical, la référence à la source manuscrite est présentée en toutes lettres et non plus en abréviations.

En conclusion, une traduction très attentive, soignée, étudiée qui contribuera, espérons-le, à favoriser l'étude, voire même pour certains, la découverte de la musique du Moyen-Age.

K. Van Hercke

Marcelle GUERTIN, *De la lecture à l'audition d'un texte musical: Une étude des thèmes dans le livre I des Préludes pour piano de Debussy*, Préface de Jean-Jacques Nattiez, Presses de l'Université de Montréal, Collection Sémiologie et analyse musicales, 1990, 245 pp. 23 dollars canadiens.

Les deux parties de ce livre correspondent aux deux faces du projet ambitieux de l'auteur: la première partie consiste en une analyse du niveau neutre des thèmes des *Préludes* - c'est-à-dire, pratiquement, en une analyse sur partition, puisque Marcelle Guertin considère que l'exécution de l'oeuvre établit la frontière entre le neutre et l'esthétique. La seconde partie confronte les résultats de la première avec l'audition, procédant ainsi à une sorte de vérification: c'est une ouverture à l'esthétique, dont on sait combien elle préoccupe l'école de Jean-Jacques Nattiez. L'ouvrage se présente donc comme une tentative de

réaliser, fut-ce partiellement encore, le programme implicite de la tripartition de Molino ou du moins de son pan "neutre-esthétique" (pp. 18-19).

Le corpus étudié est fait de quarante-quatre "thèmes" repérés subjectivement dans les douze pièces du premier livre des *Préludes*. A trois exceptions près, tous les thèmes sont monodiques; deux des exceptions, en outre, sont des cas d'"attaques synchrones" que l'auteur appelle *clusters* - on pourrait dire aussi des notes d'ornement simultanées. Quand au seul thème réellement polyphonique (Prélude I, mes. 1-4), il est traité en fait comme deux thèmes superposés, analysés séparément. Pour des raisons pratiques, le travail a porté d'abord sur un "mini-corpus" constitué des douze thèmes initiaux de chacun des *Préludes* et, une fois mise au point, la méthode a été étendue aux autres thèmes. On peut évidemment discuter de la constitution de ce corpus et s'interroger tout à la fois sur l'identification des thèmes et sur le bien-fondé de leur réduction à des monodies. Mais ce type de travail se juge à ses résultats, et il est clair que l'homogénéité et l'extension du corpus permettent des conclusions stylistiques tout à fait pertinentes.

Marcelle Guertin met en oeuvre les procédés bien connus de l'analyse paradigmatique. Elle les applique avec discernement et objectivité, envisageant chaque fois que nécessaire des segmentations à plusieurs niveaux ou des segmentations alternatives pour les mêmes thèmes. Elle procède ensuite à un important travail d'analyse paradigmatique des paradigmes eux-mêmes, qui lui permet d'établir une typologie dans laquelle quarante-deux des quarante quatre thèmes peuvent être regroupés en cinq groupes caractérisés par leur fonctionnement interne; deux thèmes restent inclassables. Pour donner une idée de la nature de cette typologie, je reproduis ici la description que l'auteur fait du groupe A, symbolisé en $x + y + \begin{Bmatrix} u \\ v \end{Bmatrix}$

"cette succession consiste en:

- a) un donné de départ;
- b) un recommencement de ce donné dont est toujours conservé le terme initial; la reprise s'accompagne d'une transformation quelconque ayant pour conséquence de faire éclater l'ambitus original. Le donné de départ [...] se trouve ainsi développé et le reste de l'élaboration thématique porte sur:
- c) une redite des seules hauteurs inaugurales (symbole v) ou terminales (symbole u) de l'unité de développement" (p. 123).

Ce langage, on le voit, n'est pas fondamentalement différent, mais autrement plus explicite que celui des $a a' b$ ou $A B A$ de l'analyse la plus traditionnelle.

La seconde partie de l'ouvrage prétend apporter à l'analyse de niveau neutre des justifications esthétiques: ceci s'inscrit dans une perspective de préoccupations cognitivistes assez générales aujourd'hui. Les moyens mis en oeuvre restent très limités: il n'y a pas de procédure expérimentale, mais seulement une réflexion de l'auteur qui se fait "ici à la fois cobaye et observatrice". On pourrait penser évidemment que ceci disqualifie a priori la démarche, puisque le fait d'avoir réalisé l'analyse de niveau neutre avant de

procéder à sa vérification par introspection a probablement pour effet de modifier les conditions d'écoute: si l'analyse a un sens, c'est parce qu'elle peut orienter et diriger la perception auditive.

Mais l'examen auquel Marcelle Guertin procède ici est d'un autre ordre: il s'agit, essentiellement, de replacer les thèmes analysés dans leur contexte pour vérifier si leur identification en tant que thèmes était légitime en déterminant, par exemple, s'il est plausible que telle ligne mélodique soit perçue dégagée de son accompagnement; il s'agit ensuite de vérifier si les segmentations suggérées par une "lecture-audition" correspondent à celles que détermine l'application stricte du critère de répétition de la méthode paradigmatique. Ce travail n'est qu'esquissé: l'auteur n'a pas voulu faire plus qu'indiquer certaines pistes et signaler quelques cas remarquables.

Indépendamment de l'intérêt intrinsèque de chacune des deux parties de cet ouvrage, leur mise en rapport amène à se poser des questions d'ordre général. Était-il légitime de faire porter l'analyse de niveau neutre sur des monodies, alors que la prise en compte du contexte amène évidemment à des résultats différents? Ce que Marcelle Guertin décrit comme une ouverture à l'esthétique n'est-il pas aussi dans une certaine mesure un retour à l'intuitif et donc, peut-être, un constat d'échec de l'objectivité revendiquée par la méthode paradigmatique? La tripartition de Molino ne serait-elle qu'une pure vue de l'esprit, un cloisonnement artificiel que la "lecture-audition" ferait tomber, ou n'indique-t-elle pas au contraire que l'analyse de niveau neutre et l'esthétique sont largement irréductibles? A mesure que les analyses inspirées des méthodes de Nattiez se multiplient, ces questions se font plus pressantes ...

Mais ce n'est pas le lieu d'en discuter plus avant. Il faut dire encore que le livre de Marcelle Guertin est agréable à lire, tant par sa langue claire, simple et précise que par une typographie efficace. S'il amène à s'interroger, ce qui est le propre d'un bon livre, il est aussi instructif; en particulier, il est probablement révélateur de certains aspects de la démarche poétique de Debussy, même si ceci n'entrait pas dans les intentions de l'auteur. Les conclusions que l'on peut en tirer concernant le style des *Préludes* sont importantes et pertinentes. L'auteur écrit qu'"il serait instructif de soumettre au [même] traitement analytique les mélodies du deuxième recueil des *Préludes*" (p. 166); je crois qu'il sera possible d'aller plus loin encore et que la méthode et ses résultats peuvent contribuer à une meilleure compréhension générale du style mélodique de Debussy.

Fr. D. FOURNIER, *Sémio-esthétique du chant grégorien d'après le Graduel neumé de dom Cardine*, *Subsidia gregoriana* (Publication annexe aux *Etudes Grégoriennes*) 1, Solesmes, 1990, 271 pp.

Cet ouvrage reproduit près de 1500 notes diverses de dom Cardine, concernant plus de 600 mélodies du Graduel. Il s'agit de renvois, de comparaisons, de corrections, etc., portés dans les marges du *Graduel neumé* et qui n'ont pas pu être reportés dans l'édition du *Graduale triplex*. Dominique Fournier propose un classement systématique de ces notes éparses, qui ne peuvent manquer de susciter l'intérêt des spécialistes de l'histoire du plain chant autant que de celle de la restauration du répertoire à Solesmes.

