

Fascicules d'Analyse Musicale

Vol. I n° 4, octobre 1988

SOMMAIRE

Introduction	121
Jean-Marie RENS, Brahms: Intermezzo opus 117 n° 2	125
I. Plan formel et tonal	126
II. Harmonie	129
III. Analyse mélodique	146
IV. Analyse comparative	148
Anne-Emmanuelle CEULEMANS, György Ligeti: Lontano. Premières esquisses pour une analyse formelle et contrapuntique	151
J.-M. RENS et G. DUSART, Schématisation des différentes progressions harmoniques	168
Note à l'attention des auteurs	174

Fascicules d'Analyse Musicale

Périodique trimestriel

Abonnement annuel

Belgique: 300 FB Etudiants: 150 FB

Etranger: 400 FB Etudiants: 200 FB

(les paiements en provenance de l'étranger sont à majorer de 50 frs pour frais en cas de paiement par chèque)

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

Contributions

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

Nicolas Meeùs

31 rue de l'Escrime

B-1190 BRUXELLES

INTRODUCTION

Voici donc la fin de la première année d'existence des Fascicules d'Analyse Musicale. L'appel aux commentaires et aux critiques que je lançais dans le numéro précédent n'a pas reçu de réponse: faut-il en conclure que personne n'a aucune critique à formuler? Quoi qu'il en soit, je voudrais faire moi-même un bref bilan de cette année.

En un sens, le succès des Fascicules a dépassé mes espérances. Je crois qu'ils ont contribué à rendre manifeste l'existence d'une communauté belge de chercheurs en analyse musicale. Il semble bien qu'une Société belge d'Analyse musicale se créera prochainement sous une forme ou une autre; les Fascicules, même s'ils n'ont volontairement pas été à l'origine de cette création (voir FAM I, 2, p. 47), en auront sans doute indirectement été l'un des moteurs. Ils le resteront d'ailleurs, je l'espère. Les prochains numéros tiendront en tous cas les lecteurs informés de l'évolution de cette Société belge.

Les Fascicules d'Analyse musicale ont aussi contribué à faire connaître l'existence de notre communauté d'analystes à l'étranger. Ils ont été lus en France, en Grande Bretagne, en Allemagne de l'Est, en Hongrie, en Finlande, en Israël, aux Etats-Unis et au Canada. Jean-Jacques Nattiez a eu la bienveillance de s'y intéresser et je viens de recevoir une lettre très encourageante d'Yizhak Sadai, de l'Université de Tel Aviv.

Je constate en outre avec beaucoup de satisfaction que le niveau des communications qui m'ont été envoyées est élevé, malgré (ou grâce à?) l'absence de comité de rédaction. Les Fascicules n'ont certainement pas à rougir, de ce point de vue, face à des revues plus ambitieuses. Ce quatrième numéro est plus volumineux que les autres, à tel point que j'ai été amené à reporter à un numéro suivant la dernière partie de l'Index des exemples d'analyse musicale. Ceci dit, et tout en remerciant très vivement les auteurs de cette première année, Jean-Marie Rens, Max de Beer, Anne-Emmanuelle Ceulemans et G. Dusart, je ne puis que regretter qu'ils ne soient que quatre. Serait-ce qu'une certaine méfiance initiale ou une incrédulité de quelques uns n'est pas encore totalement dissipée?

Voici venu en tout cas le moment où les lecteurs seront contraints de dire si leur intérêt pour les FAM n'a été qu'une curiosité passagère, ou s'il restera plus durable. Il est temps, en d'autres termes, de vous réabonner. Je ne saurais assez vous recommander de le faire sans attendre: cela me facilitera la gestion du fichier des abonnés, et vous évitera d'oublier.

OXMAC 88

L'Oxford University Music Analysis Conference 1988, qui s'est tenue du 22 au 25 septembre dernier, aura été un événement de première importance. C'était la troisième conférence d'une série, après celles de Londres en 1984 et de Cambridge en 1986. Il faut souhaiter que cette tradition soit poursuivie, mais les conférences à venir auront fort à faire pour égaler celle qui vient de se terminer.

L'organisation matérielle de la conférence a été irrécusable. Les participants étaient reçus à Exeter College, dans un environnement architectural impressionnant. La vie en commun pendant ces trois jours a rendu possibles des discussions, à la table de la salle à manger ou à celles du bar, qui ont constitué l'un des facteurs de réussite de l'ensemble. Le programme des conférences, qui se donnaient dans les locaux de l'Oxford Union, était dense et chargé, avec plus de 17 heures de travail effectif du jeudi à 20 h. au dimanche à 12 h. 30. Le vendredi et le samedi, les conférences ne se sont pas terminées avant 22 h.; quand aux discussions, elles se sont prolongées tard dans la nuit. Quelques uns des plus grands noms de l'analyse musicale contemporaine étaient présents parmi les conférenciers ou dans le public: Carl Schachter, Jean-Jacques Nattiez, Arnold Whittal, Steven Gilbert, Allen Forte et d'autres. Le programme a été suivi très régulièrement par près de 150 participants, en très grande majorité anglais et américains.

Il n'est pas possible de passer en revue le contenu des communications, qui feront très probablement l'objet d'une publication. Je voudrais plutôt livrer ici quelques réflexions générales parmi celles qui me sont venues à l'esprit au cours de la conférence.

L'avance des pays anglo-saxons dans le domaine de l'analyse musicale est évidente. En même temps, on ne peut que s'étonner devant la barrière opaque que la musicologie paraît y dresser entre les approches théorique et historique. Le répertoire étudié par les théoriciens, à quelques rares exceptions près, ne couvre qu'une période étroite, de la fin du 18e siècle au milieu du 20e. Plus encore, l'histoire de la théorie elle-même est méconnue. La méthode schenkerienne s'est imposée très généralement, au point d'oblitérer presque totalement les techniques plus anciennes. J'ai pu vérifier lors de discussions informelles que si le nom de Riemann n'est pas totalement inconnu, le contenu de sa théorie des fonctions tonales est par contre pratiquement ignoré. Ceci ne fait que confirmer un point que j'avais souligné déjà dans mon introduction au Fascicule précédent.

Quelques communications ont porté directement ou indirectement sur des aspects du modalisme. Frans Wiering (Utrecht), dans une communication particulièrement intéressante sur des ricercars du deuxième livre de Trabaci (1615), a fait appel à une typologie des caractéristiques modales proposée par H. S. Power, impliquant la question des chiavette qui à mon avis n'a pas reçu de réponse satisfaisante jusqu'ici, malgré les travaux de S. Hermelink; c'est un problème complexe. Geoffrey Chew (Londres) a proposé une application de la méthode schenkerienne à quelques madrigaux de Monteverdi; les résultats sont convaincants, mais on ne peut s'empêcher de penser qu'une approche moins orientée vers la tonalité classique pourrait apporter des compléments de réponse très significatifs. Un problème semblable apparaissait dans l'analyse d'une pièce des Enfantines de Moussorgski proposée par Michael Russ (Jordanstown, Ulster): une approche exclusivement tonale ne peut suffire à expliquer complètement une musique de ce type; comme pour Monteverdi, il faut faire appel à des notions d'"harmonie des médiantes" qui me tiennent particulièrement à coeur. Craig Ayrey (Melbourne) enfin s'est appuyé sur quelques citations de Schenker pour tenter de rejeter la notion selon laquelle un système tonal ou modal cohérent puisse se fonder sur le concept d'échelle. Il faudrait que les schenkeriens prennent conscience du fait que Schenker, à côté d'idées dont l'importance n'est plus à démontrer, a proféré aussi quelques stupidités. Il faut bien dire que ces problèmes, qui font mettre le doigt sur certaines limites des théories schenkeriennes, étaient sans doute peu accessibles à beaucoup des participants à la conférence.

Nous eûmes droit à quelques démonstrations de la pitch-class set theory, (pour laquelle je propose la traduction française "théorie des ensembles de hauteurs nominales"). Cette théorie est reçue par certains avec une dévotion quasi religieuse; Allen Forte est le pontife suprême de cette religion. Je n'ai pu m'empêcher de penser que certains des "nouveaux modes d'analyse linéaires" qu'il nous a présentés pourraient former la base d'une méthode d'analyse musicale pour les sourds. J'ai honte d'avouer que cette idée, qui m'est venue pendant que le maître parlait, m'a égayé au point de m'empêcher d'accorder à sa parole toute l'attention respectueuse qu'elle eut mérité ... Il m'a semblé évident en tous cas qu'à aucun moment Forte n'a tenté de se référer, fut-ce implicitement, à aucune expérience auditive (1).

Il ne s'agit certainement pas ici d'une critique de la théorie elle-même, qui fournit sans aucun doute un outil pénétrant pour l'étude d'une partie du répertoire contemporain. J'ai d'ailleurs la conviction qu'on pourrait améliorer de façon significative l'enseignement de la théorie musicale élémentaire

(1) "Schenker, écrit Allen Forte, a toujours fait dériver ses formulations théoriques d'expériences auditives sur des compositions réelles, et les a toujours vérifiées aux mêmes sources" (A. Forte, "Schenker's Conception of Musical Structure", dans Journal of Music Theory 3, 1959, reproduit dans Readings in Schenker Analysis and other Approaches, M. Yeston ed., New Haven 1977, p. 7). Voilà un excellent programme, qui devrait nous servir de modèle à tous!

(je veux dire, celle de nos cours de solfège) en y introduisant des concepts issus de la théorie des ensembles de hauteurs nominales; il me semble en outre qu'on y trouverait peut-être des bases pour une méthode d'analyse mélodique qui continue à faire défaut. Mais cette théorie, comme toute autre, ne vaut que par l'usage qu'on en fait. Je ne vois pas bien l'intérêt qu'il peut y avoir à découvrir des relations numériques douteuses entre des collections de hauteurs nominales dont on ne sait pas selon quels critères elles ont été constituées.

Ceci dit, j'ai été frappé de constater à quel point la théorie des ensembles de hauteurs nominales est proche, dans son esprit, de la théorie schenkerienne. Il s'agit dans les deux cas de mettre en évidence une unité organique (réelle ou imaginaire) de l'oeuvre analysée; les deux méthodes visent à déceler des relations à distance considérées comme les fondements de la structure. (Dans le cas de la méthode schenkerienne, on a pu parler d'audition à distance, mais je ne suis pas totalement sûr que le terme convienne à la théorie des ensembles de hauteurs nominales, comme on l'aura compris plus haut.) Toutes deux, en bref, se fondent sur le postulat de l'unité structurelle du chef d'oeuvre.

L'un des aspects les plus intéressants d'OXMAC 88 a été précisément une certaine remise en cause de ce postulat, à propos duquel quelques questions insidieuses ont été posées par Leonard Meyer et d'autres. Et en effet, sommes nous justifiés de croire que l'unité structurelle de l'oeuvre puisse être garante de sa valeur? La diversité, la variété, ne sont-elles pas des paramètres musicaux aussi importants? Un autre concept remis sérieusement en question est celui de l'homogénéité des procédés d'écriture aux divers niveaux. En termes schenkeriens, il s'agit ici de la question de savoir si les procédés du passage du niveau de la surface au niveau intermédiaire sont nécessairement les mêmes que ceux du passage du niveau intermédiaire à celui de la structure fondamentale. En termes moins schenkeriens, c'est la question de savoir si les principes qui structurent la grande forme sont nécessairement les mêmes que ceux qui agissent au niveau élémentaire. Par exemple, est-il certain que le plan tonal d'une sonate se construise sur les mêmes principes que ceux qui règlent la succession des accords à l'intérieur de chacune des phrases? On ne peut donner de réponse définitive à des questions de ce genre.

Je n'ai malheureusement pas pu assister aux conférences du dimanche matin, qui s'annonçaient aussi intéressantes que les précédentes et qui ont peut-être soulevé des questions plus générales concernant les genres et les styles, la méthode, l'histoire, comme le laissaient entendre les abstracts qui nous ont été remis.

Je terminerai en exprimant le regret que la représentation francophone à Oxford ait été aussi réduite. L'analyse musicale en langue française ne pourra progresser sans une connaissance approfondie des réalisations américaines et anglaises.

BRAHMS Intermezzo opus II7 n°2

Si j'avais à définir la musique de Brahms en quelques mots, tâche quelque peu utopique, mon discours se porterait immanquablement et en priorité vers l'harmonie.

Non que son génie mélodique ou que son écriture instrumentale (orchestre, musique de chambre ou piano) soient des parents pauvres, mais l'harmonie est, me semble-t-il, le domaine où il excelle dans le raffinement et l'originalité.

Le deuxième mouvement de l'intermezzo op II7 en est une magistrale et merveilleuse démonstration; nous y verrons la manière dont il colore une simple cellule thématique, comment une longue harmonie (V⁷ par exemple) se transforme jusqu'à limite de la perception de son identité, comment l'interaction entre les différents paramètres (harmonie, mélodie, rythme...) donne une unité de langage, des procédés de substitutions qui aujourd'hui sont de pratique courante en jazz...

