

L'analyse phraséologique : un outil aux multiples facettes

Jean-Marie Rens
Conservatoire royal de Liège

L'analyse phraséologique, au sens où on l'entend habituellement dans le domaine musical, a pour objectif principal de décrire la structure d'une pièce musicale à l'aide d'une terminologie spécialisée - terminologie qui, selon les pays, mais aussi les écoles, est parfois sensiblement différente, voire même contradictoire. Le mode opératoire de l'analyse phraséologique consiste, en général, en un morcellement du texte en différentes unités sémantiques. Elle est, la plupart du temps, descriptive. Or, si on y réfléchit bien, elle peut, grâce au résultat qu'elle engendre, rendre d'autres services que de décrire le seul déroulement temporel d'un texte musical. En l'utilisant de diverses manières, elle peut devenir un outil assez performant dans des domaines comme l'interprétation bien sûr, mais aussi la créativité.

C'est dans cette perspective d'usages multiples de la phraséologie que nous proposons cette contribution. Celle-ci commencera par fixer quelques éléments de base sur le plan de la terminologie pour aller ensuite vers une tentative de méthodologie proposant diverses possibilités d'utilisations de l'analyse phraséologique. La première étape, définir

une terminologie est, ne fût-ce que pour se comprendre, indispensable. Elle a été choisie, en partie, par les habitudes d'une longue pratique, mais aussi, et peut-être même surtout, afin d'établir une hiérarchie entre les différents niveaux de lecture. Précisons également que le choix de la terminologie proposée ici n'est en aucun cas dogmatique et que bien d'autres termes pourraient servir efficacement.

Les exemples qui serviront de support à cet article sont tous assez courts, mais les outils proposés sont, nous semble-t-il, aisément transposables dans le cadre de pièces plus longues.

1. Terminologie

Il n'est pas envisageable dans le cadre de cet article de faire un relevé historique des différentes terminologies utilisées chez des théoriciens comme Schoenberg, Riemann, etc. Aussi avons-nous opté pour une terminologie propre inspirée de nombreux auteurs. Nous renvoyons le lecteur qui souhaite en savoir

plus à l'ouvrage de Ian Bent : *L'analyse musicale*¹. Quant à la terminologie utilisée ici, elle est abondamment commentée dans mon ouvrage *Comprendre les œuvres tonales par l'analyse*².

Nous commencerons notre petit lexique par la description de ce que nous entendons par « **phrase** » et « **proposition** », et tout particulièrement dans le cadre de la musique tonale.

La phrase

La **phrase** est une entité musicale complète se terminant par une cadence parfaite ou toute autre ponctuation marquée et signifiante. Elle peut-être ouverte ou fermée et se compose, la plupart du temps, d'un **minimum** de deux **propositions**.

*Sans entrer dans le détail, car ce serait le sujet d'un autre article, il nous semble utile de préciser que ce que nous appelons **phrase** est, chez Schoenberg, mais aussi chez d'autres théoriciens qui ont adhéré à ses théories, utilisé dans un sens précis et en relation avec la construction mélodique. Ainsi, Schoenberg fait une distinction entre **phrase** et **période**. Nous proposerons plus loin, lorsque nous aurons des exemples musicaux précis, de montrer ce qui distingue ces deux termes.*

La proposition

La **proposition** est donc une des composantes de la phrase. La plupart du temps, la phrase se façonne à partir d'un minimum de 2 propositions (dans de nombreux cas, elles ont chacune 4 mesures). En Belgique, comme en France, ce sont les termes d'**antécédent** et de **conséquent** qui sont souvent utilisés pour définir la proposition³. Nous pourrions du reste cumuler les deux appellations et parler de **proposition antécédent** et **proposition conséquent**.

Comme souvent, en matière de musique, les exemples sont plus éloquents qu'une longue description. Voici donc cette première étape de notre étude appliquée à quelques extraits d'œuvres.

PHRASE FERMÉE

Cette **phrase** (figure 1), extraite d'une sonate de Beethoven (opus 49 n°2 - 2^{ème} mouvement) est composée de deux **propositions**. La première proposition (A1) se ponctue sur un accord de tonique « ouvert » – nous entendons par ouvert, le fait qu'il n'y a pas de conclusion – tan-

dis que la seconde (A2), se terminant par une cadence parfaite à la tonique, est fermée⁴. *Nous revenons ici, toujours aussi brièvement, à la terminologie de Schoenberg dont nous avons parlé plus haut. Cet extrait de Beethoven serait considéré, par Schoenberg, comme une période – à savoir une première proposition de 4 mesures reprise immédiatement et dont la désinence est différente. La chanson « Meunier tu dors » est un exemple éloquent de période. Il y a un parallélisme évident entre les deux propositions.*