Le premier groupe de cas concerne les textes et leur réalisation musicale: Dom Cardine a relevé en particulier des cas de ponctuations variables appliquées à des mélodies par ailleurs semblables, de crases, d'accentuations inhabituelles (accents doubles, accents sur la dernière syllabe, accentuation de mots étrangers, etc.) ou de traitements particuliers des cadences ou de certains mots. Le second groupe met en évidence des détails d'ordre mélodique: ambiguïtés dans l'utilisation des neumes, combinaisons de modes différents, formules mélodiques, analogies mélodiques et textuelles; fautes de l'édition Vaticane. Le troisième groupe traite de points de sémiologie, notamment de combinaisons caractéristiques de neumes. Le quatrième groupe illustre quelques particularités rythmiques, en particulier des suites caractéristiques de neumes et des emboîtements de motifs neumatiques. Le cinquième groupe, enfin, rassemble quelques comparaisons intéressantes qui n'ont pu être classées dans aucun des groupes précédents.

L'ouvrage n'est qu'un recueil de cas, présentés généralement sous la forme d'un bref exemple musical, dont Dominique Fournier souligne parfois un passage au moyen d'une flèche, indiquant l'élément qui justifie un examen particulier. Lorsque les exemples ont déjà été utilisés et commentés dans des écrits de dom Cardine ou dans des thèses sous sa direction, les références en sont indiquées, mais les exemples sont présentés pour le reste à l'état brut, sans commentaire. Un index des pièces citées facilite la consultation. Il s'agit donc, comme l'explique Fournier, d'un "outil de travail": c'est l'outil de dom Cardine lui-même, dont le lecteur est invité à poursuivre le travail. C'est bien entendu un outil hautement spécialisé, qui ne prouvera toute son utilité que dans le cadre de travaux pour lesquels les questions de sémiologie grégorienne sont pertinentes, mais qui, même pour le simple connaisseur du plain chant, ouvre des perspectives intéressantes et contribue à faire comprendre l'enjeu de la sémiologie de dom Cardine.

LETTRE À N. MEEÛS

Patrick Davin

Cher Monsieur MeeÛs,

Dans le volume III,3 des Fascicules d'Analyse Musicale, vous avez mis en cause le travail des professeurs d'analyse de notre beau pays, prétextant leur prétendu désintérêt pour la musique contemporaine. Célestin Deliège, le bien nommé, avait volé à notre secours (III,4), tant par nostalgie de sa ville natale et de son travail de missionnaire en ce domaine, que par la hargne incroyable qu'il met toujours à défendre le sort de ses protégés.

Sans doute émoustillé par ce demi-échec, vous vous attaquez maintenant (IV,2), et en bloc, aux professeurs d'instrument, d'histoire et d'analyse, coupables selon vous d'une grande conspiration du silence intellectuel, chargés d'une mission d'obscurantisme privilégiant outrageusement les doigts ou les lèvres de nos chers petits au détriment de LA musique, la vraie, celle qui s'écoute avec le cerveau ... entre les mains.

Si nous étions au XVIII^e siècle, je vous aurais sûrement provoqué en duel pour votre agressivité un peu gratuite, mais c'est précisément votre bonne foi et vos bonnes intentions, dont je suis persuadé en tant qu'homme du XX^e siècle, qui provoquent chez moi la plus grande inquiétude. Elle est loin de moi, l'idée de mettre en doute la nécessité, l'urgence même, d'une musique non plus uniquement instinctive, mais constamment édifiée sur les fondements indiscutables de la connaissance théorique; votre éditorial au vitriol dresse pourtant devant moi l'épouvantail d'une vision de l'enseignement où la puissance de la réflexion ne serait plus un moyen merveilleux, mais un but absurde. Il serait sans doute un peu facile de ma part de vous dire que quand il m'arrive de diriger un orchestre, je préfère y rencontrer des virtuoses incultes plutôt que des intellectuels manchots; mais je vous dirai plus sérieusement que vos fonctions de professeur d'université, de directeur du Musée Instrumental, de rédacteur en chef et de membre de jurys éminents ne doivent pas vous faire oublier que l'aspect purement physique de l'apprentissage d'un instrument est à juste titre et pour tous les élèves une priorité sentimentale et chronologique bien compréhensible et bien prudente. J'ai depuis longtemps oublié le concept de la Pentecôte musicale pour expliquer le génie des plus grands compositeurs ou interprètes. Mais outre leur intelligence profonde et visionnaire, si Mozart,

Beethoven, Brahms, Debussy, Boulez, Gould ou ... Charles Rosen sont immenses, c'est peut-être qu'ils ont renouvelé en musique le "mens sana" qui joue drôlement bien du piano.

Vous savez naturellement, qu'à une indécrottable des dix heures de gammes par jour, je tiendrai le langage exactement opposé, mais je sens poindre ici et là, dans notre monde musical, quelques velléités bien dangereuses et quasi revanchardes de confondre ainsi raison et déraison. Vous comme moi avons la chance de gagner notre vie "dans la musique" sans jamais émettre la moindre petite note, mais il faut que d'autres puissent en assumer le côté sonore et artisanal sans la surveillance un peu méprisante des autorités bien pensantes. Au milieu du marasme culturel de notre époque, la forme sonate peut vite devenir le symbole d'un mandarinat vraiment déplacé.

Quant aux professeurs de conservatoire, qu'ils soient, par pur masochisme, abonnés comme je le suis à vos par ailleurs excellents F.A.M., ou qu'ils ignorent encore tout de la phraséologie Riemannienne, ils font peut-être ce qu'ils peuvent, y avez-vous songé? Il ne tient qu'à nous de tenter modestement d'en former de meilleurs ...

Patrick DAVIN

Professeur Intérimaire d'Analyse Musicale au
Conservatoire Royal de Musique de Liège

Cher Monsieur,

Voici un bien mauvais procès, et je me réjouis de ne pas vivre au 18e siècle, pour n'avoir pas à refuser de me battre en duel avec vous. Vous me faites dire à peu près exactement le contraire de ce que j'ai voulu dire, et je ne pense pas m'être exprimé si mal que de provoquer un tel malentendu.

Permettez-moi d'abord de vous rappeler qu'outre les fonctions que vous relevez, j'ai été professeur d'histoire de la musique au conservatoire pendant près de vingt ans, à Liège d'abord, puis à Bruxelles. Je parle donc des conservatoires en relative connaissance de cause. Ce que je dénonce, c'est le mur qui y reste dressé entre les cours de théorie et ceux de pratique musicale - car ce mur existe encore, ne vous en déplaise. Le peu d'intérêt de trop de professeurs de cours théoriques pour l'application pratique de ce qu'ils enseignent correspond au mépris de trop de professeurs d'instruments pour la théorie.

Dans mes cours d'histoire de la musique, j'ai évidemment parlé souvent de la forme sonate et de son évolution. Je puis vous donner quelques titres d'ouvrages sur ce sujet que je parcourais avec mes étudiants: les concertos de Corelli ou de Vivaldi, les symphonies de Sammartini ou de Haydn, les sonates de Mozart ou de Beethoven. La seule chose que j'exigeais absolument de mes étudiants, c'était qu'ils se convainquent de ne rien croire de ce qu'ils lisaient dans les livres sans l'avoir vérifié dans les partitions. Ce qui m'irrite, c'est qu'on enseigne la forme sonate *sans la mettre en rapport avec la musique réelle* et, à l'opposé, qu'on fait jouer des sonates sans se poser la moindre question sur leur structure: c'est là, des deux côtés, que réside ce que vous appelez avec raison un mandarinat déplacé.

Il y a dans nos conservatoires d'excellents professeurs, à qui on en fait parfois reproche, et de mauvais. Ne nous voilons pas la face sur ce point. Mais ce qui manque le plus, et ce n'est d'ailleurs pas propre au Conservatoire, c'est la concertation entre professeurs, la participation à un projet pédagogique commun. Ce n'est pourtant que par le dialogue entre les professeurs que les cours de théorie et de pratique deviendront complémentaires. C'est tout ce que j'ai voulu dire, et je sais que vous serez d'accord avec moi sur ce point. J'ajouterai que, contrairement à ce que votre lettre pourrait laisser croire, nous ne devrions pas avoir à choisir entre des virtuoses incultes et des intellectuels manchots. Il suffit de nous convaincre que nous pouvons former des virtuoses intelligents - la foi déplace des montagnes.