Toutes ces spécificités de langage seront développées dans ce travail qui se présente de la manière suivante:

- I Plan formel et tonal
- II Analyse harmonique détaillée (colonne vertébrale du travail)
- III Analyse mélodique de quelques fragments
- IV Analyse comparative de quelques fragments mélodiques et harmoniques.

II PLAN FORMEL ET TONAL

Ton principal: si bémol mineur

Andante non troppo e con molto espressione

Nous avons une forme en trois panneaux subdivisibles en cinq sections.

I de I à 38

II de 39 à 51 (ce panneau sert de transition)

III de 52 à la fin

Les cinq sections:

[A de I à 22

[B de 23 à 38

[C de 39 à 51 (transition)

[A' de 52 à 72

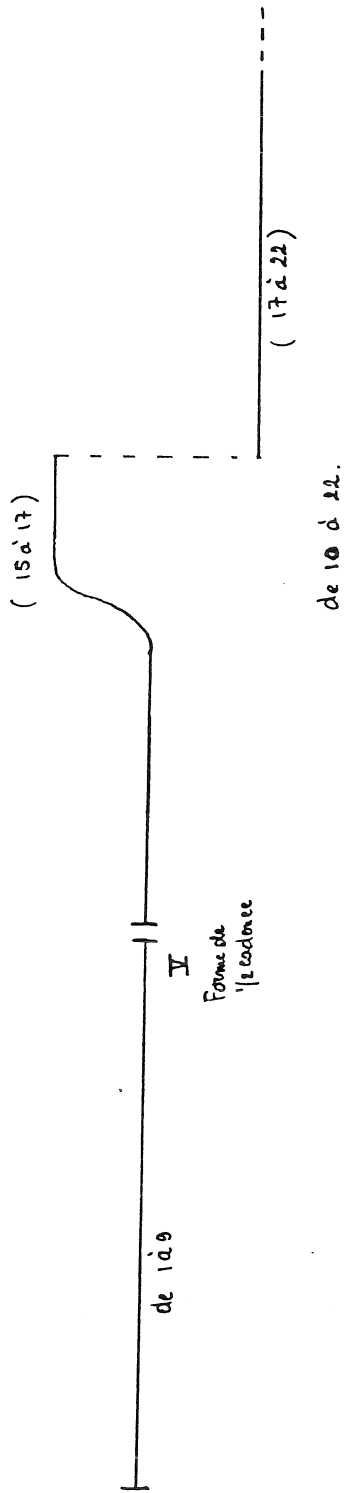
[B' de 73 à la fin (coda sur pédale de dominante)

Ton de la domi fa min:

A

Ton Principal xi b min:

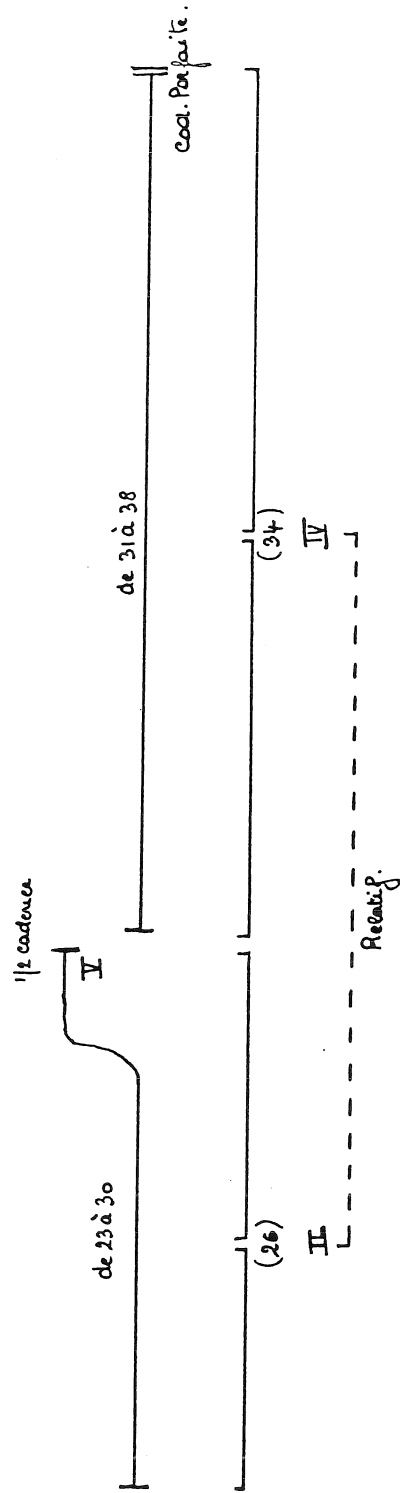
Ton du Relatif REb1uy:

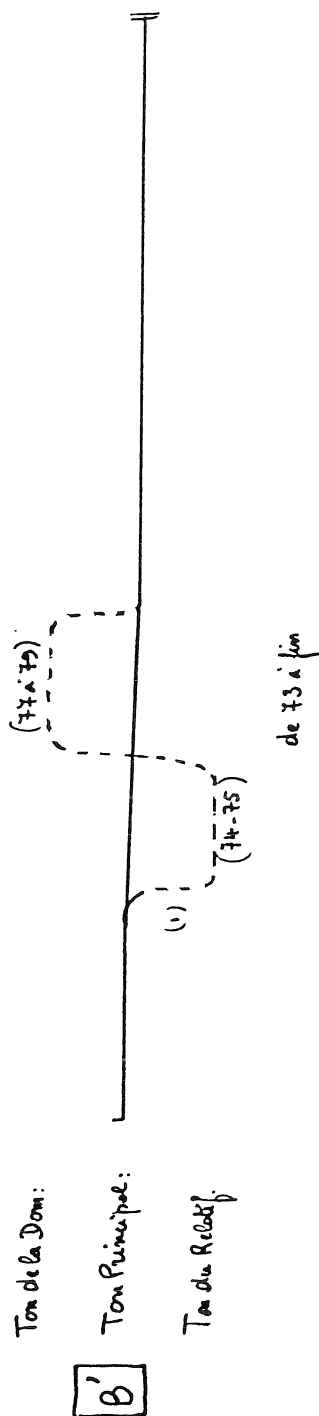
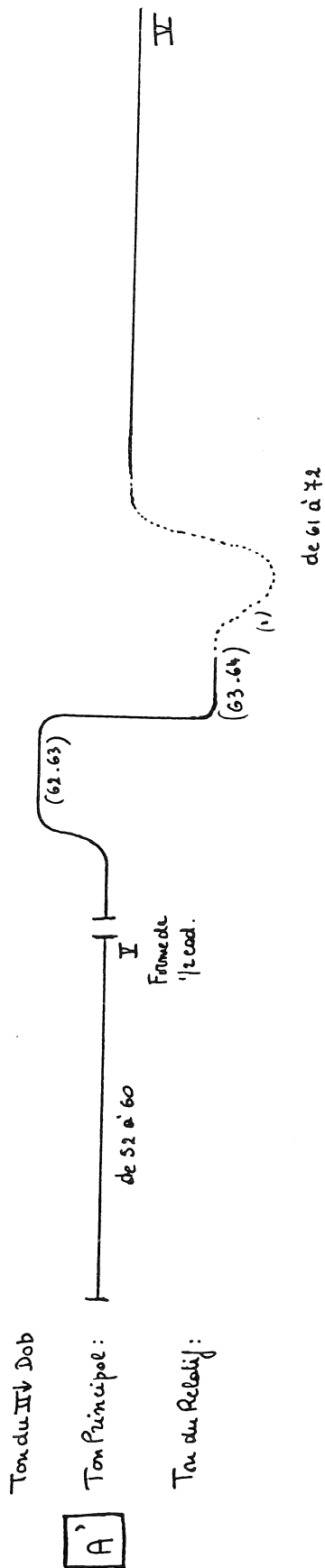
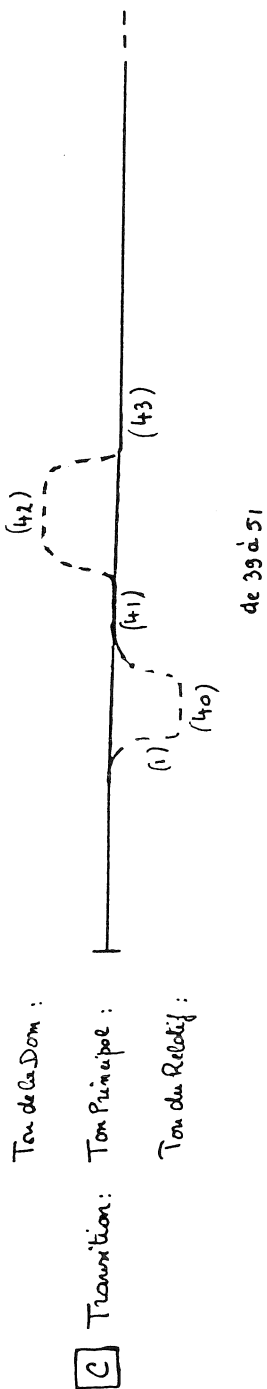


B

Ton Principal xi b min

Ton du Relatif. REb1uy





(I) Les pointillés représentent les tonalités non affirmées ou incluses dans une tonalité principale.

II HARMONIE

Le chiffrage et la figuration:

- a) Le chiffrage:
- Romain = fonction harmonique
 - Arabe = renversement. Ce chiffre indique la basse utilisée par rapport à la fondamentale.
- Exemple: 1^{er} renv d'un accord parfait =
 3 (3^{ce} à la basse)
- 2^{ème} renv = 5 (5^{te} à la basse)

Sixtes augmentées: it = italienne
 fr = française
 all= allemande

- b) la figuration:
- P = note de passage
 - \bar{P} = " accentuée
 - a = note d'approche
 - \bar{a} = " accentuée (appoggiature)
 - b = note de broderie
 - \bar{b}
 - ant= anticipation
 - r = retard

Reduction.

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫

Ton Pour Avenir

fa solb solb do fa

Echelle de six complète.

accord appoggiature
3^{ce} et 6^{te} //

transformation de la do-
minante.
Par son emplacement dans
la phrase, nous pouvons la
considérer comme une forme
de demi-cadence.

Handwritten musical score with numbered measures 8 through 14. The notation includes notes on a five-line staff with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). Measure 8 has a circled 'a' above it. Measure 9 has a circled '9' and a slur over it. Measure 10 has a circled '10'. Measure 11 has a circled '11'. Measure 12 has a circled '12'. Measure 13 has a circled '13'. Measure 14 has a circled '14' and a 'p' dynamic marking.

Below the staff, there are chord diagrams and annotations:

- Measure 8: VII (Transformation)
- Measure 9: (II) or VII (3)
- Measure 10: Sib
- Measure 11: I 3
- Measure 12: II 3
- Measure 13: III I
- Measure 14: 7

Further down, there are notes on a staff with a circled 'a' and a 'p' dynamic marking. Below this, there is a section labeled "Zone modulations" with notes: Do, Fa, Sib, mib, Y4, Y4, Y4, REb.

At the bottom, there is a box containing the text: "Ton de la Domine" and "6 augmentation".

Mixture de deux harmonies, prémonition du ton de RE bémol (aboutissement de cette section et ton de la 2^{de}).

La longue appoggiature et la basse différée nous donnent une harmonie masquée.

Egalement signal de la modulation

(I) Nous pouvons analyser cet accord comme dépendant de la 7^e qui précède

A small handwritten musical notation fragment on a five-line staff, showing a few notes and a dynamic marking.

Musical score for measures 15-21. The score is written on a grand staff with two staves. Measure 15 starts with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notes are: Treble (B-flat, A, G, F, E, D, C), Bass (B-flat, A, G, F, E, D, C). Measure 16: Treble (A, G, F, E, D, C), Bass (B-flat, A, G, F, E, D, C). Measure 17: Treble (A, G, F, E, D, C), Bass (B-flat, A, G, F, E, D, C). Measure 18: Treble (A, G, F, E, D, C), Bass (B-flat, A, G, F, E, D, C). Measure 19: Treble (A, G, F, E, D, C), Bass (B-flat, A, G, F, E, D, C). Measure 20: Treble (A, G, F, E, D, C), Bass (B-flat, A, G, F, E, D, C). Measure 21: Treble (A, G, F, E, D, C), Bass (B-flat, A, G, F, E, D, C). Dynamics include 'p' (piano) and 'a' (accendo).

Fingering and bowing diagrams for the 6th string of a violin. The diagrams are on a single staff with six lines. The first diagram shows a box containing the text "Touche Rébais Réb" above the notes V⁷ and IV⁷. The second diagram shows a note on the IV line with a bowing symbol above it. The third diagram shows a note on the IV line with a bowing symbol above it. The fourth diagram shows a note on the I line with a bowing symbol above it. The fifth diagram shows a note on the I line with a bowing symbol above it. The sixth diagram shows a note on the I line with a bowing symbol above it. The text "(6. mapol'taine)" is written below the second diagram.