Afin de se mettre d'accord sur le concept de cadence parfaite, il nous semble utile d'en rappeler les ingrédients. Une **cadence parfaite** est la conjonction d'un **mouvement harmonique V / I** en position fondamentale (le V étant le plus souvent sous forme de septième de dominante) et d'une **arrivée conclusive** de la tonique à la partie supérieure (la mélodie). Cette arrivée est, la plupart du temps, sur un temps métriquement fort. Il s'agit donc bien d'un processus **harmonique, mélodique et métrique**. À cette description classique, il faut ajouter que la cadence parfaite n'est vraiment opérationnelle qu'au terme de la seconde proposition. Ce dernier point, concernant l'emplacement, nous paraît important. En effet, les deux premières composantes de la cadence sans la troisième, génèrent, sur le plan de la perception, une sensation de non-conclusion. La tradition musicale nous a tellement habitués à entendre la conclusion d'une phrase au terme de la seconde, voire de la troisième proposition, qu'une fin de phrase prématurée, donc au terme de la première proposition, peut nous paraître bancale⁵. Il suffit de ne jouer que la seconde proposition de l'exemple ci-dessus (qui est pratiquement la même que la première) pour ressentir clairement l'attente d'une continuité⁶. Dans l'exemple de Beethoven ci-contre, l'articulation au centre de la phrase se réalise sur un accord de tonique, mais une autre ponctuation est tout aussi courante. Il s'agit de la dominante en position fondamentale. Elle est généralement appelée **demi-cadence** ou encore **repos à la dominante**. La figure 2 en est un exemple extrait d'une sonate de Mozart – KV 331 1^{er} mouvement.

Tout comme dans l'exemple de Beethoven, cette phrase est composée de deux propositions pratiquement identiques. Elles sont donc baptisées A1 et A2.

Tempo di Menuetto

Figure 1

Andante grazioso

Figure 2

Figure 3

Figure 4

Plusieurs petites pièces sont construites à partir de deux phrases. Dans ce cas et de la même manière que pour les propositions, ce sont des lettres qui serviront à distinguer celles-ci. Mais afin de montrer la hiérarchie et la différence avec les propositions, nous indiquerons ces lettres dans des cadres. Ainsi, cette petite danse populaire sera analysée de la manière suivante (Figure 4) :

→ La première phrase A est composée de deux propositions : A1 et A2. Bien que très proches, ces deux propositions ont une désinence différente qui justifie les deux chiffres. Nous avons accompagné ici les propositions d'un trait se terminant par un crochet vers le haut pour A1 et vers le bas pour A2. Ceux-ci symbolisent le côté ouvert de la première proposition – qui malgré l'arri-

vée de la tonique sur le temps fort, garde une continuité mélodique – et fermé de la seconde proposition qui se ponctue par une cadence parfaite⁷. La seconde phrase B est divisée en deux propositions B1 et B2. Elles ont toutes deux les

mêmes propriétés que les propositions de la phrase A. La première est ouverte, la seconde est fermée. Si nous avons choisi de baptiser les propositions de la seconde phrase par B c'est non pas parce qu'elles se rapportent à la phrase appelée B, mais parce qu'elles se distinguent assez clairement des propositions A. Si une proposition dans une phrase B reprend suffisamment d'éléments appartenant aux propositions de la phrase A, elle pourra se noter Ax. De la même manière, une phrase peut avoir deux propositions différentes et justifier l'appellation de A et B comme le montre l'exemple ci-contre (figure 4) tiré d'un menuet de Haydn.

PHRASE OUVERTE

Afin de montrer ce que nous entendons par phrase ouverte, voici deux exemples (figure 5) chez Mozart. Le premier est extrait de Don Giovanni, acte 1, scène 19, menuetto. Le second est un menuet de jeunesse et porte la référence KV. 2.

Le premier menuet se compose bien de deux propositions dont la seconde se ponctue par une cadence parfaite au ton de la dominante. Cette cadence parfaite, bien que conclusive, laisse l'auditeur dans l'attente d'une continuité. De la même manière, dans le second exemple

Figure 5

Figure 6

Figure 7

tiré d'un menuet écrit par le jeune Mozart à peine âgé de 6 ou 7 ans, c'est un repos à la dominante ou demi-cadence, qui laisse cette phrase en suspens. Les deux finales des phrases ci-dessus, bien qu'ouvertes, ne sont pas tout à fait les mêmes. Le menuet de Don Giovanni, avec sa cadence au ton de la dominante, propose une conclusion plus marquée que celle de la pièce de jeunesse. Aussi, si l'on souhaite affiner les choses, il peut être utile de symboliser différemment ces deux cas de figure. Une cadence parfaite au ton de la dominante (ou dans tout autre ton d'ailleurs),

pourrait se noter « ouvert – CP au ton de la dominante » et le repos à la dominante « ouvert – $\frac{1}{2}C$. »

Avant de passer au découpage des propositions, nous proposons, en guise d'exemple (figure 6), une phrase construite en trois propositions. C'est à nouveau une œuvre de Mozart qui va nous servir. Il s'agit de la sonate pour piano KV 283 – 1^{er} mouvement.