Bien à vous,

Nicolas Meeùs

A PROPOS DU RÔLE DE L'HARMONIE DES MÉDIANTES DANS L'OEUVRE DE DEBUSSY*

Nicolas Meeùs

Depuis que Monsieur Croche a dit: "Les hommes se souviennent mal qu'on leur a défendu, étant enfants, d'ouvrir le ventre des pantins ..." ¹, l'oeuvre de Debussy a fait l'objet d'analyses harmoniques aussi nombreuses que diverses. La plupart de ces analyses, qu'elles traitent de modalisme, d'accords parallèles, de gammes par tons entiers ou de neuvièmes non résolues, se rejoignent en un dénominateur commun: elles décrivent "le moment où Debussy passe de la conception tonale à une conception fondée sur la couleur" ², celui où "l'harmonie renonce à la notion de fonction, dans le sens traditionnel imposé par la tonalité" ³, elles sont "la description des diverses formations sonores [...] dans leur transition de la sujétion fonctionnelle à une véritable harmonie de timbres, en passant par des altérations profondes" ⁴. Au travers de ces analyses, la démarche debussyste vers une dissolution des liens de la tonalité s'avère être une entreprise aussi radicale, aussi systématique que celle des atonalistes les plus avancés du début de ce siècle.

Décrire l'harmonie d'un compositeur n'est rien d'autre, de nos jours, que montrer la place qu'il occupe face à la tonalité. Au moment où le développement des possibilités de dissonance et de modulation oblige à un éclectisme sévère, le langage harmonique d'un musicien se définit par les procédés qu'il met en oeuvre pour renouveler l'intérêt tonal. La plupart des techniques debussystes n'ont pas d'autre but: elles voilent la tonalité, elles cachent "la vieille dame", la cadence parfaite. Aujourd'hui, les accords parallèles ou les étagements complexes au delà de la neuvième, qui avaient tant frappé les premiers commentateurs, ne paraissent plus guère avoir une valeur de renouvellement très

* Cet article est reproduit des *Mélanges de musicologie*, 1, Ph. Mercier et M. Desmet éd., Louvain, 1974, pp. 27-36, avec l'aimable autorisation des éditeurs et du Prof. T. Hackens, responsable des publications de l'Association des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain.

¹ C. DEBUSSY, *Monsieur Croche antidilettante*, Paris, 1926, p. 15.

² A. LIESS, 'L'harmonie dans les oeuvres de Debussy', dans *Revue musicale*, janvier 1931, p. 47.

³ H. H. STUCKENSCHMIDT, *La musique du XXe siècle*, Paris, 1969, p. 24.

⁴ I. STORB, *Untersuchungen zur Auflösung der funktionalen Harmonik in den Klavierwerken von Claude Debussy*, diss., Cologne, 1967, p. 8.

élevée. L'harmonie modale semble porteuse d'un message autrement riche de possibilités. Il faut pourtant reconnaître que, du point de vue harmonique proprement dit, le modalisme ne se distingue pas absolument des techniques les plus classiques. La valeur fonctionnelle d'un accord ne dépend pas essentiellement du mode dans lequel il est construit, ni d'ailleurs des altérations chromatiques qu'il pourrait subir. Le modalisme n'est, tout compte fait, qu'une "couleur" nouvelle superposée aux schémas traditionnels. Il peut voiler le caractère impératif d'un enchaînement, mais non le supprimer.

Dans certaines de ses oeuvres, Debussy est parvenu à créer un nouveau schéma harmonique où n'existent plus que de lointains rapports avec la fonction classique de la dominante ou de la tonique. Ce schéma n'est sans doute pas l'une des caractéristiques les plus importantes du style de Debussy, entre autres parce qu'il ne fut pas employé avec la même ampleur que d'autres procédés, le modalisme en particulier. Pourtant, en ce qu'il crée, si l'on peut dire, une *nouvelle harmonie*, il est peut-être l'un des éléments les plus radicalement modernes du langage harmonique debussyste, l'une des manifestations les plus évidentes de ce recours "à des méthodes scientifiques pour découvrir de nouveaux moyens d'expression"⁵ qui semble bien avoir été l'une des méthodes de travail du compositeur. Cette nouvelle harmonie se présente comme une étude systématique des possibilités structurelles offertes par la mise en relation d'accords ou de tonalités à distance de tierce, de même que l'harmonie classique apparaissait être l'exploitation des possibilités de l'intervalle harmonique de quinte.

Dans ses manifestations les plus simples, le procédé n'est pas différente de la *romantische Terzverwandtschaft* et fut déjà décrit comme tel⁶. Telle modulation de *la* bémol mineur, médiante par enharmonie, à *mi* majeur, tonique (exemple 1) pourrait aisément être rapprochée de certains passages de l'oeuvre de Beethoven ou de Schubert, si ce n'étaient les quelques altérations modales. Le passage en *la* bémol pourrait être analysé comme une large broderie de l'accord de dominante parallèle, et la modulation n'aurait plus de caractéristique que l'absence de la sensible.

⁵ H. H. STUCKENSCHMIDT, *op. cit.*, p. 25.

⁶ Cfr. notamment I. STORB, *op. cit.*, p. 32 ss. et p. 49 ss.

Exemple 1: Debussy, *Danse pour piano*, mesures 108 à 115.

Dans d'autres passages, par contre, il devient exceptionnellement difficile de faire de la médiate ou de la sous-médiate des substituts aux fonctions principales. Au contraire, il semble parfois que les accords qui occuperaient normalement ces fonctions principales doivent être ramenés eux-mêmes par consonance feinte aux accords des médiantes. En voici un exemple:

Exemple 2: Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, mesures 9 à 13.

On verra plus loin comment Debussy a amené la septième de dominante sur *si* bémol, en (a). Cette dominante se résout en (b) sur un accord de *ré* majeur, dont la basse fondamentale lui est distante d'une tierce majeure. La figuration de l'accord (b) forme passagèrement une septième de dominante sur *sol*, en (c). Ces accords (b) et (c) se résolvent par un double mouvement de tierce de la basse fondamentale vers (d), neuvième de dominante sur *si*. Cette dernière n'est pas

plus chargée de signification tonale, à ce moment, que la septième de dominante (a), puisqu'aucune tonalité n'a encore été clairement affirmée. La seule fonction harmonique exprimée jusqu'ici est celle que suscitent les mouvements de tierce de la basse fondamentale. Ce sont eux seuls qui justifient l'apparition de la dominante en (d) et la valeur de celle-ci comme dominante du ton principal n'apparaîtra que plus loin. La fonction de médiane est donc affirmée avant celle de la dominante et la cadence parfaite de (d) à (e) n'a pas un rôle privilégié par rapport aux autres enchaînements.

On notera que le chemin parcouru de (a) à (e) dans l'exemple 2 est une quarte triton, ce triton qui joue un si grand rôle dans tout le *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Le thème du triton paraît avoir été choisi par Debussy pour sa faculté de s'adapter à une harmonisation qui relie deux accords à distance de tierce, ou de profiter de l'ambiguïté qui peut exister entre ces accords, souvent par le jeu de notes ajoutées. La seconde harmonisation du thème, à la mesure 21, enchaîne l'accord de tonique à celui de la sous-médiane baissée. La relation est accentuée par la présence de la sixte ajoutée à l'accord de tonique:

Exemple 3: Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, mesures 21 et 22.

Une harmonisation presque semblable est donnée à la mesure 94, au chiffre 10 de la partition d'orchestre, où l'accord de sous-médiane prend la forme d'une neuvième de dominante.