②②

2 amalgames possibles.

a) l'accord de la main droite est \bar{a} sur la basse

Justification de la broderie:

b) la basse est anticipée.

27
 28
 29
 30
 31

Tercer de Sol REb

Tercer de Sol REb

Tercer de Sol REb

Tercer de Sol REb

Tercer de Sol REb

ou V
 VII un son qui se faut da b
 II Comme note d'harmonie.

Il existe une autre édition avec LAh Ceci suppose une autre analyse à partir de 27.

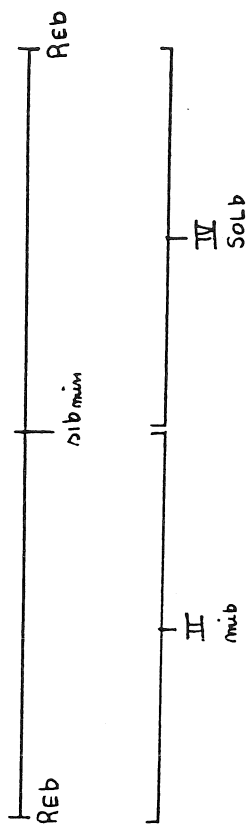
Submin

V (7/3) IV (7/3) V (7/3) I (7/3)

Musical score and chord diagram for exercise B. The score consists of two staves with measures 33 through 38. The chord diagram below the score shows the sequence of chords: IV (7), V (7), IV (3), V (5), I (7), V (7).

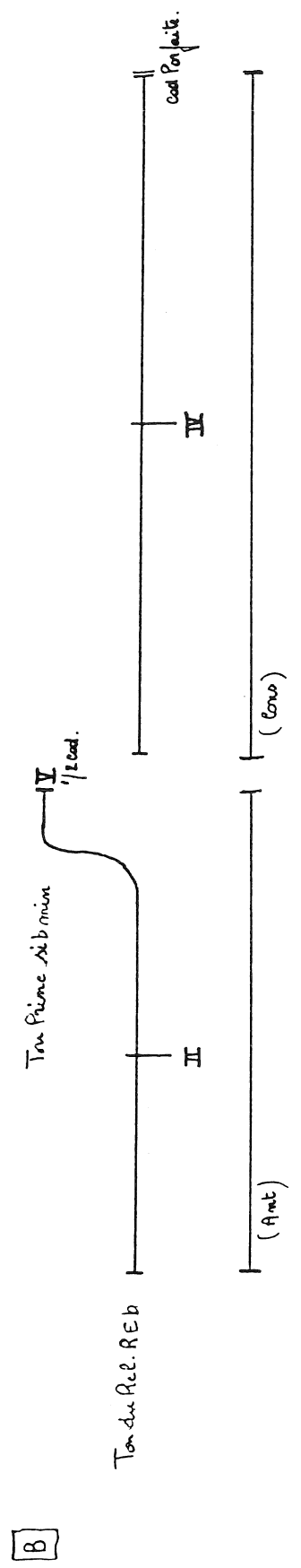
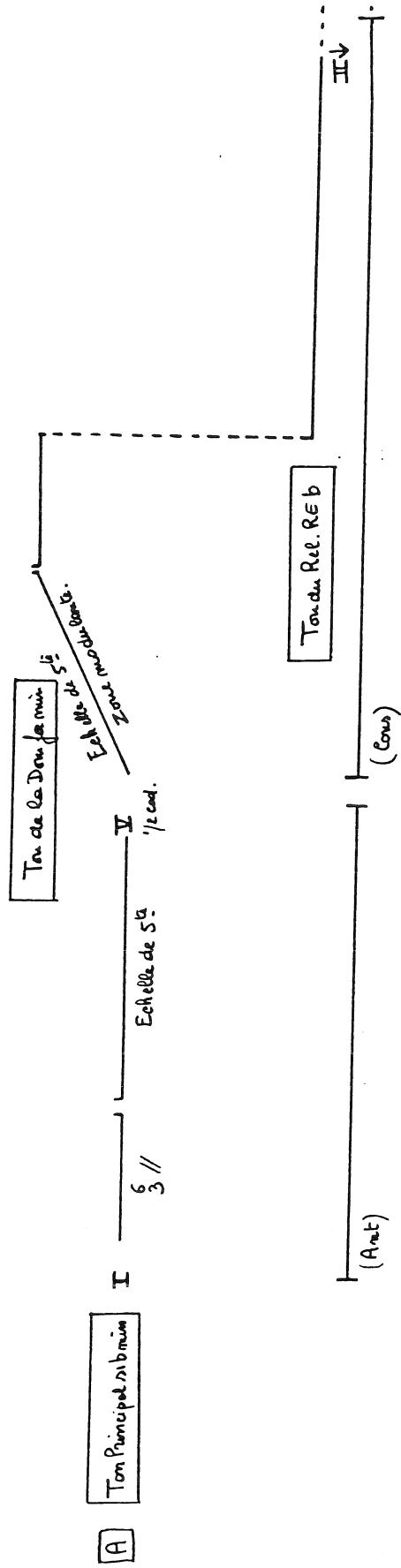
Il est intéressant de relever les différents arrêts dans la phrase et leurs relations. Schématisé, nous avons:

B



Aux deux niveaux nous avons une relation de 3^{ce}, un rapport de relatif Maj. min.

SYNTHESE GRAPHIQUE DES DEUX PREMIERES SECTIONS A B



38 39 40 41 42 43

Ton Peine: re b min

(I) V VI Marche harmonique: Enchaînement de 12 premiers harmoniques et chromatique.

Accords: y t

Fondamentales: D b b b b b b

Relations de 3^{ce} et donc enchaînement par notes communes et chromatisme.

Rupture de la progression etserrage harmonique

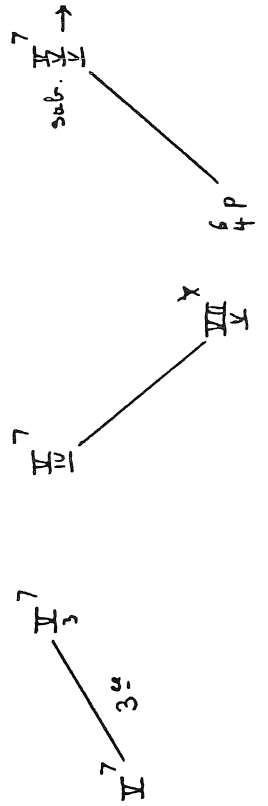
(I) L'accord de 7 et de 4 de passage sont entre parenthèses (pas de véritable fondamentale).

Tentative d'analyse dans les trois tons principaux:

Ton Peine: re b min

Ton du Re: REb

Ton de la Dou: fa min



43 44 45 46 47 48 49 50

→ substitut de V

* voir famille onusiva

Fondamentale non substituée:

Mouvement de quinte descendante pour amener la section A'.
 Moment stratégique dans l'oeuvre.

La figuration de 49 à 51:

mesure 43:

Nous nous trouvons en présence d'un cas typique de substitution harmonique (technique déjà utilisée chez Schumann et abondamment développée en jazz).La substitution la plus courante est celle de la 7+ dont le mécanisme est extrêmement simple:

Un accord de 7+ (V^7 allant vers I) peut être substitué par un autre accord de 7+ à distance de triton.

devient

Cette substitution s'opère grâce au triton commun et aussi à l'enharmonie SI-DO \flat .

En réalité cet accord de RE \flat 7+ n'est autre qu'un accord de 6^{te} augmentée allemande orthographiée différemment (DO \flat à la place de SI). Celui-ci étant utilisé pour amener la tonique, alors que son rôle le plus courant (chez les classiques) est de préparer la dominante.

C'est ce rapport de triton commun et donc de substitution que Brahms utilise à la mesure 43 ainsi qu'aux mesures 68 et 69.

Après une période de turbulence tonale le menant vers une 7+ sur SI, Brahms revient tout de suite au ton principal, SI \flat min , par V^7 .

Il n'y a donc pas vraiment substitution, mais juxtaposition des deux accords distants d'un triton. L'enchaînement est souligné par un rF

Handwritten musical score for guitar and voice. The score is written on a grand staff (two five-line staves) and includes a vocal line.

Staff 1 (Guitar):

- Measures 51-52: Chords with notes (b, b, b, b, b, b) and (b, b, b, b, b, b).
- Measures 53-54: Chords with notes (b, b, b, b, b, b) and (b, b, b, b, b, b).
- Measures 55-56: Chords with notes (b, b, b, b, b, b) and (b, b, b, b, b, b).

Staff 2 (Guitar):

- Measures 51-52: Chords with notes (b, b, b, b, b, b) and (b, b, b, b, b, b).
- Measures 53-54: Chords with notes (b, b, b, b, b, b) and (b, b, b, b, b, b).
- Measures 55-56: Chords with notes (b, b, b, b, b, b) and (b, b, b, b, b, b).

Vocal Line:

Voix de s à 9

measures 51-52: à

measures 53-54: mub

measures 55-56: lab neb sebb do

measures 57-58: do

measures 59-60: do

Performance Instructions:

- measures 51-52: 3 5 →
- measures 53-54: 3 5 →
- measures 55-56: 3 5 →
- measures 57-58: 3 5 →
- measures 59-60: 3 5 →
- measures 57-58: 7 7
- measures 59-60: 7 7

Other markings:

- measures 51-52: [b b b b b b]
- measures 53-54: [b b b b b b]
- measures 55-56: [b b b b b b]
- measures 57-58: [b b b b b b]
- measures 59-60: [b b b b b b]

Text:

- Echelle de 5 4

Autre analyse possible:

Ton princ. Sib min I

Ton de Dob II \downarrow V $\frac{7}{7}$ I $\frac{3}{3}$ I $\frac{3}{3}$

Ton du Rel. REb III _____ I $\frac{3}{3}$

ne = out de (voicis) do = out de
 Fra... sib Lab REb Solbb (fact)

Echelle de Sib

De 64 à 67: passage complexe, car nous sommes dans zone de "turbulence tonale". Il n'y a pas de tonalité précise aussi deux analyses peuvent étre admises [A] et [B]

Ton de Lab VII $\frac{IV}{3b}$ I $\frac{7}{7}$

[B] Ton de Solbb VI _____ $\frac{VII}{6}$ I $\frac{7}{7}$ ang. it.

Ton de Fab V \downarrow _____ $\frac{VII}{V}$ I $\frac{7}{7}$ ang. it.

Juxtaposition du sub.
de V⁷ et de V⁷ lui-
même.

* Rappel, en augmentation,
des mouvements d'arpèges
de la main gauche (sec-
tions A' et A'').

Expl:

SI FA

SI

V

Handwritten musical score with guitar chords and chord diagrams. The score is written on a grand staff with two systems of five-line staves. It includes circled measure numbers 14 through 19. Chords are labeled with Roman numerals (I, II, III, IV, V, VI, VII) and figured bass notation (e.g., 7, 7b5, 6.5aug, 6.5aug/dt). A key signature of two flats is indicated. A box at the bottom contains the text "(Fid de Dominante) →".

* J'utilise deux chiffres pour démontrer le rappel des deux tonalités subordonnées utilisées dans cette pièce. Il n'y a pas de modulation, mais plutôt un élargissement du ton..

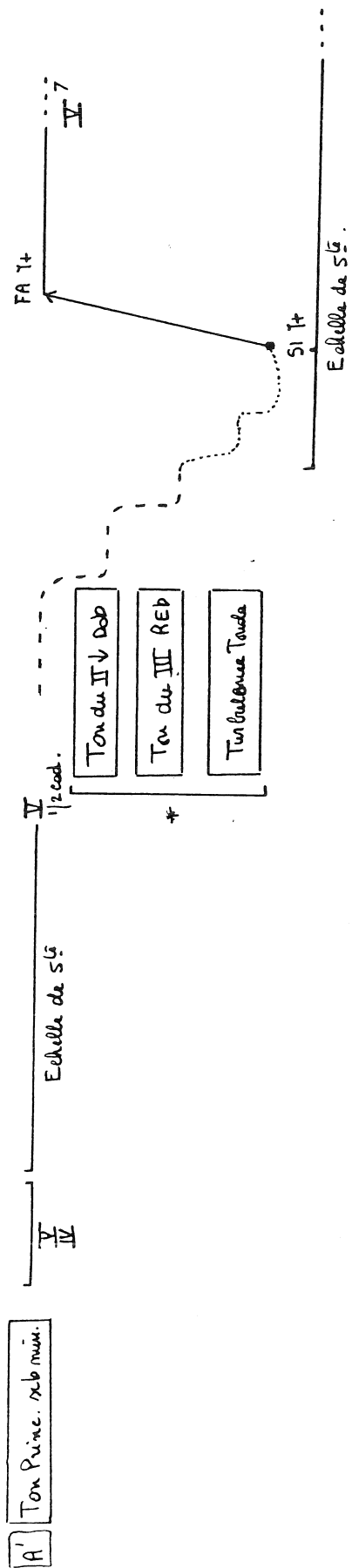
Handwritten musical score for two staves, measures 80-85. The score includes notes, rests, and performance markings such as 'p', 'mf', and 'rit. brève'. The bottom staff contains the letters 'I M I m V' and 'I'.