La première proposition, ouverte, fait 4 mesures (A1). Les deux autres propositions font, chacune, 6 mesures.

Nous nous permettons ici de quelque peu anticiper les propos qui suivront. En effet, il est intéressant de voir comment Mozart cherche et arrive, à rompre avec la carrure tellement habituelle de 4 mesures. C'est en réalité par une **incise** (nous pourrions aussi y voir un étirement) de 2 mesures que les propositions b s'allongent. Incise qui, comme le montre le trait pointillé sous le texte, amène une hémiole. La figure 7 nous montre ce que pourrait donner ce texte sans l'incise. Il ne fait aucun doute que cette solution est nettement moins efficace et fait perdre la particularité de cette

Allegro

p

p

sf

sf

ff

p

p

Figure 8

phrase, mais elle permet, nous semble-t-il, de mieux saisir le rôle particulier de ces deux mesures. Ajoutons encore que dans son thème, Mozart joue assez subtilement sur les proportions. En effet et malgré une carrure de 4+6+6, tout ce thème est construit dans une des normes les plus habituelles de la phrase classique, à savoir 16 mesures. Nous revenons une dernière fois à la terminologie de Schoenberg car cet exemple de Mozart est, dans la théorie du compositeur viennois, non pas une **période**, mais bien une **phrase**. En effet, selon cette théorie, l'une des caractéristiques de la **phrase** réside dans le fait que la seconde proposition n'est pas, comme dans une période, la répétition de la première, mais son déploiement ou développement. Cette répétition, que nous trouvons habituellement dans une période au moment de la seconde proposition, n'est pas pour autant abandonnée. En réalité elle peut être déplacée, mais au sein même de la première proposition – dans notre exemple, les mesures 3 et 4 répètent les mesures 1 et 2. L'exemple célèbre et très éloquent que Schoenberg donne pour la définition de la phrase est le premier thème du premier mouvement de la Sonate pour piano op. 2 n°1 de

Tempo di Menuetto

A1

p

A2

5

Figure 9

Beethoven (figure 8). La première proposition de 4 mesures s'organise en deux groupes de deux mesures – le second répétant, de manière variée sur le plan harmonique, le premier – tandis que la seconde proposition, elle aussi de 4 mesures, déploie le matériau initial.

Le motif

Les propositions, tout comme les phrases, peuvent, elles aussi, se subdiviser. À ce niveau de morcellement, nous parlerons de **motif** – motif étant à comprendre comme la plus petite entité

sémantique⁷. Afin d'explicitier clairement ce niveau de découpage, nous proposons de reprendre le premier exemple de Beethoven (figure 9).

Les motifs, toujours accompagnés d'un chiffre pour les distinguer, sont symbolisés par des lettres minuscules. Le motif a1 est compris comme une unité sémantique non seulement par sa constitution (profil mélodique et rythmique) mais aussi grâce à sa répétition. En effet, c'est, entre autres, au moment de cette répétition (a2) que nous le fixons

comme une entité sémantique parfaitement définissable. La répétition est véritablement porteuse de sens. Elle nous oblige à réinterpréter ce que nous venons tout juste d'entendre. Elle donne un nouvel ancrage à l'objet musical. Sur cette idée de la répétition du motif et de sa perception conduisant à une réinterprétation, nous recommandons vivement l'ouvrage de Gilles Deleuze, *Différence et répétition*⁸. Bien que non centrés sur la musique, ses propos sont tout à fait transposables au domaine musical. Ajoutons encore que ce processus de réinterprétation dans le domaine de la perception musicale est un sujet tout à fait passionnant et somme toute assez proche des préoccupations de la « Gestalttheorie » (théorie de la Gestalt) que nous avons évoquée plus haut⁹.

Nous réentendons le même motif rythmique dès le 3^{ème} temps de la 2^{ème} mesure mais sous une autre forme mélodique. Cette fois il balaye de manière ascendante l'arpège de sol majeur pour fixer le climax de la première proposition (ré). Ce climax se poursuit alors, sans articulation ni véritable césure, par un mouvement descendant de détente contrastant. Nous avons donc, à b1, et ce, bien que ce motif prenne sa source dans a, une nouvelle entité sémantique, plus longue¹⁰. Nous parlerons d'ailleurs ici de **rythmique motivique** puisque l'organisation des motifs donne : a1 = 1 mesure ; a2 = 1 mesure et b1 = 2 mesures. Ce type de construction, mettant en jeu des motifs de longueurs différentes, est un procédé de construction extrêmement commun.

La cellule

Pour les besoins de la démonstration analytique, il est parfois nécessaire de décomposer un motif. Nous parlerons alors de **cellule**¹¹. Le motif b de l'exemple ci-dessus est composé d'une première cellule reprenant les caractéristi-

Tempo di Menuetto

Figure 10

Phrase	A
Propositions	A1 _____ ouvert A2 _____ fermé
Motifs	a1 a2 b1 a1 a2 b2
Cellules	a1 β1 a1 β1

Figure 11

Figure 12

ques du motif a et d'une seconde cellule proposant un contraste au sein de cette proposition.