Le premier accord de l'exemple 2 ci-dessus, la septième de dominante sur *si* bémol, marquée (a), est amené par un mouvement harmonique sous-entendu dans l'exposition du thème sans accompagnement des premières mesures:

Exemple 4: Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, mesures 1 à 4.

Le thème lui-même exprime une ambiguïté entre la tonique *mi* et sa sous-médiane *do* dièse, ambiguïté que soulignent la note initiale du thème et la note de passage *si* dièse. L'accord de la mesure 4, septième de sensible sur *la* dièse, est introduit comme la sous-médiane de *do* dièse⁷; il se transforme par enharmonie en septième sur *si* bémol⁸.

Le triton, support d'une harmonie fondée sur l'enchaînement de tierce, n'est pas une caractéristique du seul *Prélude à l'après-midi d'un faune*. On le rencontre déjà, parfois d'une manière étonnamment semblable à certains des exemples cités plus haut, dans la *Danse* pour piano. Celle-ci est en *mi* majeur, comme le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, mais dans une tonalité nettement plus affirmée. Les premières mesures font alterner les accords de dominante et de tonique. L'antécédent du thème conclut à la dominante; le conséquent résout cette dominante sur la médiane *sol* dièse, lui enchaîne la sous-médiane *do* dièse, puis, avec un parcours de triton à la basse, la médiane baissée *sol* bécarré, qui amène par un dernier mouvement de tierce une dominante altérée par la sixte ajoutée⁹:



Exemple 5: Debussy, *Danse*, mes. 5 à 8.

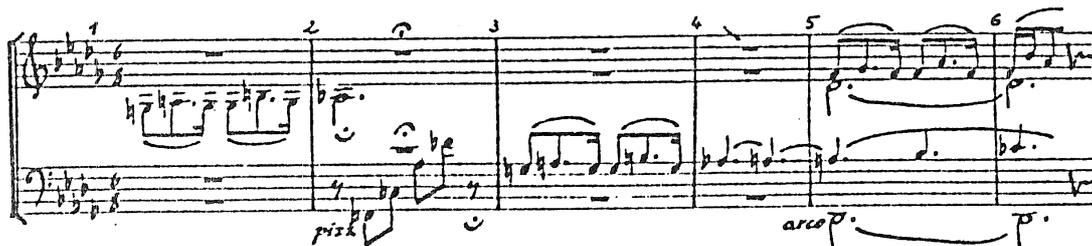
⁷ On pourrait objecter que la septième de sensible sur *la* dièse, analysable comme une dominante sans fondamentale, annonce le ton de *si*, dominante du ton principal du *Prélude à l'après-midi d'un faune*. C'est ainsi notamment que la considère Jean Barraqué ('Organisation autogène de la composition', dans *Debussy et l'évolution de la musique au XXe siècle*, Colloque du CNRS, Paris, 1965, p. 88), qui voit une relation de tierce entre ce ton de *si* et le ton de *mi* bémol sous-entendu dans la dominante sur *si* bémol de la mesure 9. Il paraît cependant difficile d'attribuer une *fonction* de dominante à un accord qui ne se résout pas comme tel et l'analyse de Barraqué repose peut-être sur trop de sous-entendus. Elle n'est d'ailleurs pas entièrement contradictoire avec celle que nous proposons.

⁸ Le passage de l'accord sur *la* dièse à celui-ci mériterait qu'on s'y attarde. On a vu plus haut (note 7) que Jean Barraqué l'analyse comme une modulation de *si* à *mi* bémol. Il nous semble qu'il faut plutôt y voir un simple changement de la forme de l'accord, sur la basse commune *la* dièse - *si* bémol. Bien entendu, ceci suppose de la part de Debussy une certaine indifférence vis-à-vis de la valeur fonctionnelle de la forme des accords.

⁹ En l'absence de la quinte de la dominante, cet accord sonne plutôt comme une quinte augmentée. On notera que les sons qui le composent appartiennent à un mode par tons entiers et annoncent par là certains des exemples qui seront donnés plus loin.

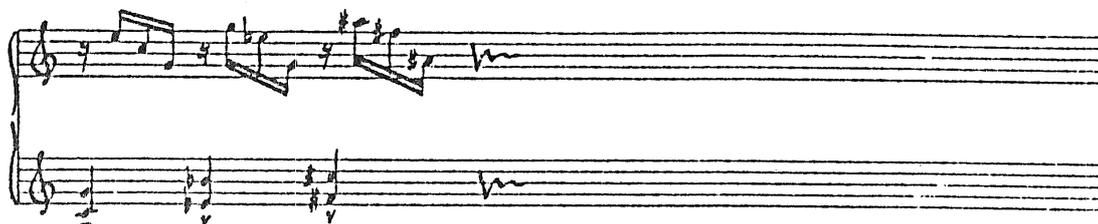
Dans le cadre très tonal de la pièce, la fonction de dominante de l'accord de la mesure 8 apparaît inévitablement. Son ambiguïté avec la médiate baissée, exprimée par le *sol* bécarre commun, n'en est pas moins caractéristique.

Le troisième mouvement du *Quatuor à cordes* est en *ré* bémol majeur, à distance de triton du ton principal, *sol*. La modulation se fait par l'intermédiaire d'un accord de *fa* bémol majeur (*mi*, par enharmonie) qui décompose le parcours de triton en deux mouvements successifs de tierce mineure:



Exemple 6: Debussy, *Quatuor*, 3e mouvement, mesures 1 à 6.

Les cas où le triton se divise en deux tierces sont nombreux¹⁰. On pourrait encore citer comme très caractéristique ce passage où le parallélisme des accords supprime toute fonction tonale:



Exemple 7: Debussy, *Children's Corner*,
I, *Doctor Gradus ad Parnassum*, mesure 66 (et mesure 70).

Lorsque les deux mouvements de tierce se succèdent dans des directions opposées, on aboutit, pour peu que les deux tierces soient de mode opposé, à un accord distant d'un demi-ton de celui de départ, et qu'on ne pourrait souvent qualifier autrement que de "tonique haussée" ou "tonique baissée". Dans ces passages, le principe de *monotonalité* de Schoenberg se trouve singulièrement

¹⁰ Par exemple: le *Menuet* de la *Suite bergamasque*, mesures 19 à 22; les premières mesures de *L'Ombre des arbres*, la troisième des *Ariettes oubliées*; presque chaque page du *Prélude à l'après-midi d'un faune*, etc. Il y a en plus une infinité de cas où le jeu d'autres procédés, de l'harmonie modale entre autres, rend l'analyse trop peu sûre pour qu'ils puissent être cités ici.

mis en échec: des régions dites "distantes"¹¹ sont atteintes presque sans transition, parfois même sans qu'il y ait de réelle modulation. Dans *C'est l'extase*, la première des *Ariettes oubliées*, en *mi* majeur, un accord sur *mi* bémol est amené par l'intermédiaire de la sous-médiane baissée, *do* bécarré:

The image displays a musical score for Debussy's "C'est l'extase" from the "Ariettes oubliées, I". It consists of three systems of staves. The first system (measures 11-14) features a vocal line with lyrics "C'est tous les frissons des bois Par - mi l'étrein - le des bri - ses" and a piano accompaniment. The second system (measures 15-16) features a vocal line with lyrics "C'est vers les ra - mu - res gri - ses" and a piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Exemple 8: Debussy, *Ariettes oubliées*, I, *C'est l'extase*, mesures 11 à 16.

Dans le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, aux mesures 79 à 90, le thème initial est exposé deux fois en augmentation, d'abord dans le ton principal, *mi* majeur, puis en *mi* bémol majeur, le ton de "tonique baissée". La transition entre ces deux harmonisations se fait par une variante rythmique du thème, accompagnée par un accord renversé de *do* majeur, la sous-médiane commune à *mi* et à *mi* bémol, et par un accord de *la* majeur, amené plutôt comme sous-médiane de *do* que comme sous-dominante de *mi*. Tout ce passage repose sur une basse indépendante, qui constitue un embryon de polytonalité:

¹¹ Cfr. A. SCHOENBERG, *Structural Functions of Harmony*, Londres, 1954, p. 68 ss.