Péd. de Dom.

—

└

SYNTHESE GRAPHIQUE DES SECTIONS A° ET B°

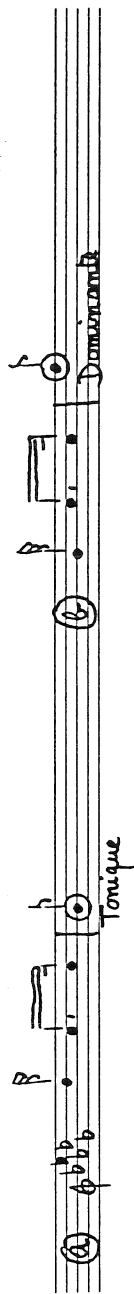


* Ces tonalités sont en réalité incluses dans le ton principal. Nous pourrions parler d'élargissement du ton principal.



III ANALYSE MELODIQUE

Je voudrais maintenant analyser quelques parties de l'oeuvre sur le plan mélodique, en commençant par les deux cellules mères.



La cellule (a) est un mouvement descendant de secondes pour amener la tonique, nous pouvons considérer les deux premiers sons (REb - DO) comme anacrouse de la tonique (l'harmonie le confirme).

La cellule (b), après un mouvement de seconde, fait un saut de quarte montante vers la dominante. Voilà deux piliers de la tonalité affirmés par la mélodie.

Ces deux cellules constituent l'essentiel du matériau mélodique. Elles seront parfois traitées en renversement (complet ou partiel), en augmentation, avec inversion des éléments constitutifs (saut avant la seconde), avec des diminutions d'intervalles (la quatrième devient une tierce)... mais elles sont les deux éléments moteurs de la mélodie.

Voici, à titre d'exemple, un tableau représentant les transformations de ces deux cellules à divers endroits des sections A et B

The image shows a large musical score with two systems of staves. The first system is labeled (a) and (b) in circled letters. The second system is labeled (1) through (12) in circled numbers. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The word 'Extérieur' is written below the second system, and 'Sant'olant' is written above the final staff.

Musical notation for measures 17, 18, and 20. Measure 17 is marked with a circled 17 and contains the word "Extremum". Measure 18 is marked with a circled 18. Measure 20 is marked with a circled 20 and contains the word "Extremum".

La section B nous donne les mêmes cellules rythmées différemment et dans le ton du relatif RE \flat Majeur.

Musical notation for measures 23, 24, 25, and 26. Measure 23 is marked with a circled 23. Measure 24 is marked with a circled 24 and contains the word "Extremum". Measure 25 is marked with a circled 25. Measure 26 is marked with a circled 26. There are also some markings below the staff in measure 26, including a bracket and a plus sign.

IV ANALYSE COMPARATIVE

Méodie: il est intéressant de comparer les différentes variations utilisées sur les longues tenues harmoniques (dominantes), car elles nous montrent des extensions croissantes.

The image displays three variations of a melodic line (Mélodie) over a sustained harmonic background. The variations are marked with circled numbers: 6, (4-9), and (5-6). The dynamics are indicated by 'P', 'Pp', and 'Pp'. The background consists of a series of notes on a five-line staff, with some notes being beamed together or having stems that cross, indicating complex harmonic structures.

Harmonie: je ferai ici une analyse comparative des différentes échelles de quintes complètes ou partielles.

I de 3 à 10:

Sib	Mib	Lab	REb	SOLb	DO	FA	Sib
7	7	7+	7	7	7	7+	

Echelle complète non modulante utilisant 7èmes d'espèces (naturelles dans le ton)

II de II à I4

DO	FA	Sib	Mib	Lab	REb		
7+	7+	7+	7+	7+	6 ^{te} aug	DO	FA
					7+	7+	

Echelle avec 7+ modulante, elle amène le ton de la dominante fa mineur.

III de 43 à 52

REb sub							
7+ de	SOL	DO	FA	Sib	MI		
	7+	7+	7+	7+	7+		

IV	de 53 à 61:	SIb	MIb	LA ^b	RE ^b	SOL ^b	DO	FA	SI ^b
		7+	7	7+	7	7	7	7+	

Echelle non modulante (7^{ème} d'espèces) avec une dominante secondaire

V	de 65 à 73:	MI ^b	(LA ^b)	RE ^b	(SOL ^b)	SI=FA	SI ^b
		7+	sub par 6 aug	7+	sub par 6 aug	7+ 7+	

Juxtaposition du substitut de V⁷ dans le ton principal et de V⁷ lui-même.

Nous avons donc plusieurs procédés de traitement de l'échelle de quinte:

- Ⓐ Les cas I et IV utilisent les 7^{èmes} naturelles de la tonalité (sauf un accord dans IV), sur une échelle complète (SI^b à SI^b). Nous avons donc une progression dans le ton.
- Ⓑ Les cas II III et V par contre servent à moduler ou parfois à créer une zone de turbulence (incertitude) tonale. Nous pourrions considérer ces échelles hors tonalité. Eneffet, c'est la résolution de la dernière 7+ qui nous donne, ou nous fait entrevoir, la tonalité.

Les cas III et V sont particulièrement intéressants pour leur utilisation de substitués.

GYÖRGY LIGETI: LONTANO

Premières esquisses pour une analyse formelle et contrapuntique

Anne-Emmanuelle Ceulemans

La partition de Lontano pour grand orchestre de György Ligeti (1967) frappe par sa notation classique et son écriture très fouillée: plusieurs dizaines de voix peuvent s'y enchevêtrer dans un contrepoint très serré. A l'audition, pourtant, il n'est généralement possible de saisir qu'une impression globale de mouvement, sans distinction des parties individuelles. Toute sensation d'une pulsation régulière est, quant à elle, éliminée par les rythmes complexes imposés aux voix de la polyphonie. Le nombre des figures rythmiques utilisées dans Lontano est d'ailleurs réduit: au total, on en compte douze, dont cinq sont l'exacte récurrence de cinq autres (figure 1).

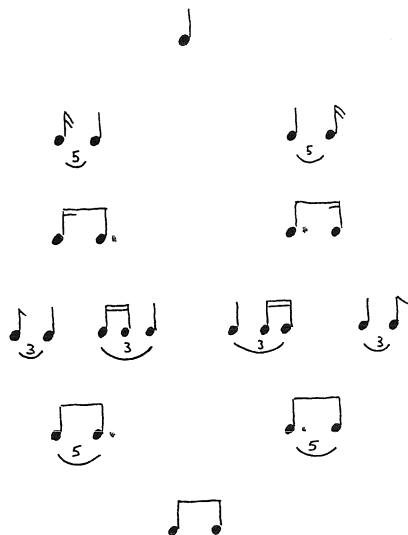


Figure 1: Les douze figures rythmiques utilisées dans Lontano.

Le plus souvent, ces rythmes sont liés l'un à l'autre, de façon à créer des syncopes (exemple musical 1), mais à aucun moment Ligeti n'utilise d'autres divisions du temps que celles décrites ci-dessus.

Lontano est composé à partir de quatre mélodies (exemple musical 2), qui donnent chacune lieu à un contrepoint plus ou moins rigoureux. Aucune d'elles n'apparaît toutefois telle quelle dans la partition: chacune est découpée en motifs, qui, eux, sont traités en canons par les différents groupes instrumentaux. Dans l'exemple musical 2, ces motifs sont indiqués en lettres capitales. Le dé-



Exemple musical 1: Rythmes syncopés (premier alto, mesure 17-20)

SERIE 1

Musical notation for Serie 1, first system. It consists of two staves. The top staff contains a sequence of notes grouped into five sections labeled A, B, C, D, and E₁. The bottom staff contains notes grouped into two sections labeled E₄ and E₅.

SERIE 2

Musical notation for Serie 2, first system. It consists of two staves. The top staff contains notes grouped into sections A, B₁, and C₁. The bottom staff contains notes grouped into sections C₁, D, and E₂.

Musical notation for Serie 2, second system. It consists of one staff with notes grouped into a section labeled N.

SERIE 3

Musical notation for Serie 3, first system. It consists of two staves. The top staff contains notes grouped into sections A₁, B₁, B₂, B₃, and B₄. The bottom staff contains notes grouped into sections C₁, C₂, C₃, C₄, and D.

SERIE 4

Musical notation for Serie 4, first system. It consists of three staves. The top staff contains notes grouped into sections A₁ and B. The middle staff contains notes grouped into a section labeled A₂. The bottom staff contains notes grouped into a section labeled A₃.

Exemple musical 2: Les quatre séries de Lontano

coupage proposé n'a certes aucune valeur absolue. Bien souvent, il aurait été possible de préciser davantage certaines articulations, mais pour des raisons pratiques, seules les notes qui apparaissent ensemble dans un canon indépendant ont été regroupées sous une même lettre. Pour cette raison, le motif 1A par exemple, n'a pas été subdivisé, car aucune de ses composantes n'apparaît en dehors du motif en entier.

Dans l'analyse, les quatre mélodies seront appelées "séries": la technique de composition de Ligeti rappelle en effet certains procédés sériels. Insistons néanmoins sur le fait que ces "séries" n'ont en soi rien de dodécaphonique.

Du point de vue formel, Lontano peut être divisé en trois parties: de la mesure 1 à la mesure 41, de la mesure 41 à la mesure 122 (ou 119, cfr infra), et de la mesure 122 à la fin. A chacune des deux premières parties correspond une série, à la dernière, deux. La figure 2 donne un aperçu schématique de cette structure dont on notera la symétrie.

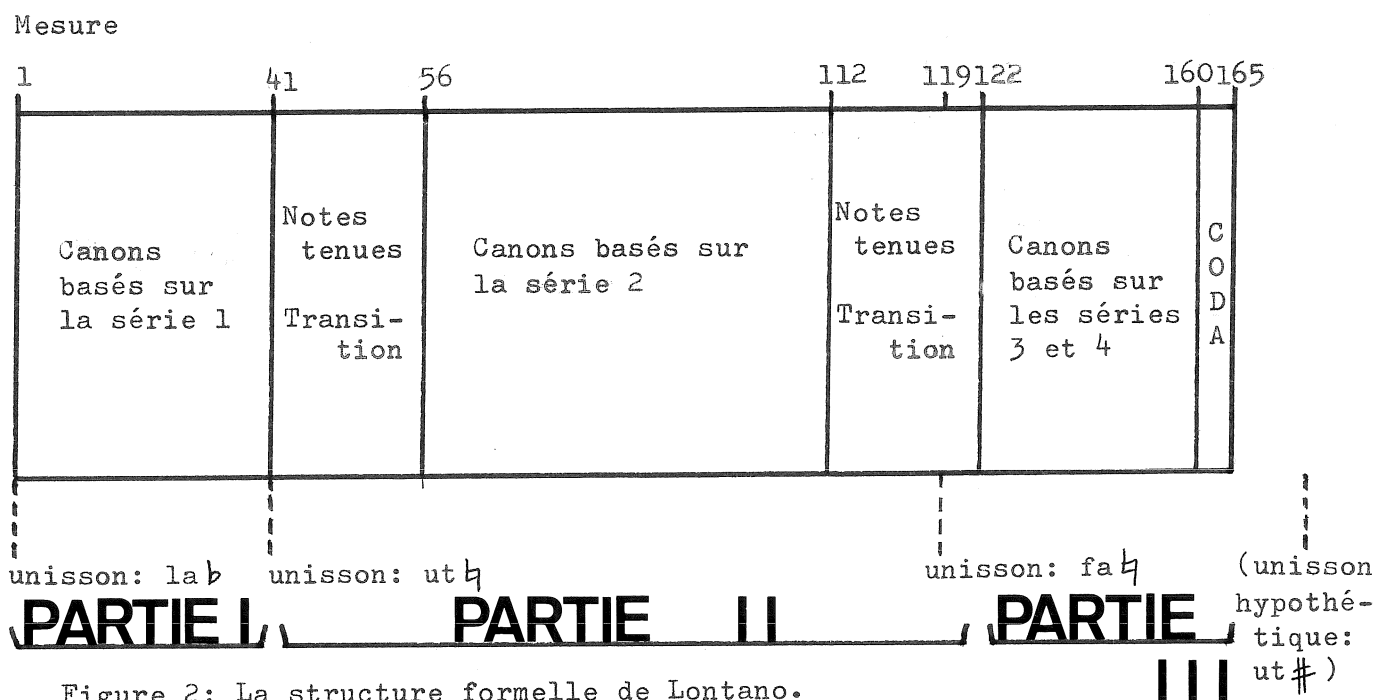


Figure 2: La structure formelle de Lontano.