Lorsqu'on s'aventure à ce niveau d'analyse microscopique, ce que Célestin Deliège appelle le « niveau du bricaillon », nous utiliserons l'alphabet grec ou toute autre symbolisation proposant une distinction claire avec les niveaux supérieurs (figure 10).

Si notre analyse propose de considérer le motif b comme une entité constituée à partir de deux cellules, une autre lecture pourrait y voir deux motifs. Dans ce cas l'arpège ascendant serait appelé a3 et la désinence b1. Cette autre analyse, possible, prendra soin de mentionner le côté extrêmement unifié de ces deux motifs. Si nous symbolisons la totalité de cette phrase par paliers successifs, nous obtenons la figure 11. Cette manière de noter

Figure 13

les constituants d'une phrase permet de les visualiser d'un seul coup d'oeil. La structure semble palpable, un peu comme si nous pouvions la prendre dans nos bras, nous dirions presque « hors-temps ». Mais l'intérêt de cette codification est aussi une manière de fixer les choses, d'aider la mémorisation et, nous semble-t-il, de mettre en évidence les articulations que Beethoven propose. Nous avons la conviction que si l'étudiant s'attelle à ce type de représentation, il sera véritablement en mesure de comprendre, mais aussi de ressentir, la structuration de la pièce qu'il a à interpréter.

Nous avons travaillé jusqu'à présent en partant de la grande unité, la phrase, pour descendre progressivement vers le détail. Si c'est souvent cette démarche,

allant du plus grand vers le plus petit, que les étudiants pratiquent volontiers, le processus inverse est tout à fait possible. Nous pourrions alors proposer une analyse sous forme d'arborescence partant des plus petites entités pour remonter progressivement vers la structure globale, comme le montre la figure 12¹². Et bien entendu, des jeux de couleurs accompagnés d'éventuelles formes géométriques pourraient également s'utiliser. Procédé que les jeunes enfants apprécient particulièrement.

2.

L'analyse phraséologique : un outil de manipulation, de créativité et de recherche.

Nous proposons, pour suivre, l'analyse de quelques pièces. Celles-ci vont non seulement nous permettre de mettre à l'épreuve la terminologie fixée ci-dessus, mais également d'utiliser l'analyse phraséologique à d'autres fins que la seule description destinée à la compréhension du déroulement temporel. Car, nous l'avons dit, sur base de cette première étape, il est possible d'utiliser l'analyse phraséologique comme support d'un travail de manipulation et de créa-

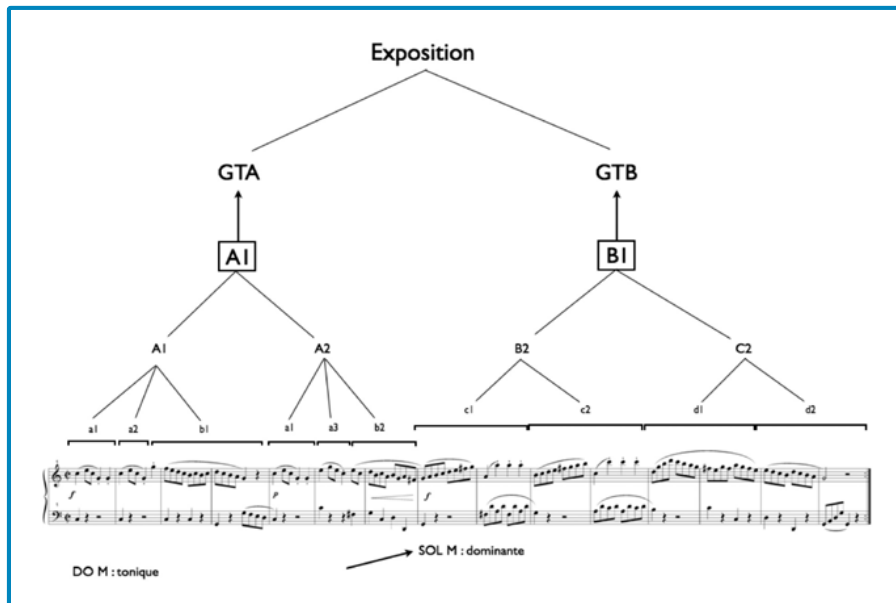


Figure 14



Figure 15

tivité, mais également de réflexion sur des choix possibles d'interprétation. Le premier exemple est tiré d'une sonatine de Clementi dont voici le texte – op. 36 n°1, premier mouvement.

L'analyse phraséologique qui va suivre (figure 14), faite à partir du texte et sous forme d'arborescence, montre le niveau des motifs, des propositions ainsi que celui des phrases.