8 79 80 81 82 83
Flûtes
Quatuor et Harpe I
Hb
Hb Cl., Bssn., Cor., Quat.

9 84 85 86 87 88
Hb
Quatuor et Harpe I

89 90
C.A.
Fl., Hb., Cl., Cor., Hp., Quat.

Exemple 9: Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, mesures 79 à 90.

De la mesure 89 à la mesure 90, un dernier saut de tierce, écrit par enharmonie, de *mi* bémol à *si*, ramène la dominante du ton principal. La transition est la même que celle qui, de la mesure 82 à la mesure 83, amenait la sous-médiane commune.

La seconde *Arabesque* contient un passage où la "tonique haussée" est amenée par la dominante, en un mouvement descendant de triton divisé en deux mouvements de tierce:

31 32

Exemple 10: Debussy, *Seconde arabesque*, mesures 31 et 32.

Ici encore, on pourrait multiplier les exemples¹².

Lorsque les enchaînements de tierces se combinent à l'emploi des modes, les modulations se font encore plus souples et plus rapides. Le premier mouvement du *Quatuor* en contient un très bel exemple, aux mesures 26 à 33. Le thème principal est harmonisé d'abord en *mi* bémol, sous-médiane du ton principal, en mode majeur harmonique (mode de Rimsky), puis varié en *sol* bémol majeur, tonique baissée. La reprise de l'harmonisation en *mi* bémol réintroduit ensuite le ton principal, *sol* mineur. On notera que dans ce passage l'harmonie des médiantes n'affecte que le plan tonal; les mouvements de la basse fondamentale à l'intérieur de chaque tonalité se définissent encore en termes de dominante ou de sous-dominante:

Exemple 11: Debussy, *Quatuor*, 1^{er} mouvement, mesures 26 à 33.

Dans la pensée de Debussy, la mise en oeuvre de relations de tierce était probablement plutôt le résultat d'une technique d'écriture que l'application systématique d'un principe établi en théorie. Il ne nous appartient pas de juger de la démarche psychologique du compositeur; les études à ce sujet ne manquent d'ailleurs pas¹³ et n'apporteraient rien de fondamental à notre propos. Il suffira de dire que l'harmonie des médiantes est plutôt chez Debussy une

¹² Dans certains cas, ces enchaînements sont soulignés par des changements d'armure, comme dans *Chevaux de bois*, des *Paysages belges*, en *mi* majeur: à la mesure 17, on module en *do* majeur, sous-médiane baissée, pour passer ensuite à *mi* bémol majeur à la mesure 27. On pourrait mentionner ici aussi le cas où la modulation se fait par la dominante, prise comme sous-médiane par enharmonie de la tonique baissée, ou par la sous-dominante, considérée comme médiane de la tonique haussée.

¹³ Cfr. par exemple E. LOCKSPEISER, 'Quelques aspects de la psychologie de Debussy', dans *Debussy et l'évolution de la musique au XXe siècle*, op. cit., p. 141 ss.

se fait de plus en plus problématique. La très intéressante *Etude pour les accords* marque l'aboutissement de ce qui fut peut-être dans l'esprit de Debussy une véritable recherche systématique, recherche de sonorité avant tout, sans aucun doute, mais aussi tendance consciente à un certain atonalisme organisé. Presque chaque mesure de cette dernière étude ne peut se justifier que par l'enchaînement de tierce de la basse fondamentale ou, ce qui revient au même, par le mouvement de demi-ton de la plupart des voix, réelles ou non:



Exemple 13: Debussy, *Etudes*, II, 12, *Pour les accords*, mesures 1 à 3 (et 54 à 56, 127 à 129, 145 à 147).



Exemple 14: Debussy, *Etudes*, II, 12, *Pour les accords*, mesures 52 à 54.



Exemple 15: Debussy, *Etudes*, II, 12, *Pour les accords*, mesures 60 à 64 (et 151 à 155).

Répétons-le, l'harmonie des médiantes n'est peut-être pas une caractéristique très importante du style debussyste. Une technique comme celle de l'harmonie modale offre des possibilités autrement nombreuses: les

successeurs de Debussy l'ont d'ailleurs bien compris. Par la façon dont elle organise un certain atonalisme, l'harmonie des médiantes n'en est pas moins révélatrice de l'une des directions les plus marquées de la démarche de Debussy. Elle éclaire sa position vis-à-vis des expériences atonales de ceux qui ont choisi de suivre les traces d'un Mahler ou d'un Reger. Face aux expériences des contemporains viennois, elle sera sans doute pour certains l'expression même de la logique de l'esprit latin, elle apparaîtra peut-être comme une tentative désespérée de sauver l'atonalité libre de l'écueil du désordre, comme la dernière manifestation de la sensibilité à la valeur fonctionnelle des accords. Il ne nous appartient pas de poursuivre l'étude dans cette voie: notre propos restera purement descriptif. Debussy lui-même a d'ailleurs pu exprimer mieux que quiconque la valeur profonde de son harmonie: "... un accord dans l'édifice sonore n'a que l'importance d'une pierre dans un monument, et c'est dans la place qu'il occupe, le soutien qu'il apporte à la courbe flexible de la ligne mélodique, qu'il prend sa réelle valeur ..."16.

¹⁶ C. DEBUSSY, 'Du précurseur', dans *RSIM*, 15 mars 1913. Ed. mod. dans *Monsieur Croche et autres écrits*, F. Lesure éd., Paris, 1971, p. 229.

OLIVIER MESSIAEN

Ile de feu II

JEAN-MARIE RENS

Introduction

Lorsqu'on étudie globalement l'oeuvre d'Olivier Messiaen, on est frappé par deux modes de pensées compositionnelles. Le premier ne met pas véritablement le matériau musical en jeu : le compositeur invente et traite celui-ci librement à travers l'oeuvre. Il en résulte des pièces dont la poétique est déjà implicite dans le titre lui-même: les *Trois petites liturgies*, *Chants d'oiseaux*, *Turangalilâ-Symphonie* ...

Le second est plus technique et il met le matériau à l'épreuve par un véritable travail de recherche sur ses différents paramètres (hauteurs, attaques, durées, intensités). Là aussi, les titres sont révélateurs : *Modes de valeurs et d'intensités*, *Neumes rythmiques* ...

Ile de feu II, une des quatre études de rythme, contient les deux aspects de l'oeuvre d'Olivier Messiaen. Elle met en scène une thématique dédiée à la Papouasie, sorte de refrain varié (premier aspect) et des interversions qui peuvent être assimilées à des couplets (second aspect).

Dans un premier temps, ces deux éléments vont se juxtaposer et s'opposer, créant des univers sonores bien distincts.

Ils se superposeront dans un deuxième temps, entraînant un véritable conflit ouvert.

Finalement, arrive le moment de la conciliation qui verra l'interpénétration des deux univers en présence.

Plan général ou macrostructure

Comme souvent chez Messiaen, la forme est constituée de grands panneaux bien distincts. J'utiliserai ici la terminologie spécifique au rondo, tant la structure de l'oeuvre proposée lui est apparentée.

I	THEME <i>vif et féroce</i>	refrain A ¹
II	INTERVERSIONS I à IV	couplet B ¹
III	THEME VARIE	refrain A ²
IV	INTERVERSIONS V à VIII	couplet B ²
V	THEME VARIE <i>un peu moins vif</i>	refrain A ³
VI	DEVELOPPEMENT CELLULAIRE DU THEME <i>encore un peu moins vif</i>	C ¹
VII	VARIATION DE L'INTERVERSION I	B ³

VIII	PETITE TOCCATA	<i>vif</i>		E ¹	
IX	THEME ET INTERVERSIONS IX et X	<i>vif et féroce</i>	refrain	A ⁴	
			couplet	B ⁴	
X	DEVELOPPEMENT THEMATIQUE	<i>un peu plus lent, et lourd</i> <i>très vif</i> <i>vif et féroce</i>		A ⁵	
XI	GRANDE TOCCATA		Thème valeurs égales	<i>un peu moins vif</i>	A ⁶
			Toccata proprement dite	<i>vif</i>	F ¹
			Thème valeurs égales	<i>un peu moins vif</i>	A ⁷
XII	CONCLUSION HARMONIQUE	<i>modéré</i>		G ¹	

Les panneaux I à VI constituent la zone de juxtaposition des deux univers.