La première série (exemple musical 2) est la reprise littérale (transposée une tierce mineure plus haut) du chant de la première partie de Lux Aeterna (mesure 1-37), oeuvre écrite par Ligeti en 1966 (exemple musical 3). Le compositeur explique lui-même que Lontano est une parodie -au sens renaissant du terme- de Lux Aeterna (1).

La figure 3, qui permet de lire l'évolution des canons, est inspirée du principe du musicogramme. Il s'agit d'une réduction de la partition, où le contrepoint est représenté graphiquement. Chaque série est désignée par un chiffre (de 1 à 4). Les lettres

(1) MICHEL (Pierre), György Ligeti, compositeur d'aujourd'hui (Musique ouverte), Paris, Minerve, 1985.

This musical score is for a woodwind and brass ensemble. The instruments listed on the left are: picc., flöte (flute), fl. alto (flute alto), hautb. (oboe), cor angl. (English horn), clar. (clarinet), clar. basse (bass clarinet), c. basse (contrabassoon), c. basson (bassoon), cor (horn), tpette (trumpet), tbone (trombone), tuba, vlon I (violin I), vlon II (violin II), alto (viola), vcelle (cello), and c. basse (double bass). The score is divided into measures 1 through 36. Key features include:

- Flute (flöte):** Plays parts labeled A, B, D, E, and E₄.
- Flute Alto (fl. alto):** Plays part 4A.
- Oboe (hautb.):** Plays parts C and E₁.
- English Horn (cor angl.):** Plays parts A, B, and D.
- Clarinet (clar.):** Plays part 4A.
- Bass Clarinet (clar. basse):** Plays part 4D.
- Contrabassoon (c. basse):** Plays part 4E₁.
- Bassoon (c. basson):** Plays part 4D sol#.
- Horn (cor):** Plays part 4A sol#.
- Violin I (vlon I):** Plays parts E₁, E₃, and E₆.
- Violin II (vlon II):** Plays parts E₁, E₃, and E₆.
- Viola (alto):** Plays parts B, E₂, E₅, and E₆.
- Cello (vcelle):** Plays parts A, D, E₂, E₅, and E₆.
- Double Bass (c. basse):** Plays parts C, B-D, and D.

The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., mf , f), articulation (e.g., accents), and performance instructions (e.g., $sol#$, $re#$, $ut#$). The bottom of the page shows measure numbers 1 through 36.

73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108

picc. 1 2

flöte 1 2 3 4

fl. alto 1 2 3 4

clar. 1 2 3 4

clar. basse 1 2 3

clar. c. basse 1 2 3

c. basse 1 2 3 4

cor 1 2 3 4

trpette 1 2 3 4

trbone 1 2 3

tuba 1 2 3

vlon I 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

vlon II 1 2 3 4 5 6 7 8

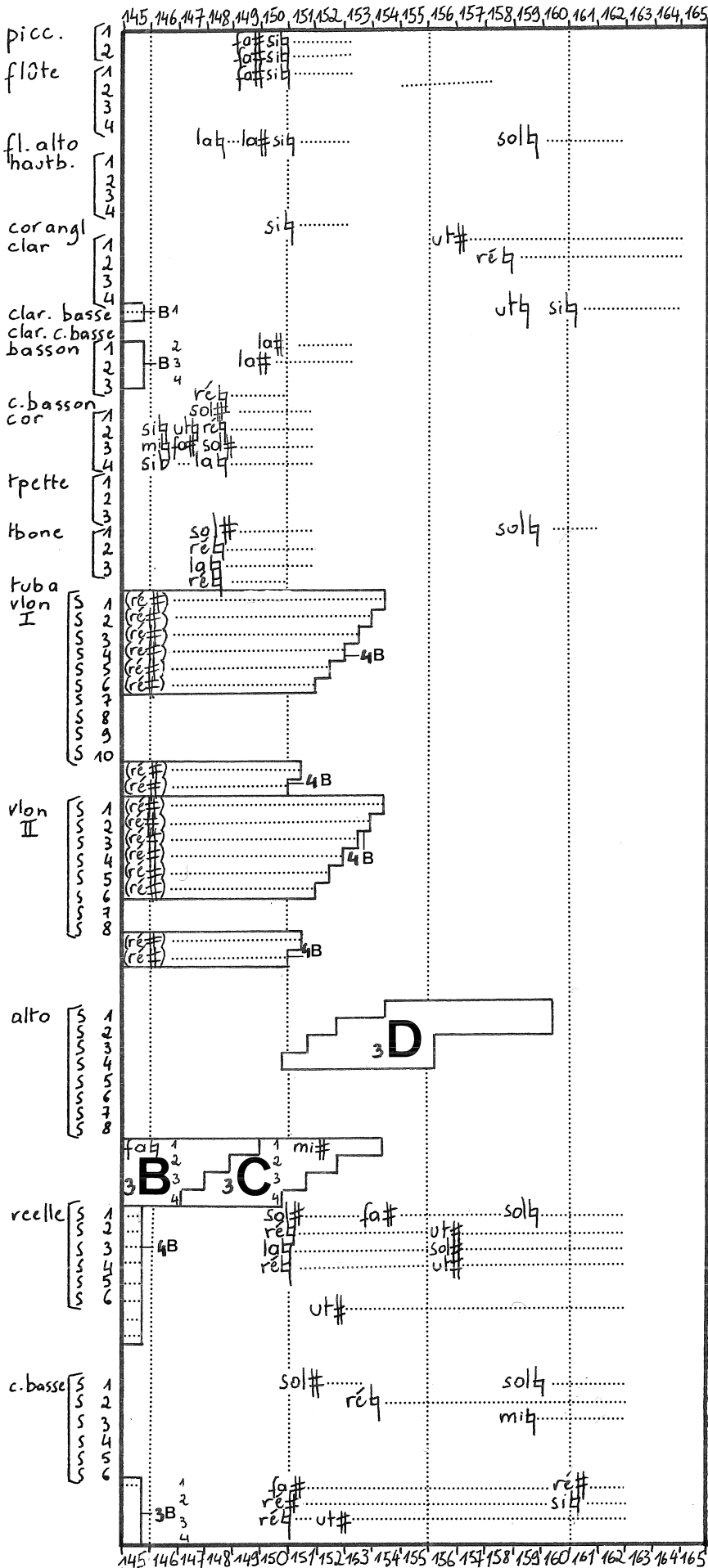
alto 1 2 3 4 5 6 7 8

ccelle 1 2 3 4 5 6

c. basse 1 2 3 4 5 6

73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108

Detailed description: This is a woodwind and string score page for measures 73-108. The score is arranged in a standard orchestral layout. The woodwind section includes Piccolo, Flute (Flöte), Flute Alto (fl. alto), Clarinet (clar.), Clarinet Bass (clar. basse), Clarinet in C Bass (clar. c. basse), Bassoon (c. basse), Cor Anglais (cor), Trumpet (trpette), Trombone (trbone), and Tuba. The string section includes Violin I (vlon I), Violin II (vlon II), Viola (alto), Cello (ccelle), and Double Bass (c. basse). The score shows various musical notations such as dynamics (e.g., $2C$, $2D$, $2E_1$), articulation (accents), and performance instructions (e.g., *solh*, *utb*, *lab*, *mih*, *sih*, *réb*). The measures are numbered at the top and bottom of the page.



LEGENDE:

ut_q : note tenue sur
ut bécarre

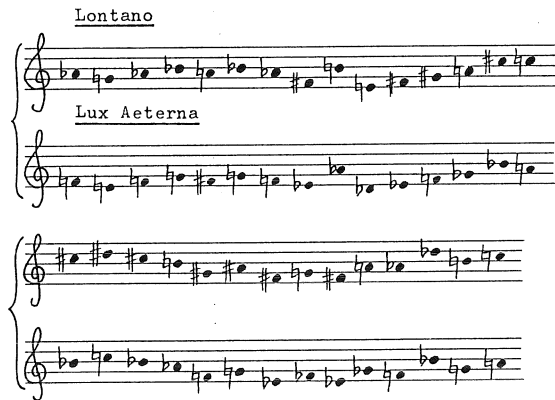
1E₂ : motif E2 de la
série 1

S1 : premier soliste

S2 : second soliste

etc.

Figure 3: Musicogramme



Exemple musical 3: Lontano: série 1
Lux Aeterna: mesure 1-37

indiquent les motifs sur lesquels sont basés les canons. A l'origine, le but d'un musicogramme est de pouvoir être lu pendant l'audition de l'oeuvre, sans l'aide d'une partition. Pour le réaliser, il est bien sûr nécessaire d'adopter un certain nombre de conventions, qui peuvent parfois paraître arbitraires, mais dont le but pratique est d'assurer une lecture plus aisée. Par exemple, les

nombreuses notes tenues dans Lontano sont indiquées à partir d'une durée de deux mesures par une ligne pointillée précédée du nom de la note (par exemple: la₄). Pour rendre la logique interne de l'oeuvre, il a cependant été nécessaire de citer certaines "pédales" plus brèves (l'ut bécarre des contrebasses à la mesure 40-41 devait par exemple être mentionné pour que l'unisson avec les autres instruments ne puisse pas être mis en doute).

Dans la première partie de Lontano (mesure 1-41), ces notes tenues se rattachent de toute évidence à des motifs bien définis; c'est pourquoi il y a chaque fois été fait référence.

Notons encore que quand les cordes solistes ne jouent pas de partie indépendante, elles se joignent au tutti du même groupe instrumental. A la mesure 150, on voit la disposition suivante aux altos:

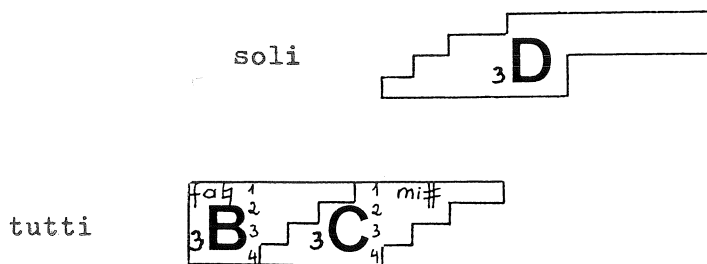


Figure 4: Exemple d'enchaînement tutti-soli (altos, mesure 145-160)

Cela ne signifie pas qu'à ce moment, les quatre solistes entrent, mais que tous les altos se taisent à l'exception de ces quatre instruments (qui jouaient déjà auparavant).

La figure 5 est une lecture "harmonique" de la partition. Grâce à ce schéma, on constate que les cinq premières mesures de Lontano sont entièrement jouées sur la bémol. Ensuite, on assiste à une sorte d'"épaississement sonore". A partir de la mesure 33, c'est un phénomène inverse qui se produit: progressivement, les voix se rejoignent sur ut bécarre, dans un grand tutti (cfr le musicogramme, figure 3).