Cette représentation, suffisante comme première approche générale, contient, au niveau de la structure arborescente supérieure, d'autres indications que celles étudiées plus haut. Celles-ci, bien que connues de la plupart des lect-

eurs, méritent d'être commentées. Les deux phrases ne sont pas dans le même ton. La phrase A est, globalement, en DO majeur. Ce n'est que dans ses derniers moments qu'elle module vers le ton de SOL majeur (en b2). Ce nouveau ton, celui de la dominante, occupera toute la deuxième phrase qui se ponctue par une cadence parfaite – les tonalités ainsi que la flèche qui montre le passage modulant, sont notées sous le texte. Cette opposition de tonalités, ainsi que le contraste thématique qui l'accompagne, sont les ingrédients minimums d'une exposition de forme sonate bithématique classique. C'est cette forme sonate et plus précisément l'exposition d'une forme sonate, qui explique les raisons pour

lesquelles nous avons ajouté dans notre représentation graphique les termes de **GTA (groupe thématique A)** et **GTB (groupe thématique B)**. Sans vouloir entrer dans une longue discussion quant à la terminologie propre à la forme sonate, il faut préciser qu'aujourd'hui la plupart des analystes ont renoncé à la terminologie quelque peu réductrice de Czerny. Sans enlever à Czerny tout le mérite d'avoir théorisé cette forme archétypale de la musique tonale, il faut bien reconnaître qu'il s'est basé, presque exclusivement, sur la musique de Beethoven afin d'élaborer sa théorisation de la forme sonate. Or, cette terminologie ne convient pas nécessairement aux œuvres de forme sonate d'un Haydn ou d'un Mozart.

Dans sa définition, Czerny semble vouloir placer l'aspect thématique à l'avant. Or, ce qui est déterminant pour la forme sonate c'est d'abord et avant tout, **le rapport dialectique entre le ton principal et le ton secondaire** (souvent celui de la dominante ou du relatif si la sonate est en mineur). Sans deuxième ton, même si une deuxième idée thématique intervient, il n'y a pas de forme sonate. Avec un deuxième ton et un retour du thème principal pour l'accompagner il y a bien forme sonate – celle-ci est du reste appelée forme sonate monothématique¹³. Ajoutons encore qu'une même tonalité peut accueillir plusieurs thèmes différents comme nous le rencontrons parfois dans de grandes sonates chez Mozart ou Beethoven. D'où l'importance de parler non pas de thème, mais de **groupe thématique**. Bref, afin d'avoir une terminologie plus adaptée à l'immense corpus d'œuvres utilisant cette forme, il est aujourd'hui assez commun de définir les événements musicaux se produisant au ton principal par **GTA** (cette symbolisation ayant également l'avantage de pouvoir l'interpréter aussi

Figure 16

comme **Groupe Tonal A**) et les événements se produisant au sein de la seconde tonalité par **GTB**. Nous renvoyons à nouveau le lecteur qui souhaite avoir plus d'informations sur ce vaste sujet, à l'ouvrage de référence écrit par Charles Rosen : *Formes sonate*¹⁴. J'ai également consacré un très large chapitre à ce sujet – sans commune mesure avec le travail extraordinaire de Rosen – dans mon ouvrage déjà cité plus haut : « Comprendre les œuvres tonales par l'analyse ».

Mais revenons à notre texte et à quelques-unes de ses particularités. La phrase A, ouverte, se ponctue par une cadence parfaite au ton de la dominante un peu particulière. En effet, cette

phrase – cette thématique – qui semble vouloir se précipiter vers la conclusion, ne prend pas le temps de s'arrêter sur la résolution de la cadence. Il y a en réalité tuilage entre les deux groupes thématiques. L'arrivée de l'un est aussi le départ de l'autre. Afin de bien comprendre, et surtout entendre, cette particularité, il suffit de jouer le texte en transformant quelque peu (figure 15).

Cette finale, qui a l'avantage de rétablir la carrure de cette phrase en 2 propositions de 4 mesures – plus habituelle dans une phrase classique – fonctionne, c'est évident, beaucoup moins bien musicalement. La raison en est assez simple. Après s'être arrêté posément sur l'accord

de dominante à la cadence réécrite, le début du GTB partant du même accord est d'une affreuse platitude. Cette très simple manipulation, même si elle gâche le texte, est importante pour la compréhension. Non pensons fermement que c'est par la manipulation et la transformation des textes que nous pouvons mieux saisir les choix des grands maîtres. C'est une des manières, efficaces, d'étudier et d'apprendre la musique. De plus, la manipulation est, au sens propre du terme, une manière de travailler ce fameux socle de compétence de notre enseignement, la **créativité**.

Pour en terminer avec cette première approche graphique de la sonatine de

Figure 17

Clementi, nous avons placé tout en haut de l'arborescence, le terme « exposition ». La première partie de la forme sonate est close. Afin de montrer les enseignements que l'on peut tirer d'une analyse phraséologique plus morcelée – niveau des cellules – nous proposons une seconde représentation graphique à partir du texte. Celle-ci s'accompagnera d'une série de manipulations afin de mieux faire apparaître la récurrence et les multiples variations que Clementi fait subir aux quelques cellules de cette courte pièce (figure 16).