Les panneaux VII, IX et X forment le second temps musical, celui de la superposition des deux univers, celui du "conflit" ouvert.

Le panneau VIII est, quant à lui, une forme de parenthèse qui par sa constitution s'apparente aux interversions.

Le grand panneau final est celui du temps de la conciliation et donc de l'interaction des deux univers, des deux modes de pensée compositionnelle.

Le thème ou refrain A¹

Il tire son matériau générateur d'ILE DE FEU I. Une cellule rythmique (rythme non rétrogradable, cher à Messiaen) est développée par variations.

Sept cellules, l'originale et six transformations, sont juxtaposées (voir exemple I).

Elles ont comme dénominateur commun la tête non rétrogradable dont la durée centrale est variable.

Ces variations s'opèrent sur différents paramètres dont voici quelques éléments caractéristiques :

Les hauteurs sont dépendantes du procédé de non-rétrogradation et donc, un intervalle (3^{es} mineure pour la cellule originale) est tout de suite entendu en sens inverse. Deux exceptions toutefois en b et e.

Les durées : la noire initiale de chaque cellule est invariable. Par contre, l'axe de non-rétrogradation et les valeurs qui suivent sont sujettes à des modifications.

Les attaques sont au nombre de six : deux de plus que dans les interversions.

La dynamique est *ff* marcatissimo avec deux *sf* (ces deux *sf* subiront un traitement spécial dans les variations), c'est dire si le jeu de l'instrumentiste doit être agressif et percutant. Le compositeur lui-même nous dit à propos d'ILE DE FEU I et II : "Mes thèmes ont toute la violence des organisations magiques de ce pays" (Guinée-Papouasie).

Il nous dit également que la main droite, sorte de mise en relief du thème par un jeu de couleurs harmoniques en homophonie, utilise une approximation de résonance de carillon. Il s'agit donc de partiels éloignés.

Nostalgie tonale? En étudiant ce thème de près, on ne peut s'empêcher d'entendre les différents points d'appuis comme des références à la tonalité. En effet, le début du thème polarise très nettement sur le son la et sa tierce mineure do. Dès la troisième mesure, la dominante mi apparaît.

A la mesure 6 la médiane revient ainsi que sa propre dominante.

Le thème se termine par la dominante.

Toutes ces "coïncidences" accentuent encore plus le contraste des deux univers mis en jeu par Messiaen.

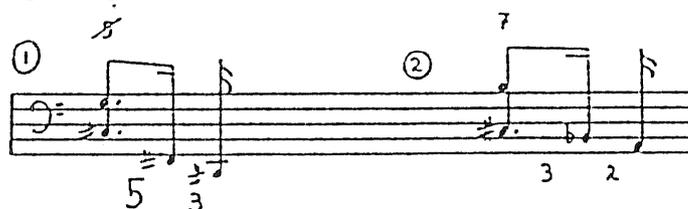
L'exemple I montre également les similitudes entre les différentes cellules.

Les variations du thème A² A³

PREMIERE VARIATION A¹ : Le thème, présenté à la main droite, est accompagné d'une 7^{ème} Maj ↓ en parallélisme.

Tout comme dans l'original, ce thème sera accompagné d'une "mise en relief". Celle-ci (la variation proprement dite), bien que dépendante du rythme thématique, n'est plus rigoureusement homophonique.

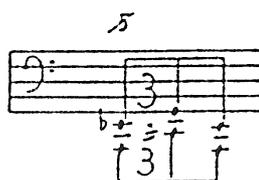
Deux cellules principales gèrent cette variation :



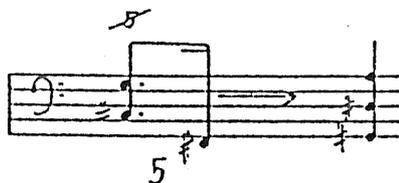
Les intervalles traités dans la première de ces deux cellules sont extraits de la thématique elle-même et seront développés ultérieurement.

La dynamique *ff* *marcatissimo* et les registres utilisés, renforce encore la variation dans son idée de violence extrême, violence à la limite de la distorsion sonore.

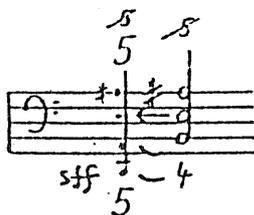
Messiaen profite de l'impact formel créé par les deux *sf*, pour réinjecter la cellule génératrice en parallélisme de quarts tritons.



SECONDE VARIATION A² : Conçue comme la première, elle constitue une amplification sonore. Le thème (m.g.) est accompagné d'une quinte diminuée et d'une neuvième min. ↓ en parallélisme. Cet agrégat était la cellule initiale de la première variation.

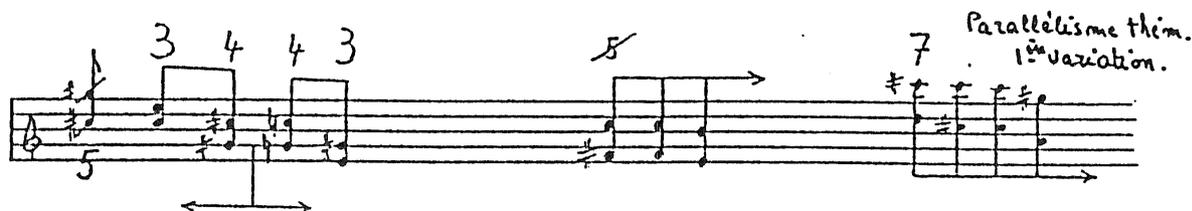


Il sera renversé à 59 (5^{te} juste et 5^{te} diminuée) et amplifié aux deux sff



Le rapport de 4^{te} juste et 5^{te} diminuée sera lui aussi développé ultérieurement.

La main gauche, non homophonique, mais toujours rattachée à son rôle de mise en relief des rythmes générateurs, utilise des intervalles tous dépendants du matériau thématique ou de la première variation. La combinaison et la systématisation de ces intervalles par rapport aux cellules thématiques, créent de la sorte un véritable univers d'intervalles.



Les couplets ou interversions B1 B2 B4

Nous entrons dans l'autre univers, celui que je qualifierai volontiers de sériel, tant les procédés mis en jeu sont proches du sérialisme intégral.

La série originale, une gamme chromatique, est présentée en fin de parcours. Celle-ci va hiérarchiser les durées de sorte que le son 1 (do), son le plus grave, à une durée de 12x une double croche, soit une blanche pointée, le son 2 (réb) une durée de 11x une double croche et ainsi de suite jusqu'au son 12 (si), une double croche. Ces différentes valeurs peuvent être monnayées avec des silences, ce qui nous donne des cas de figures tels que la valeur originale (une blanche pointée), une blanche et un soupir, une noire pointée et

un soupir pointé ...

Ces douze sons ont une attaque et une dynamique fixées une fois pour toutes (4 attaques et 5 intensités). Il s'agit donc bien d'un mode de pensée issu du sérialisme intégral où chaque son est individualisé, complètement personnalisé (exemple II).

L'engendrement des autres séries s'obtient par un jeu de permutation des hauteurs.

L'interversion I est obtenue par la lecture en éventail de la série originale en partant du son 7 (7 6 8 5 9 4 ...). L'interversion II est l'éventail de l'interversion I et ainsi de suite pour en venir à l'original, l'interversion X. Ce procédé d'engendrement est cher à Messiaen, car il n'offre qu'un nombre restreint de possibilités, 10 au total, et nous savons combien ce qu'il appelle le "charme des impossibilités" lui tient à cœur.