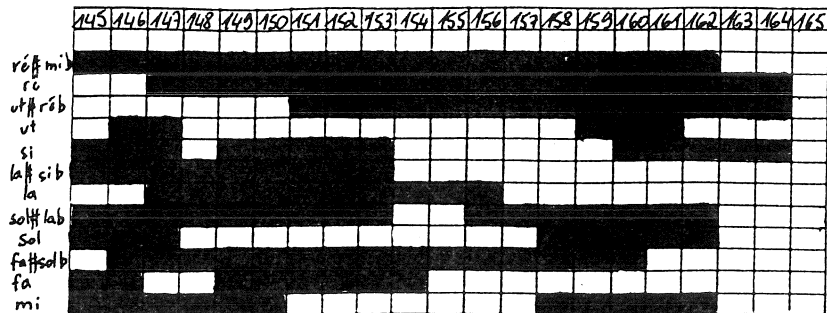
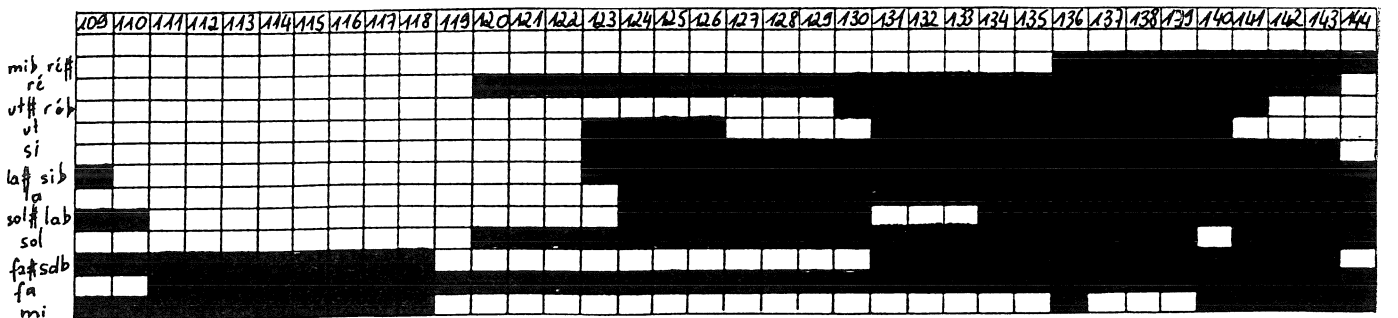
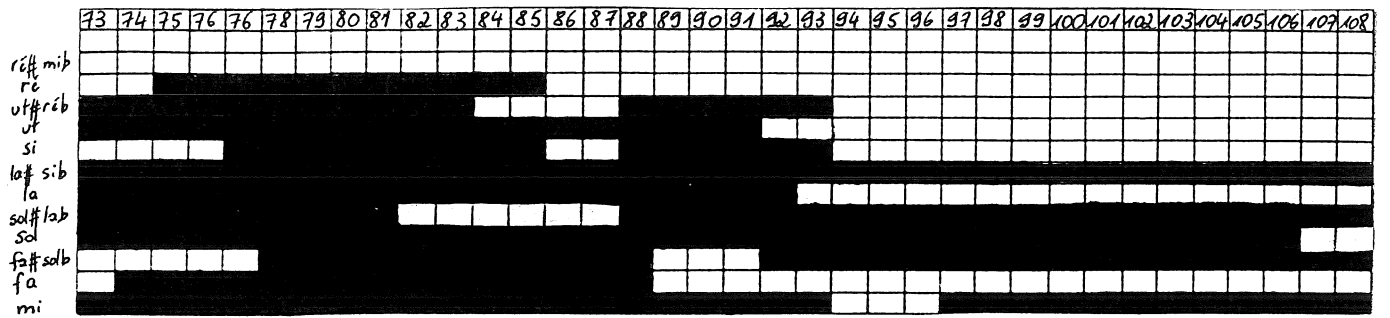
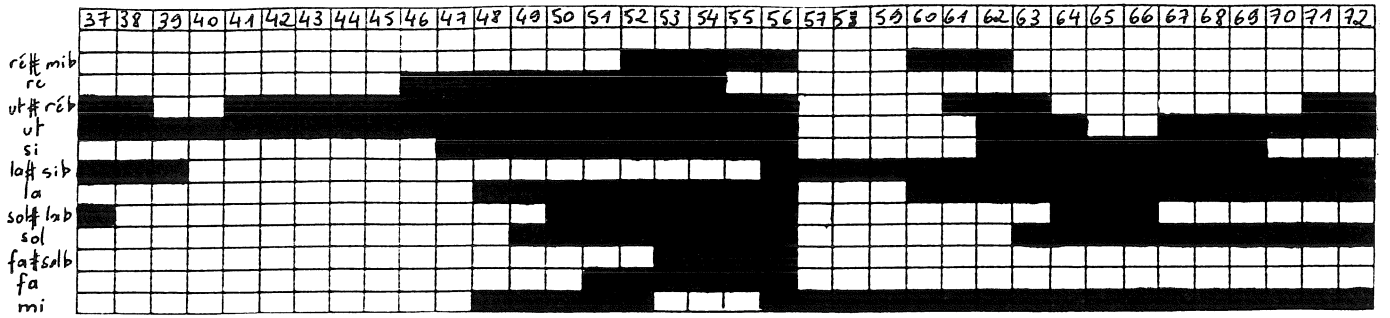
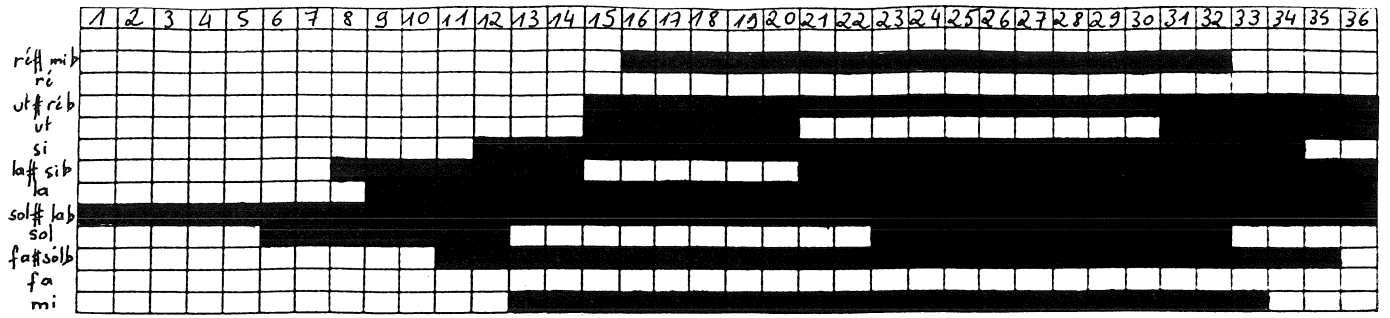


Figure 5: Résumé "harmonique" de Lontano.

Aux différentes présentations globales de Lontano, nous avons ajouté une analyse plus détaillée de la première partie (mesure 1-41): dans la figure 6, chaque note de la première série est remplacée par un chiffre, mais différents chiffres peuvent indiquer une même note si celle-ci apparaît plusieurs fois dans la série (exemple musical 4)

SÉRIE 1

Exemple musical 4: Numérotation des notes de la première série.

Le détail des canons apparaît clairement: examinons-en deux parmi les plus significatifs. Aux mesures 15-18, les premiers et seconds violons jouent un canon basé sur les notes 13 à 17 (motif 1E1, figure 7). Ce canon est inachevé: les solistes 5 et 6 ne jouent que quatre des cinq notes, les solistes 7 et 8, trois. Immédiatement après (mesures 18-22), apparaît aux mêmes instruments, un canon de proportion, dont la forme "trapézoïdale" est tout-à-fait typique.

VnI s1 :	13—14—15—16—:—17—:—	16—:—17—18—19—20—:—	:
s2 :	13—14—15—16—:—17—:—	16—:—17—18—:—19—20—:—	:
s3 :	13—:—14—15—16—17—:—	16—17—18—:—19—20—:—	:
s4 :	13—:—14—15—16—17—:—	16—17—18—:—19—20—:—	:
s5 :	13—:—14—15—16—:—	:—16—17—:—18—19—:—20—:—	:
s6 :	13—:—14—15—16—:—	:—16—17—:—18—19—20—:—	:
s7 :	13—:—14—:—15—:—	:—16—:—17—:—:—18—19—:—20	:
s8 :	13—:—14—:—15—:—	:—16—:—17—:—:—18—:—19—20	:

Figure 7: Exemple d'un canon inachevé (premiers violons, mesure 15-18) et d'un canon de proportion (idem, mesure 18-22)

A partir de l'entrée des motifs portant la lettre E (notes 13 à 29), on observe plusieurs "retours en arrière" dans l'énoncé de la série. C'est le cas, par exemple, aux violoncelles solistes 1 à 4, aux mesures 19-22 (reprise des notes 18 et 19). On constate donc que, si E2 ne suit jamais E1 (ce qui représenterait une reprise quasi totale du même motif), le principe sériel de la non répétition n'est certainement pas respecté par Ligeti.

Il est encore frappant de constater que les notes 1 à 7 (motifs 1A et 1B), sont accompagnés dès leur entrée dans un canon, d'une pédale à l'unisson jouée par d'autres instruments (ce phénomène est indiqué par des traits verticaux dans la figure 6).

	1	:2	:3	:4	:5	:6	:7	:8	:9	:10	:11	:12	:13	:14
Fl. 1	①						②	③	④	⑤	⑥	⑦		
Fl. 2	1		1		1		2	3	4	5	6	7		10-11
Fl. 3		1		1		1	2	3	4	5	6	7		10-11
Fl. 4		1		1		1	2	3	4	5	6	7		10-
Ob. 1							1	2	3	4	5	6	7	10-
Ob. 2							1	2	3	4	5	6	7	10-
Cl. 1		1		1		1	2	3	4	5	6	7	8	9
Cl. 2		1		1		1	2	3	4	5	6	7		10-11
Cl. 3		1		1		1	2	3	4	5	6	7		10-11
Cl. 4		1		1		1	2	3	4	5	6	7		10-
Fg. 1			1											10-11-12
Fg. 2				1										10-11-12
Fg. 3					1									10-11-12
Cor. 1					1									5-13
Cor. 2						1								13
Cor. 3							1							10-11-
Tr.								1						
VnI s1								1		2				
VnI s2									2					
VnII s1														13
VnII s2														13
VnII s3														13
VnII s4														13
Va. s1												5-6-7		
Va. s2												5-6-7		
Va. s3												5-6-7		
Va. s4												5-6-7		
Va. s5												5-6-7		
Va. s6							②							10-
altri							②							10-
Vc. s1	①													10-
Vc. s2	①							(3)			(7)			10-11
Vc. s3								(3)			(7)			10-11
Vc. s4								④			(6)			10-
Vc. s5								④			(6)			10-
Vc. s6											(6)			10-
Cb. s1											⑤			10-
Cb. s2												8-9		
Cb. s3												8-9		
Cb. s4												8-9		
Cb. s5												8		
Cb. s6												5-13		
														10-

	1	:2	:3	:4	:5	:6	:7	:8	:9	:10	:11	:12	:13	:14
ré#														
ré														
do#														
do														
si												9		
sib								4		6				
la										5				(13)
lab	1							3		7				12
sol							2							
fa#												8		11
fa														
mi														10-

Figure 6: Détail des canons des 41 premières mesures.

Enfin, en lisant le schéma harmonique qui accompagne la figure 6 (plus précis que la figure 5), on constate que les notes de la série entrent en ordre strictement chronologique. En soi, ceci n'a rien d'étonnant. C'est la suite logique de la technique de composition utilisée. Il était néanmoins intéressant de le remarquer, car cela ne se reproduit pas dans la suite de l'oeuvre: dans la deuxième partie, à cause de la présence d'un motif "parasite" qui se mêle à la polyphonie, et dans la dernière, à cause de la présence de deux séries différentes.

Les mesures 42 à 56 tiennent lieu de transition entre les canons basés sur les séries 1 et 2. Aucun contrepoint ne s'y présente, uniquement des pédales sur des notes de plus en plus diversifiées, ce qui crée un "enrichissement harmonique" comparable à celui du début de la partition. La tessiture de ce passage diffère fort par rapport à ce qui précède: alors que la première partie est presque entièrement écrite en clé de sol, ici, les sons harmoniques des violons s'opposent aux registres graves des autres instruments.

Les canons de la partie centrale, qui présentent des tessitures plus variées, commencent à la mesure 56 sur le triton mi bémol. La série dont ils découlent n'est pas une citation, mais son début comporte néanmoins des coïncidences assez frappantes avec Lux Aeterna (mesures 39-61, exemple musical 5)