Ce sont essentiellement deux éléments, cellules, qui conditionnent toute la construction de l'exposition. Nous les avons nommées a et b¹⁵. Afin de démontrer la construction de l'exposition de la pièce à partir de ces deux éléments, nous avons également écrit un deuxième système de piano. Celui-ci donne quelques propositions de synthèse des cellules utilisées. Il tente en quelque sorte, par la manipulation, de faire apparaître le fondement ou encore le « squelette » thématique. Plusieurs réductions se passent de commentaires, car elles sont lisibles aisément. Par contre, nous nous permettons d'insister sur quelques petites choses plus cachées :

- À la mesure 7, l'écriture fait appel au « contrepoint virtuel ». L'idée, assez simple ici, est que la ligne mélodique contient deux voix. Du reste, ce même passage, lorsqu'il sera réinterprété au ton principal à la ré-exposition, est écrit de la sorte par Clementi.
- Toujours dans cette idée de contrepoint, la conduite globale du GTB, si nous prenons la première note de chaque mesure, reprend clairement le motif b en mouvement ascendant et extrêmement élargi temporellement. Cette ligne est reprise en ronde à la main droite du second système.
- Le GTB est construit à l'image de sa jonction avec le GTA : par tuilage. Les lettres b qui se chevauchent aux mesures 8 et 10 le montrent¹⁶.

Cette analyse, certes exhaustive, s'avère être utile pour comprendre le déroulement du développement construit, en grande partie, à partir de b (figure 17).

La réécriture est suffisamment claire que pour pouvoir nous passer de longs commentaires. La seule chose que nous souhaitons relever concerne le traitement de la cellule b. Celle-ci est présentée sous plusieurs formes : nous

l'entendons d'abord en mouvement brisé et en noires, aux mesures 17 à 19, ensuite, toujours dans un mouvement brisé, mais en blanches cette fois, aux mesures 20, 21 et 22 avant de la retrouver sous sa forme rythmique première (en croches) juste avant l'arrivée de la réexposition.

Le dernier exemple que nous discuterons est toujours de Clementi – op. 36 n°4, 2ème mouvement. Il est particulièrement intéressant, car il montre, dans une certaine mesure, les limites du système proposé ici. En effet, à certains moments il peut y avoir des doutes quant à la terminologie. S'agit-il d'un motif, d'une cellule... ? Il est également intéressant pour notre étude, car il ne comporte pratiquement aucune indication de phrasé. Dès lors, qu'est ce que son analyse peut nous apprendre et comment cet enseignement peut-il déboucher sur des choix d'interprétation ? La figure 18 en est le texte complet.

C'est la première partie de la pièce qui va d'abord retenir notre attention. Comme pour l'exemple précédent, nous avons choisi de travailler à partir du texte et sous forme d'arborescence (figure 19). Les deux premières mesures constituent clairement un motif a1.

Andante con espressione

Figure 18

Figure 19

Celui-ci est composé de deux cellules : a, qui se caractérise par les notes répétées et b qui est personnalisé par une appoggiature. Cette appoggiature (le *la*), sorte de micro climax à la deuxième mesure, est porteur d'une tension qui se résout sur le *sol* avant de revenir à un apaisement par le retour à la situation de départ. Les mesures 3 et 4 (motif a2) reprennent, rythmiquement, la cellule initiale (a)¹⁷ en la déployant cette fois en un mouvement mélodique descendant qui aboutit au retour de b à la mesure 4. Ces deux motifs constituent la première proposition A1.

À l'image des quatre premières mesures, les mesures 5 et 6 constituent une unité que nous avons nommée B1. La répétition nous a conduit à diviser cette nouvelle unité B1 en deux parties

Figure 20

d. S'agit-il d'un motif, d'une cellule ? Difficile de trancher, mais la répétition de d donne une assise telle à cette cellule que nous pourrions la considérer comme un motif.

De la même manière, nous pouvons subdiviser la mesure 7 en deux parties. C'est à partir de la répétition de l'amorce de b (l'appoggiature et sa résolution), ce que nous avons nommé b¹, que la mesure est construite. À ce niveau de bricaillon faut-il parler de cellule ou de motif ? Et comment la répétition agit-elle sur notre écoute ? Enfin, le climax expressif de cette phrase ouverte (le fa de la mesure 8) se fond dans une désinence de détente.