Examinons chaque interversion de près : des groupements d'intervalles apparaissent, donnant à chacune d'elles une particularité (exemple III).

L'interversion I balaie chronologiquement tous les intervalles de la seconde mineure à la septième majeure.

L'interversion II s'organise en 6 tritons séparés d'un intervalle grandissant.

L'interversion III donne 3 accords de septième diminuée, etc ...

Bref, chaque série de 12 sons a une organisation interne qui lui procure une physionomie propre.

OUI, mais ... ces différents groupes internes, faisant songer aux organisations sérielles de Webern, ne sont malheureusement pas perceptibles, ou si peu.

L'individualisation du son par les trois paramètres qui l'accompagnent (durée, attaque, intensité) anéantit cette organisation.

C'est du reste ce qui crée le contraste important entre le thème et ses variations, et les interversions. Ce sont les deux modes de pensées dont je parlais dans l'introduction.

Les thèmes, ou refrains, tributaires des durées et des hauteurs hiérarchisées par une construction cellulaire sont, comme dans toute la tradition occidentale jusqu'au début du XX siècle, au service d'une organisation thématique. Tandis que dans les interversions, le son, considéré comme un individu à part entière, devient l'objet musical.

Un mot encore à propos de l'organisation formelle: le thème, ses variations et les interversions I à VIII se juxtaposent, créant, nous l'avons dit plus haut, des univers musicaux bien distincts sous forme de panneaux.

Thème et interversions A⁴ B⁴

Les interversions IX et X se superposent au thème. Nous sommes donc dans la zone de conflit entre ces deux organisations radicalement différentes, conflit tel que les deux univers se sabotent l'un l'autre et brouillent notre perception, donnant l'impression d'un chaos.

Dans toute cette masse sonore, le thème à l'air de sortir vainqueur (il faut dire qu'il veut se faire entendre, *fff*), mais dans ce combat, il perd inévitablement une partie de son intelligibilité.

Entre les séquences de juxtaposition de nos deux univers et la zone de superposition que nous venons de définir, deux séquences apparaissent :

Développement cellulaire du thème C¹

L'exemple IV montre le développement contrapuntique effectué sur base de la cellule non rétrogradable. Celle-ci se présente en homophonie, créant des agrégats divers et est amplifiée à la mesure 65 à un rapport de quarte triton et quarte juste provenant de la seconde variation (59-61).

Ce petit développement contrapuntique traite principalement des cellules dépendantes de la thématique, cellules qui sont à chaque fois rétrogradées.

Variation de l'interversion I B³

Cette séquence superpose un rappel de l'interversion I en valeurs égales et une systématique d'intervalles provenant de la seconde variation (exemple V).

Elle constitue entre-autres une forme d'introduction à la petite toccata qui suit.

Petite toccata E¹

Nous entrons dans une nouvelle zone sérielle qui ne traitera cette fois que du paramètre des hauteurs. L'engendrement des séries s'opère par une technique typiquement messiaenesque : la permutation symétrique des intervalles. Ce processus, utilisé aussi dans la Tourangalila Symphonie, est le suivant : une série de douze sons étant fixée, Messiaen leur attribue à chacun un numéro correspondant à leur emplacement dans l'échelle chromatique. Ceux-ci sont notés en dessous de la série (b). Cette série va recevoir une seconde numérotation, mais cette fois il s'agit d'un numéro d'ordre (a). Cette opération une fois terminée, il suffit de répercuter le numéro d'ordre sur le numéro d'emplacement chromatique pour générer la deuxième série (exemple VI A). Pour engendrer la troisième série, Messiaen utilise les numéros d'emplacement chromatique de la série 1 comme numéros d'ordre de la série 2. Celle-ci va se voir attribuer un numéro d'emplacement chromatique qu'il suffira de répercuter sur le numéro d'ordre. Grâce au processus utilisé, la deuxième série donnera la gamme chromatique et par conséquent l'original des interversions.

Avant de passer aux caractéristiques internes de ces séries, signalons encore que celles-ci évoluent dans un ambitus de septième sur deux octaves (m.g. m.d.).

La première série contient une majorité d'intervalles de triton, reliés par des intervalles allant de la tierce mineure à la septième majeure (voir exemple VI B).

Par l'utilisation de ce processus, et en assemblant les séries deux à deux, Messiaen obtient une systématique d'intervalles non plus horizontale, mais bien verticale (exemple VI C). En effet, la combinatoire employée crée une relation d'intervalles verticaux que l'on retrouvera tels quels à six reprises, créant ainsi une relation harmonique constante.

Autre caractéristique issue de ce processus d'engendrement : la constante, horizontale cette fois, de certaines paires de sons.

Les séries impaires (m.d.) ont trois paires d'intervalles communs, 2x un triton et une septième majeure.

Chaque paire de sons se retrouve trois fois en mouvement droit et trois fois en rétrogradation (sons 4-5, 6-7 et 10-11).

Les séries paires ont les mêmes caractéristiques se présentant aux mêmes endroits, mais cette fois il s'agit exclusivement de secondes mineures (exemple VI B_VII).

Développement thématique A⁵

Ces quatre mesures rassemblent plusieurs éléments déjà entendus. Qu'il s'agisse d'éléments thématiques, d'une systématique d'intervalles ou encore de la cellule génératrice, cette séquence en fait la synthèse avant d'attaquer la dernière grande partie de l'oeuvre.

Je signalerai ici les rapports qui existent entre ces 4 mesures et les événements précédents.

Mesure 86 m.d : systématique d'intervalle extraite du développement contrapuntique (C¹)
m.g : développement thématique



Mesure 87 : systématique d'intervalles extraite des variations du thème et de la variation de l'interversion I (exemple V).

Mesure 88 : désinence thématique avec rallentando écrit.



Grande toccata A⁷ ou "le temps de la conciliation"

Cette grande toccata, grande tant par son importance temporelle que par son rôle unificateur, est le feu d'artifice final de l'oeuvre.

Celle-ci utilise trois modes hindous -les Jâtis- comme idée génératrice, ceux-ci constituant un nouvel apport assimilable au premier univers.

Ceux-ci, transformés par Messiaen pour les besoins de son développement, sont organisés rythmiquement par groupes de 2, 3, 4, ... doubles croches, nous en parlerons plus loin.

C'est au travers de ce paramètre rythmique que le travail d'interpénétration des deux univers s'effectue.

Messiaen utilise en contrepoint de ces modes hindous, 10 séries ou permutations d'intervalles.

I Les modes hindous (m.d.) : ¹

Voici le début des trois modes et l'utilisation qui en est faite par Messiaen (exemple VIII)

Chaque mode se démarque par une note polaire. Messiaen va également "polariser" cette toccata et tout particulièrement le son mi (dominante de la note polaire thématique 1a).

Celle-ci nous aidera non seulement à suivre l'évolution du discours, mais également à le structurer dans sa grande forme.

Le mi est utilisé à trois registres différents. Le plus aigu, marque le centre de la toccata (112 113), il est donc une forme de repaire formel.

Un deuxième son attirera notre attention : il s'agit du sib dans le registre grave. Celui-ci, combiné au son central mi, n'est autre que l'intervalle de triton du thème initial.

Enfin, cette toccata se termine par le son mi joué onze fois en octave.

II Les permutations (m.g.)

La main gauche fait entendre 10 séries de douze sons dont j'avoue ne pas avoir trouvé le processus d'engendrement.

Chaque série est entendue sous sa forme originale et rétrograde. Le son 12, servant de pivot pour la rétrogradation, est donc commun aux deux formes de la série.

Les dix séries et leurs rétrogrades, constituant la première moitié de la toccata, sont également rétrogradées, ce que je qualifierai volontiers de "macro-miroir".

Deux autres sons pivots sont encore utilisés, le premier entre les séries III et IV, le second au moment du macro-miroir (exemple IX).