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Lontano' and the bottom staff is labeled 'Lux Aeterna'. Both are in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). Vertical dashed lines connect corresponding notes between the two series to show their relationship. The notes in both series are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4, F#-4, E-4, D-4, C-4, B-5, A-5, G-5, F#-5, E-5, D-5, C-5, B-6, A-6, G-6, F#-6, E-6, D-6, C-6, B-7, A-7, G-7, F#-7, E-7, D-7, C-7, B-8, A-8, G-8, F#-8, E-8, D-8, C-8, B-9, A-9, G-9, F#-9, E-9, D-9, C-9, B-10, A-10, G-10, F#-10, E-10, D-10, C-10, B-11, A-11, G-11, F#-11, E-11, D-11, C-11, B-12, A-12, G-12, F#-12, E-12, D-12, C-12, B-13, A-13, G-13, F#-13, E-13, D-13, C-13, B-14, A-14, G-14, F#-14, E-14, D-14, C-14, B-15, A-15, G-15, F#-15, E-15, D-15, C-15, B-16, A-16, G-16, F#-16, E-16, D-16, C-16, B-17, A-17, G-17, F#-17, E-17, D-17, C-17, B-18, A-18, G-18, F#-18, E-18, D-18, C-18, B-19, A-19, G-19, F#-19, E-19, D-19, C-19, B-20, A-20, G-20, F#-20, E-20, D-20, C-20, B-21, A-21, G-21, F#-21, E-21, D-21, C-21, B-22, A-22, G-22, F#-22, E-22, D-22, C-22, B-23, A-23, G-23, F#-23, E-23, D-23, C-23, B-24, A-24, G-24, F#-24, E-24, D-24, C-24, B-25, A-25, G-25, F#-25, E-25, D-25, C-25, B-26, A-26, G-26, F#-26, E-26, D-26, C-26, B-27, A-27, G-27, F#-27, E-27, D-27, C-27, B-28, A-28, G-28, F#-28, E-28, D-28, C-28, B-29, A-29, G-29, F#-29, E-29, D-29, C-29, B-30, A-30, G-30, F#-30, E-30, D-30, C-30, B-31, A-31, G-31, F#-31, E-31, D-31, C-31, B-32, A-32, G-32, F#-32, E-32, D-32, C-32, B-33, A-33, G-33, F#-33, E-33, D-33, C-33, B-34, A-34, G-34, F#-34, E-34, D-34, C-34, B-35, A-35, G-35, F#-35, E-35, D-35, C-35, B-36, A-36, G-36, F#-36, E-36, D-36, C-36, B-37, A-37, G-37, F#-37, E-37, D-37, C-37, B-38, A-38, G-38, F#-38, E-38, D-38, C-38, B-39, A-39, G-39, F#-39, E-39, D-39, C-39, B-40, A-40, G-40, F#-40, E-40, D-40, C-40, B-41, A-41, G-41, F#-41, E-41, D-41, C-41, B-42, A-42, G-42, F#-42, E-42, D-42, C-42, B-43, A-43, G-43, F#-43, E-43, D-43, C-43, B-44, A-44, G-44, F#-44, E-44, D-44, C-44, B-45, A-45, G-45, F#-45, E-45, D-45, C-45, B-46, A-46, G-46, F#-46, E-46, D-46, C-46, B-47, A-47, G-47, F#-47, E-47, D-47, C-47, B-48, A-48, G-48, F#-48, E-48, D-48, C-48, B-49, A-49, G-49, F#-49, E-49, D-49, C-49, B-50, A-50, G-50, F#-50, E-50, D-50, C-50, B-51, A-51, G-51, F#-51, E-51, D-51, C-51, B-52, A-52, G-52, F#-52, E-52, D-52, C-52, B-53, A-53, G-53, F#-53, E-53, D-53, C-53, B-54, A-54, G-54, F#-54, E-54, D-54, C-54, B-55, A-55, G-55, F#-55, E-55, D-55, C-55, B-56, A-56, G-56, F#-56, E-56, D-56, C-56, B-57, A-57, G-57, F#-57, E-57, D-57, C-57, B-58, A-58, G-58, F#-58, E-58, D-58, C-58, B-59, A-59, G-59, F#-59, E-59, D-59, C-59, B-60, A-60, G-60, F#-60, E-60, D-60, C-60, B-61, A-61, G-61, F#-61, E-61, D-61, C-61, B-62, A-62, G-62, F#-62, E-62, D-62, C-62, B-63, A-63, G-63, F#-63, E-63, D-63, C-63, B-64, A-64, G-64, F#-64, E-64, D-64, C-64, B-65, A-65, G-65, F#-65, E-65, D-65, C-65, B-66, A-66, G-66, F#-66, E-66, D-66, C-66, B-67, A-67, G-67, F#-67, E-67, D-67, C-67, B-68, A-68, G-68, F#-68, E-68, D-68, C-68, B-69, A-69, G-69, F#-69, E-69, D-69, C-69, B-70, A-70, G-70, F#-70, E-70, D-70, C-70, B-71, A-71, G-71, F#-71, E-71, D-71, C-71, B-72, A-72, G-72, F#-72, E-72, D-72, C-72, B-73, A-73, G-73, F#-73, E-73, D-73, C-73, B-74, A-74, G-74, F#-74, E-74, D-74, C-74, B-75, A-75, G-75, F#-75, E-75, D-75, C-75, B-76, A-76, G-76, F#-76, E-76, D-76, C-76, B-77, A-77, G-77, F#-77, E-77, D-77, C-77, B-78, A-78, G-78, F#-78, E-78, D-78, C-78, B-79, A-79, G-79, F#-79, E-79, D-79, C-79, B-80, A-80, G-80, F#-80, E-80, D-80, C-80, B-81, A-81, G-81, F#-81, E-81, D-81, C-81, B-82, A-82, G-82, F#-82, E-82, D-82, C-82, B-83, A-83, G-83, F#-83, E-83, D-83, C-83, B-84, A-84, G-84, F#-84, E-84, D-84, C-84, B-85, A-85, G-85, F#-85, E-85, D-85, C-85, B-86, A-86, G-86, F#-86, E-86, D-86, C-86, B-87, A-87, G-87, F#-87, E-87, D-87, C-87, B-88, A-88, G-88, F#-88, E-88, D-88, C-88, B-89, A-89, G-89, F#-89, E-89, D-89, C-89, B-90, A-90, G-90, F#-90, E-90, D-90, C-90, B-91, A-91, G-91, F#-91, E-91, D-91, C-91, B-92, A-92, G-92, F#-92, E-92, D-92, C-92, B-93, A-93, G-93, F#-93, E-93, D-93, C-93, B-94, A-94, G-94, F#-94, E-94, D-94, C-94, B-95, A-95, G-95, F#-95, E-95, D-95, C-95, B-96, A-96, G-96, F#-96, E-96, D-96, C-96, B-97, A-97, G-97, F#-97, E-97, D-97, C-97, B-98, A-98, G-98, F#-98, E-98, D-98, C-98, B-99, A-99, G-99, F#-99, E-99, D-99, C-99, B-100, A-100, G-100, F#-100, E-100, D-100, C-100, B-101, A-101, G-101, F#-101, E-101, D-101, C-101, B-102, A-102, G-102, F#-102, E-102, D-102, C-102, B-103, A-103, G-103, F#-103, E-103, D-103, C-103, B-104, A-104, G-104, F#-104, E-104, D-104, C-104, B-105, A-105, G-105, F#-105, E-105, D-105, C-105, B-106, A-106, G-106, F#-106, E-106, D-106, C-106, B-107, A-107, G-107, F#-107, E-107, D-107, C-107, B-108, A-108, G-108, F#-108, E-108, D-108, C-108, B-109, A-109, G-109, F#-109, E-109, D-109, C-109, B-110, A-110, G-110, F#-110, E-110, D-110, C-110, B-111, A-111, G-111, F#-111, E-111, D-111, C-111, B-112, A-112, G-112, F#-112, E-112, D-112, C-112, B-113, A-113, G-113, F#-113, E-113, D-113, C-113, B-114, A-114, G-114, F#-114, E-114, D-114, C-114, B-115, A-115, G-115, F#-115, E-115, D-115, C-115, B-116, A-116, G-116, F#-116, E-116, D-116, C-116, B-117, A-117, G-117, F#-117, E-117, D-117, C-117, B-118, A-118, G-118, F#-118, E-118, D-118, C-118, B-119, A-119, G-119, F#-119, E-119, D-119, C-119, B-120, A-120, G-120, F#-120, E-120, D-120, C-120, B-121, A-121, G-121, F#-121, E-121, D-121, C-121, B-122, A-122, G-122, F#-122, E-122, D-122, C-122, B-123, A-123, G-123, F#-123, E-123, D-123, C-123, B-124, A-124, G-124, F#-124, E-124, D-124, C-124, B-125, A-125, G-125, F#-125, E-125, D-125, C-125, B-126, A-126, G-126, F#-126, E-126, D-126, C-126, B-127, A-127, G-127, F#-127, E-127, D-127, C-127, B-128, A-128, G-128, F#-128, E-128, D-128, C-128, B-129, A-129, G-129, F#-129, E-129, D-129, C-129, B-130, A-130, G-130, F#-130, E-130, D-130, C-130, B-131, A-131, G-131, F#-131, E-131, D-131, C-131, B-132, A-132, G-132, F#-132, E-132, D-132, C-132, B-133, A-133, G-133, F#-133, E-133, D-133, C-133, B-134, A-134, G-134, F#-134, E-134, D-134, C-134, B-135, A-135, G-135, F#-135, E-135, D-135, C-135, B-136, A-136, G-136, F#-136, E-136, D-136, C-136, B-137, A-137, G-137, F#-137, E-137, D-137, C-137, B-138, A-138, G-138, F#-138, E-138, D-138, C-138, B-139, A-139, G-139, F#-139, E-139, D-139, C-139, B-140, A-140, G-140, F#-140, E-140, D-140, C-140, B-141, A-141, G-141, F#-141, E-141, D-141, C-141, B-142, A-142, G-142, F#-142, E-142, D-142, C-142, B-143, A-143, G-143, F#-143, E-143, D-143, C-143, B-144, A-144, G-144, F#-144, E-144, D-144, C-144, B-145, A-145, G-145, F#-145, E-145, D-145, C-145, B-146, A-146, G-146, F#-146, E-146, D-146, C-146, B-147, A-147, G-147, F#-147, E-147, D-147, C-147, B-148, A-148, G-148, F#-148, E-148, D-148, C-148, B-149, A-149, G-149, F#-149, E-149, D-149, C-149, B-150, A-150, G-150, F#-150, E-150, D-150, C-150, B-151, A-151, G-151, F#-151, E-151, D-151, C-151, B-152, A-152, G-152, F#-152, E-152, D-152, C-152, B-153, A-153, G-153, F#-153, E-153, D-153, C-153, B-154, A-154, G-154, F#-154, E-154, D-154, C-154, B-155, A-155, G-155, F#-155, E-155, D-155, C-155, B-156, A-156, G-156, F#-156, E-156, D-156, C-156, B-157, A-157, G-157, F#-157, E-157, D-157, C-157, B-158, A-158, G-158, F#-158, E-158, D-158, C-158, B-159, A-159, G-159, F#-159, E-159, D-159, C-159, B-160, A-160, G-160, F#-160, E-160, D-160, C-160, B-161, A-161, G-161, F#-161, E-161, D-161, C-161, B-162, A-162, G-162, F#-162, E-162, D-162, C-162, B-163, A-163, G-163, F#-163, E-163, D-163, C-163, B-164, A-164, G-164, F#-164, E-164, D-164, C-164, B-165, A-165, G-165, F#-165, E-165, D-165, C-165, B-166, A-166, G-166, F#-166, E-166, D-166, C-166, B-167, A-167, G-167, F#-167, E-167, D-167, C-167, B-168, A-168, G-168, F#-168, E-168, D-168, C-168, B-169, A-169, G-169, F#-169, E-169, D-169, C-169, B-170, A-170, G-170, F#-170, E-170, D-170, C-170, B-171, A-171, G-171, F#-171, E-171, D-171, C-171, B-172, A-172, G-172, F#-172, E-172, D-172, C-172, B-173, A-173, G-173, F#-173, E-173, D-173, C-173, B-174, A-174, G-174, F#-174, E-174, D-174, C-174, B-175, A-175, G-175, F#-175, E-175, D-175, C-175, B-176, A-176, G-176, F#-176, E-176, D-176, C-176, B-177, A-177, G-177, F#-177, E-177, D-177, C-177, B-178, A-178, G-178, F#-178, E-178, D-178, C-178, B-179, A-179, G-179, F#-179, E-179, D-179, C-179, B-180, A-180, G-180, F#-180, E-180, D-180, C-180, B-181, A-181, G-181, F#-181, E-181, D-181, C-181, B-182, A-182, G-182, F#-182, E-182, D-182, C-182, B-183, A-183, G-183, F#-183, E-183, D-183, C-183, B-184, A-184, G-184, F#-184, E-184, D-184, C-184, B-185, A-185, G-185, F#-185, E-185, D-185, C-185, B-186, A-186, G-186, F#-186, E-186, D-186, C-186, B-187, A-187, G-187, F#-187, E-187, D-187, C-187, B-188, A-188, G-188, F#-188, E-188, D-188, C-188, B-189, A-189, G-189, F#-189, E-189, D-189, C-189, B-190, A-190, G-190, F#-190, E-190, D-190, C-190, B-191, A-191, G-191, F#-191, E-191, D-191, C-191, B-192, A-192, G-192, F#-192, E-192, D-192, C-192, B-193, A-193, G-193, F#-193, E-193, D-193, C-193, B-194, A-194, G-194, F#-194, E-194, D-194, C-194, B-195, A-195, G-195, F#-195, E-195, D-195, C-195, B-196, A-196, G-196, F#-196, E-196, D-196, C-196, B-197, A-197, G-197, F#-197, E-197, D-197, C-197, B-198, A-198, G-198, F#-198, E-198, D-198, C-198, B-199, A-199, G-199, F#-199, E-199, D-199, C-199, B-200, A-200, G-200, F#-200, E-200, D-200, C-200, B-201, A-201, G-201, F#-201, E-201, D-201, C-201, B-202, A-202, G-202, F#-202, E-202, D-202, C-202, B-203, A-203, G-203, F#-203, E-203, D-203, C-203, B-204, A-204, G-204, F#-204, E-204, D-204, C-204, B-205, A-205, G-205, F#-205, E-205, D-205, C-205, B-206, A-206, G-206, F#-206, E-206, D-206, C-206, B-207, A-207, G-207, F#-207, E-207, D-207, C-207, B-208, A-208, G-208, F#-208, E-208, D-208, C-208, B-209, A-209, G-209, F#-209, E-209, D-209, C-209, B-210, A-210, G-210, F#-210, E-210, D-210, C-210, B-211, A-211, G-211, F#-211, E-211, D-211, C-211, B-212, A-212, G-212, F#-212, E-212, D-212, C-212, B-213, A-213, G-213, F#-213, E-213, D-213, C-213, B-214, A-214, G-214, F#-214, E-214, D-214, C-214, B-215, A-215, G-215, F#-215, E-215, D-215, C-215, B-216, A-216, G-216, F#-216, E-216, D-216, C-216, B-217, A-217, G-217, F#-217, E-217, D-217, C-217, B-218, A-218, G-218, F#-218, E-218, D-218, C-218, B-219, A-219, G-219, F#-219, E-219, D-219, C-219, B-220, A-220, G-220, F#-220, E-220, D-220, C-220, B-221, A-221, G-221, F#-221, E-221, D-221, C-221, B-222, A-222, G-222, F#-222, E-222, D-222, C-222, B-223, A-223, G-223, F#-223, E-223, D-223, C-223, B-224, A-224, G-224, F#-224, E-224, D-224, C-224, B-225, A-225, G-225, F#-225, E-225, D-225, C-225, B-226, A-226, G-226, F#-226, E-226, D-226, C-226, B-227, A-227, G-227, F#-227, E-227, D-227, C-227, B-228, A-228, G-228, F#-228, E-228, D-228, C-228, B-229, A-229, G-229, F#-229, E-229, D-229, C-229, B-230, A-230, G-230, F#-230, E-230, D-230, C-230, B-231, A-231, G-231, F#-231, E-231, D-231, C-231, B-232, A-232, G-232, F#-232, E-232, D-232, C-232, B-233, A-233, G-233, F#-233, E-233, D-233, C-233, B-234, A-234, G-234, F#-234, E-234, D-234, C-234, B-235, A-235, G-235, F#-235, E-235, D-235, C-235, B-236, A-236, G-236, F#-236, E-236, D-236, C-236, B-237, A-237, G-237, F#-237, E-237, D-237, C-237, B-238, A-238, G-238, F#-238, E-238, D-238, C-238, B-239, A-239, G-239, F#-239, E-239, D-239, C-239, B-240, A-240, G-240, F#-240, E-240, D-240, C-240, B-241, A-241, G-241, F#-241, E-241, D-241, C-241, B-242, A-242, G-242, F#-242, E-242, D-242, C-242, B-243, A-243, G-243, F#-243, E-243, D-243, C-243, B-244, A-244, G-244, F#-244, E-244, D-244, C-244, B-245, A-245, G-245, F#-245, E-245, D-245, C-245, B-246, A-246, G-246, F#-246, E-246, D-246, C-246, B-247, A-247, G-247, F#-247, E-247, D-247, C-247, B-248, A-248, G-248, F#-248, E-248, D-248, C-248, B-249, A-249, G-249, F#-249, E-249, D-249, C-249, B-250, A-250, G-250, F#-250, E-250, D-250, C-250, B-251, A-251, G-251, F#-251, E-251, D-251, C-251, B-252, A-252, G-252, F#-252, E-252, D-252, C-252, B-253, A-253, G-253, F#-253, E-253, D-253, C-253, B-254, A-254, G-254, F#-254, E-254, D-254, C-254, B-255, A-255, G-255, F#-255, E-255, D-255, C-255, B-256, A-256, G-256, F#-256, E-256, D-256, C-256, B-257, A-257, G-257, F#-257, E-257, D-257, C-257, B-258, A-258, G-258, F#-258, E-258, D-258, C-258, B-259, A-259, G-259, F#-259, E-259, D-259, C-259, B-260, A-260, G-260, F#-260, E-260, D-260, C-260, B-261, A-261, G-261, F#-261, E-261, D-261, C-261, B-262, A-262, G-262, F#-262, E-262, D-262, C-262, B-263, A-263, G-263, F#-263, E-263, D-263, C-263, B-264, A-264, G-264, F#-264, E-264, D-264, C-264, B-265, A-265, G-265, F#-265, E-265, D-265, C-265, B-266, A-266, G-266, F#-266, E-266, D-266, C-266, B-267, A-267, G-267, F#-267, E-267, D-267, C-267, B-268, A-268, G-268, F#-268, E-268, D-268, C-268, B-269, A-269, G-269, F#-269, E-269, D-269, C-269, B-270, A-270, G-270, F#-270, E-270, D-270, C-270, B-271, A-271, G-271, F#-271, E-271, D-271, C-271, B-272, A-272, G-272, F#-272, E-272, D-272, C-272, B-273, A-273, G-273, F#-273, E-273, D-273, C-273, B-274, A-274, G-274, F#-274, E-274, D-274, C-274, B-275, A-275, G-275, F#-275, E-275, D-275, C-275, B-276, A-276, G-276, F#-276, E-276, D-276, C-276, B-277, A-277, G-277, F#-277, E-277, D-277, C-277, B-278, A-278, G-278, F#-278, E-278, D-278, C-278, B-279, A-279, G-279, F#-279, E-279, D-279, C-279, B-280, A-280, G-280, F#-280, E-280, D-280, C-280, B-281, A-281, G-281, F#-281, E-281, D-281, C-281, B-282, A-282, G-282, F#-282, E-282, D-282, C-282, B-283, A-283, G-283, F#-283, E-283, D-283, C-283, B-284, A-284, G-284, F#-284, E-284, D-284, C-284, B-285, A-285, G-285, F#-285, E-285, D-285, C-285, B-286, A-286, G-286, F#-286, E-286, D-286, C-286, B-287, A-287, G-287, F#-287, E-287, D-287, C-287, B-288, A-288, G-288,