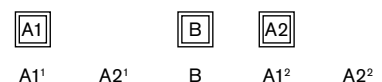
Vouloir trancher entre motif et cellule devient ici une affaire de spécialiste. De plus, comme nous l'avons évoqué plus haut, la perception, phénomène pour le

moins complexe, fera pencher la balance pour l'une ou l'autre solution. Mais au-delà de cette discussion, ce qui nous paraît le plus important, c'est le cheminement de l'analyse. Car celui-ci peut avoir un impact sur la revendication d'une interprétation et tout particulièrement sur le plan de l'articulation et de l'agogique. En effet, ce qui ressort clairement de cette analyse, c'est un procédé de réduction progressive. L'unité motivique des deux premières mesures (ce que nous avons symbolisé dans notre schéma par des rondes) laisse la place à une unité à la mesure (les blanches dans notre exemple) pour enfin arriver à une unité à la demi-mesure (les noires). Il en résulte une tension progressive qui, si elle est bien comprise et ressentie, est à même de conduire l'interprétation de cette phrase vers le climax de la mesure 8. Bien que ne faisant pas partie de notre étude, signalons que l'harmonie

et son rythme, éléments tellement importants de la syntaxe, corroborent en grande partie cette analyse¹⁸.

La deuxième phrase A2²⁰, fermée par la cadence parfaite, est construite globalement sur la même idée de serrage. Au-dessus du niveau des phrases, dans l'arborescence de notre exemple, nous avons celui de ce que nous appelons les **sections**²¹. La symbolisation de ce niveau se distingue de celui de la phrase par le double cadre.

La pièce de Clementi est construite en trois grandes sections. Voici la schématisation de celles-ci ainsi que des phrases qui les composent :



⚡ Attention, une fois le travail de décomposition du texte réalisé, il faut ensuite revenir à la globalité et donc à la temporalité de l'exécution et/ou de l'écoute. ⚡

Les deux phrases de la dernière section étant très proches des deux phrases de la première section, nous avons choisi de garder la même lettre ainsi que les chiffres. Les petites différences sont signalées par des chiffres placés en exposants.

Voici, pour terminer, la superposition des sections A1 et A2 (figure 20). L'intérêt, qui dépasse quelque peu la simple phraséologie, montre les similitudes et les différences. Cette présentation peut alors être utilisée de diverses manières et, entre autres, pour vérifier les procédés de variations utilisés par l'auteur de cette sonatine.



Arrivé au terme de cette contribution, il nous semble important de rappeler et de synthétiser les objectifs de ce travail analytique.

Commençons par rappeler que celui-ci n'est, en aucun cas, un but en soi. C'est avant tout un outil. Celui-ci devrait permettre au jeune apprenti musicien, quelle que soit la discipline qu'il pratique, d'avoir une meilleure compréhension du texte qu'il a à jouer. Cette compréhension, à la fois intellectuelle, mais aussi sensorielle du texte dans sa globalité, pourrait également l'aider à tendre vers une gestion du temps plus réfléchie et mieux maîtrisée. Nous pen-

sons en effet que la schématisation graphique et temporelle passant par le démantèlement, une sorte de temps ramassé que l'on peut balayer d'un coup d'œil, peut conduire à un meilleur contrôle des articulations du texte et donc de sa forme. Mais attention, une fois le travail de décomposition du texte réalisé, il faut ensuite revenir à la globalité et donc à la temporalité de l'exécution et/ou de l'écoute. Mais nous sommes convaincus que le retour à cette globalité, enrichie du parcours réalisé, en donnera une toute autre lecture. Enfin, les diverses présentations proposées ici permettent de « jouer » avec la matière musicale. Ce point nous semble essentiel, car l'expérience nous a montré qu'un des meilleurs moyens de comprendre les potentialités d'un objet musical passe par sa manipulation – variations, extensions, changement de registre, modification des dynamiques...

Tout ceci nous fait songer à cette célèbre lettre que Mozart adresse à son père. Mozart y explique qu'un des moments particuliers de son travail est celui où sa composition, pas encore rédigée, est entièrement entendue globalement, presque de manière monolithique. Nous dirions même hors temps. Aussi incroyable que cela puisse paraître, n'est-ce pas là une des choses importantes vers lesquelles il faut tendre dans une interprétation ? Je me souviens, lorsque j'ai entendu pour la première fois les sonates de Beethoven jouées par l'immense

musicien et pianiste Richter, de l'impression d'extraordinaire maîtrise dont il faisait preuve et en particulier sur le plan de la forme. Cette maîtrise, conduisant à faire entendre l'unité de l'œuvre, m'avait donné la sensation d'un temps suspendu sur lequel je n'avais plus véritablement de prise. Un peu comme si, dès les premiers sons, Richter nous livrait une musique qu'il avait, un peu comme Mozart, de manière globale dans son esprit.

Peut-être est-ce cette sensation, ressentie pour la première fois il y a bien longtemps maintenant, qui me conduit à pratiquer et à recommander de plus en plus l'analyse. Non pas comment un but en soi, nous l'avons dit, mais bien comme une quête.