L'organisation rythmique de ces dix séries en groupes de doubles croches est déterminée, tout comme dans les interventions, par les similitudes d'intervalles à l'intérieur de chacune d'elle.

Prenons quelques cas pour définir le procédé: (exemple X).

¹Robert SHERLAW-JHONSON *Messiaen* (Dent, Londres, 1975)

III L'influence d'un univers sur l'autre

- a) L'univers sériel est influencé par un des paramètres propre à la thématique, le non-rétrogradable. En effet, chaque groupe de deux mesures, qu'il soit lu dans un sens ou dans l'autre, donne le même résultat.
- b) Les groupes rythmiques, déterminés par l'organisation sérielle, agissent sur les modes hindous.

Cette grande toccata est entourée du thème en valeurs égales, réparti en deux tronçons qui l'encadrent $A^6 A^7$.

La pièce se termine par une conclusion harmonique dont le dernier son entendu n'est autre que le son initial, la.

Conclusion

Cette analyse fait suite au travail sur les variations op 27 de WEBERN publié dans les Fascicules d'Analyse Musicale (vol III n° 3, juillet 1990). Elle marque une étape dans mon étude du sérialisme et devrait logiquement se poursuivre par l'investigation d'une oeuvre de Pierre BOULEZ.

On me répondra certainement que Messiaen s'est peu intéressé au sérialisme dans son oeuvre : c'est vrai ... mais il est néanmoins un des pionniers du sérialisme intégral et de la réflexion sur le matériau musical.

Ce travail sur le matériau a également été effectué dans une autre pièce faisant partie des études de rythme, le fameux MODES DE VALEURS ET D'INTENSITES sur lequel Pierre Boulez s'est penché au travers d'un concert-analyse à l'IRCAM et dont il a utilisé la série originale pour son premier livre des STRUCTURES POUR DEUX PIANOS.

Assez paradoxalement, ces études de rythme, considérées à juste titre par les analystes comme des oeuvres marquantes de leur époque, sont jugées par Messiaen lui-même comme secondaires ...

Je concluerai par la réflexion sans appel de Messiaen à propos de sa propre pièce-c'était lors d'un séminaire d'analyse en Avignon en juillet 1987- le Maître nous a lancé : "n'en parlons plus !!!"

THEME

Example I

Example I

THEME

ff

sfz

sf

tr

Tubularia # sfz

Allegretto

veloce

Exemple III

SÉRIE ORIGINALE

Handwritten musical notation on a single staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *sfff*, *ff*, *mf*, *f*, *p*, and *sf*. There are also accents and a "12x" marking with an arrow.

les durées sont donc dépendantes des hauteurs.

Intensité: *sfff* *ff* *f* *mf* *p* → 5 intensités.
 12x 4x 3x 2x 2x

Atténués → "inténués" → 4 atténués

A series of empty musical staves, likely for a second part of the score or for additional notation.

INTERVERSIONS

Example III

The image displays five systems of musical notation, labeled I through V, illustrating various musical techniques and fingerings. Each system consists of a single staff with notes and rests. Annotations include:

- System I:** A sequence of notes with a slur over the first four notes. A box labeled '2 <' is positioned above the first note. A box labeled '5 (44)' is positioned above the fifth note.
- System II:** Notes with a slur over the first three notes. A box labeled '3' is above the first note, and a box labeled '4' is above the second note. A box labeled '6' is above the sixth note.
- System III:** Notes with a slur over the first three notes. A box labeled '2' is above the first note, and a box labeled '3' is above the second note. A box labeled '3' is above the third note.
- System IV:** Notes with a slur over the first three notes. A box labeled '3' is above the first note, and a box labeled '2' is above the second note. A box labeled '2 3 3' is above the third note. A box labeled '3' is above the fourth note. A box labeled '6' is above the sixth note. A box labeled 'Soprano per loro' is positioned above the eighth note.
- System V:** Notes with a slur over the first three notes. A box labeled '5' is above the fifth note. A box labeled 'stigmat cbc' is positioned above the eighth note.

Arrows indicate relationships between notes across systems, and a Roman numeral 'I' is placed at the bottom right of the page.

Exemple IV DEVELOPPEMENT CELLULAIRE DU THEME

Cellule génératrice ou thème et ses variantes

The image displays a series of musical staves illustrating the development of a cell. The notation includes notes, accidentals (sharps and flats), and circled numbers 62, 63, 64, and 65. A handwritten note reads "Mère des cellules de la Folia Golia".

Staff 62: Shows a sequence of notes with accidentals (b, #, b, #, b, #, b, #) and a circled number 62.

Staff 63: Shows a sequence of notes with accidentals (b, #, b, #, b, #, b, #) and a circled number 63.

Staff 64: Shows a sequence of notes with accidentals (b, #, b, #, b, #, b, #) and a circled number 64.

Staff 65: Shows a sequence of notes with accidentals (b, #, b, #, b, #, b, #) and a circled number 65.

Below the staves, there is a handwritten note: "Mère des cellules de la Folia Golia".

Exemple VI

PETITE TOCCATA

The score consists of six systems, each with a treble clef and a common time signature. The systems are labeled A through F. System A includes a sequence of notes with fingerings 1-12 and a dynamic marking of *mod.*. System B features a sequence of notes with fingerings 4, 3, 5, 5, 5, 7 and a dynamic marking of *mod.*. System C is marked *Constante Rituale* and includes fingerings 6, 7, 3, 7, 3, 4, 7, 7, 6, 4, 5, 3. System D is marked *Constante verticale* and includes fingerings 4, 6, 11, 12, 1, 8, 2, 7, 10, 3, 9, 5. System E includes fingerings 4, 5, 1, 7, 6, 10, 11, 3, 12, 5, 4, 2 and a dynamic marking of *mod.*. System F includes fingerings 4, 10, 4, 6, 3, 9, 12, 1, 5, 7, 2, 8, 11 and a dynamic marking of *mod.*. Annotations include circled numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, and various musical symbols like *mod.*, *Constante Rituale*, and *Constante verticale*.

a = n° d'ordre
 b = commencement d'une petite chromatique partant de do

Example VII
Pelit Torocka - Series

The musical score is organized into six staves, each representing a different pitch class. The staves are labeled with Roman numerals I, III, V, VII, IX, and XI at the bottom. Above the first two staves, there are boxes containing notes and arrows, with the labels 'm. d. unit' and 'm. g. unit' respectively. The notes in the boxes are connected to the notes on the staves by lines and arrows, indicating relationships between the units. The staves contain a sequence of notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and stems. The notes are connected by lines, and some are enclosed in boxes. The overall structure suggests a complex relationship between the different pitch classes and their units.

Exemple VIII

The musical score consists of three systems, each with two staves. The first system is for Violoncello (Cello), the second for Violon (Violin), and the third for Violoncello (Cello). Each system includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The music is written in a rhythmic style with eighth and sixteenth notes. The first system is marked 'mod.' (moderato). The second system is marked 'Allegretto de moderato tempo - Tempo'. The third system is marked 'Allegretto de moderato tempo'. The score is presented on a page with five empty staves at the top and bottom.

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 auxquelles les Fascicules ne prétendent pas faire 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, 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 (210 x 298 mm) en laissant une marge de 25 mm des quatre côtés. Si vous utilisez 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 (il en existe à proximité des Universités).

3. Les exemples musicaux, diagrammes, etc., doivent être noirs sur blanc. Ne perdez pas de vue que votre manuscrit sera réduit à la photocopie: vos exemples doivent être notés en conséquence. Le droit de citation d'oeuvres protégées est prévu par la loi belge du 22 mars 1886 et la Convention d'Union de Berne pour la protection des oeuvres artistiques. Il ne concerne que des fragments et 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 les pages de votre texte au crayon, de préférence au dos.

5. Envoyez vos manuscrits dactylographiés à plat ou roulés, évitez de les plier. Adressez les à N. Meeùs, 31 rue de l'Escrime, B-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, espagnol, italien. Les auteurs sont invités alors 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.