NOTES

- 1 Bent Ian et Drakin William, 1998, *L'analyse musicale – histoire et méthodes*, Paris, Main d'œuvre. Traduction de l'anglais par Annie Coeurdevey et Jean Tabouret.
- 2 Rens Jean-Marie, 2004, *Comprendre les œuvres tonales par l'analyse*, DLT0336, Le Vallier, Delatour-France.
- 3 Certains analystes et en particulier en Belgique et en France, parlent aussi de « question – réponse ».
- 4 Lorsque la seconde proposition est suffisamment proche de la première elle portera la même lettre. Les chiffres en suffixe montrent quant à eux les différences. Dans notre exemple c'est uniquement la désinence qui marque la différence.
- 5 Nous sommes ici, nous semble-t-il, à la frontière entre analyse, ou plus largement théorie, et psychologie de la perception. Nous ne pouvant pas, dans le cadre de cette contribution, aborder sérieusement cette problématique. Mais nous aurons plus loin l'occasion d'y revenir et plus particulièrement par le biais de la « Gestalttheorie ».
- 6 Il existe bien entendu des exceptions tant chez Mozart que chez Haydn ou Beethoven. Et aujourd'hui, à l'heure des jingles accrocheurs,

- une simple formule musicale peut-être comprise comme conclusive.
- 7 Le trait pourrait également se terminer par les mots « ouvert » et « fermé » ou encore, par une virgule et un point comme le propose Jean-Claude Baertsoen.
Baertsoen Jean-Claude, 2006, *Créatif – à l'école des grands compositeurs*, DLT0434, Le Vallier, Delatour-France.
- 8 Il est clair qu'à partir de ce niveau de morcellement il y a une plus grande subjectivité et que les options analytiques qui vont suivre sont liées au besoin de la démonstration, mais aussi, inévitablement, à ma perception.
- 9 Deleuze Gilles, rééd. 2003, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. Epiméthée.
- 10 On trouve les origines de la Gestalttheorie dans quelques idées de Goethe, puis aux 19^e et 20^e siècles, ce sont Ernst Mach et surtout Christian von Ehrenfels qui la développent. Elle est essentiellement basée sur la perception et l'être humain y est compris comme un système ouvert ; il interagit activement avec son environnement. Développée par Köhler, Wertheimer et Koffka, cette théorie refuse d'isoler les phénomènes les uns des autres pour les expliquer ; elle les considère comme des ensembles indissociables et structurés.
- 11 Le motif devient ici une des composantes d'un nouveau motif plus ample. Dans ce cas il acquiert un nouveau statut et peut dès lors être considéré différemment. Il devient, et nous en discuterons plus précisément dans quelques instants, une cellule.
- 12 La cellule, prise isolément, n'a pas véritablement de sens mais elle est un ingrédient indispensable à la cohérence du motif. La différence entre motif et cellule est comparable à ce qu'on appelle en linguistique le phonème d'un mot et le mot lui-même. Le phonème est porteur de sens, le mot a un sens.
- 13 Les procédés d'analyse présentés ici sont assez proches des préoccupations de la linguistique. Nous tenons du reste à souligner combien les travaux de Chomsky, développés et appliqués à la musique par Lerdahl et Jackendoff, ont grandement contribué au développement de l'analyse phraséologique.
Lerdahl, F. et Jackendoff, R., 1983, *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge (Ma) : Cambridge University Press.
- 14 Signalons qu'il existe, rarement bien entendu, des expositions de formes sonates ou après le GTA une transition amène le second ton sans véritable thématique. Celle-ci étant substituée alors par une coda.
- 15 Il est intéressant de noter l'orthographe du titre de cet ouvrage : formes est au pluriel tandis que sonate est au singulier. Outre la genèse de la forme sonate, Rosen montre admirablement les différentes formes qu'elle peut revêtir. Il montre aussi combien cette structure musicale est vitale pour les compositeurs du XVIIIe ainsi que du début du XIXe et tout particulièrement chez Mozart pour qui c'est une véritable manière de « penser la musique ». Charles Rosen, 1982, *Sonata Forms*, New-York, W.W. Norton and Company Inc. Traduction française par Marie-Stella et Alain Pâris : 1993, *Formes sonate*, Paris, Actes sud.
- 16 Les lettres grecques ne sont utilisées ici que pour marquer une hiérarchie.
- 17 Nous nous permettons d'insister ici sur le rapport qui existe entre la macro-structure, le passage de témoin entre les deux groupes thématiques et la micro-structure, la construction de l'amorce du GTB.
- 18 Nous sommes bien conscients que la tournure mélodique diffère de manière importante dans le second a, mais la similitude rythmique nous semble, ici, plus déterminante que la différence mélodique.
- 19 Le rapport étroit qui existe entre mélodique et harmonie est bien évidemment essentiel, mais il suppose des développements qui ne peuvent entrer dans le cadre de cet article.
- 20 Signalons, sans entrer dans une longue discussion, que les deux premières parties de cette sonatine de Clementi (A1 et A2), ce que nous avons appelé des phrases, pourraient également être analysées comme une seule grande phrase de 16 mesures. A1 serait alors compris comme une proposition ouverte et A2 comme une proposition fermée – changement qui nous conduirait à revoir légèrement l'arborescence proposée ci-dessus.
- 21 Le terme section représente les grandes parties d'une pièce. Dans une forme sonate, avec son exposition, son développement et sa réexposition, nous comptons 3 sections.