Exemple musical 6: Deux articulations différentes survenant à la fin du motif 2D (tuba, mesure 80-88 et violon II, mesure 82-88)

Au début de la partie polyphonique centrale (mesure 56), une cellule de trois notes (si bémol, la bécarré, sol bécarré, exemple musical 2), que nous avons appelée N, se mêle au contrepoint. Ceci complique sensiblement la tâche de celui qui voudrait rattacher les nombreuses notes tenues à un canon précis ou à N. Généralement, le contexte ne fournit pas d'indications suffisamment précises à ce sujet, et c'est pourquoi, dans le musicogramme (figure 3), elles sont citées sans référence précise, au contraire de la première partie.

A partir de la mesure 95, la fin du motif 2E, c'est-à-dire 2E2, est répétée plusieurs fois par différents groupes instrumentaux, et en dernier lieu par les contrebasses jusqu'à la mesure 112.

Un nouveau passage de transition, symétrique par rapport à celui qui introduit la partie centrale de Lontano, amène, par des pédales, un nouvel unisson sur fa bécarré (mesure 119). On peut se poser la question de savoir si la dernière partie de l'oeuvre commence ici (cet unisson est symétrique par rapport à celui qui clôture la première partie), ou trois mesures plus loin, à l'entrée du contrepoint. Nous avons opté pour cette dernière solution, car à l'audition le tutti frappe davantage que cet unisson.

En tout état de cause, deux séries sont à la base des canons de cette dernière partie: la première apparaît à la mesure 122, la seconde à la mesure 127. Encore un fois, Ligeti s'est efforcé de varier sa technique de composition. Dans le musicogramme, les quarante mesures qui précèdent la coda frappent par le découpage "vertical" des voix. Si on examine de plus près les "blocs sonores" du musicogramme, on se rend compte que ceux basés sur 3A (hautbois et clarinettes, violons II, violoncelles), sont des canons de proportion inachevés, que l'on retrouve achevés aux altos (mesure 122-160) (figure 8).

3 A	1	-----> 6 notes
	2	-----> 7 notes
	3	-----> 10 notes
	4	-----> 11 notes

Figure 8: Canon de proportion inachevé (mesure 122-127)

La série 4 présente une particularité: selon les voix, sa mélodie diffère. Les divergences (4A2 et 4A3) par rapport à la mélodie principale (4A1) n'apparaissent d'ailleurs qu'aux vents, et les cordes, qui jouent uniquement 4A1, sont les seules à achever la série sur 4B.

Du point de vue de la tessiture, la série 3 couvre un registre plus grave que la série 4, jouée davantage dans l'aigu.

Une intervention des cors à la mesure 145 mérite une brève remarque: selon Ligeti lui-même, il s'agit d'une allusion à un certain post-romantisme, par exemple la coda du mouvement lent de la huitième symphonie de Bruckner (1).

Du point de vue harmonique, c'est dans cette section, à la mesure 136, que l'on trouve le seul endroit de la partition où les douze sons de l'échelle chromatique sont entendus dans l'espace d'une mesure (mais pas simultanément: le ré dièse entre sur la dernière double croche, alors que d'autres notes se sont déjà tues).

Vers la fin, alors que le contrepoint se tait progressivement, des notes tenues semblent se diriger vers un nouvel unisson, sur ut dièse. L'oeuvre, cependant, se termine avant qu'il ne soit atteint, comme si elle était inachevée.

- (1) D'Atmosphères à Lontano. Un entretien entre György Ligeti et Josef Häusler, trad. de l'allemand par Gisèle TILLIER et Dominique JAMEUX, dans Musique en jeu, 15, septembre 1974, p. 115.

Suite à l'article très intéressant de Nicolas Meeüs "Essai d'une systématique des progressions harmoniques", paru dans FAM n° 3, nous avons voulu tenter une schématisation des différents réseaux harmoniques.

Cette schématisation n'est pas une remise en question du travail de N. Meeüs, mais constitue une approche sensiblement différente du même sujet. On trouvera donc des concordances avec l'article cité, mais aussi un certain nombre de divergences.

Le présent travail de synthèse se fonde essentiellement sur l'observation d'oeuvres des XVIIIe et XIXe siècles, période faste pour le système tonal où celui-ci atteindra son apogée. Deux cents ans de suprématie musicale de l'école de Mannheim au début du XXe siècle.

L'élément principal de cet article est constitué d'un schéma général proposant différents parcours (les plus utilisés), qui, malgré la diversité des chemins empruntés, n'auront qu'un but inéluctable : ramener la tonique. Ramener la tonique ? C'est donc qu'elle a été quittée, essayons de comprendre comment.

En analysant le schéma, on s'aperçoit que la tonique est complètement libre de ses mouvements : n'ayant aucune direction obligée, elle va où bon lui semble. Cette spécificité déterminante lui donne donc l'entière liberté de passer à n'importe quel autre accord du système dont elle régit la tonalité... En d'autres termes, toutes les relations d'intervalles de l'accord de tonique à tous les autres points du système sont possibles. Il en va tout autrement pour aller la rejoindre en bout de course : les chemins sont multiples et variés (par leur longueur et leur nature), mais la direction du vent sera impérativement la même !

Ici, une observation s'impose : toutes les dénivellations du parcours vers la tonique s'opèrent dans un intervalle privilégié, celui de la quinte descendante et c'est la succession de ces quintes descendantes qui constitue l'armature du système harmonique.

A côté de cette relation de quinte, il en existe deux autres, moins fondamentales : celles de tierce et de seconde.

Et comme pour affirmer sa cohérence et la souveraineté de son langage, le système tonal se met à appliquer au plan général d'une pièce complète (macrostructure) la philosophie choisie pour les parcours se situant au niveau des simples entités (microstructures).

En voici un exemple clair : le prélude en Do maj. du C.B.T. de Bach.

Cette analyse ne se préoccupe que des fonctions harmoniques et ne précise pas les renversements ni mêmes les éventuelles 7èmes.

Réduction harmonique.

Ton de la T (Do) $\textcircled{\text{I}}$ * $\textcircled{\text{I}}$ II V $\textcircled{\text{I}}$

└───────────┬───────────┘

* Tonique initiale, elle donne le ton

Ton de la Domi (Sol) $\textcircled{\text{II}}$ V $\textcircled{\text{I}}$ IV II V $\textcircled{\text{I}}$

└───────────┬───────────┘

Modulation par l'échelle des 5^{tes}

la re sol do

Ton de la T (Do) VII^{II} II VII^{II} (I) IV II V (I) IV^{II} IV

Fraction II^{II} V

Echelle de 5^{te} sous-entendue pour modular

(1) la re sol do

Nous avons donc :

de 1 à 4 : (I) II V (I)

de 5 à 11 : II V (I) → parcours modulant
 IV II V (I)

de 12 à 21 : VII^{II} II VII^{II} (I) → parcours modulant
 IV^{II} II V (I)
 V^{II} IV^{II} etc...

Nous arrivons ici à une question importante : quels sont les critères qui déterminent le choix d'un parcours plutôt que d'un autre ? L'option du compositeur, bien sûr, mais celui-ci devra habilement concentrer son action en jouant à la fois sur plusieurs paramètres : dynamique, rythme, mélodie, densité de tension.

(1) Nous nous permettons de sous-entendre une fondamentale à cause de la proximité de ces deux accords VII^{II} et V^{II} (3 sous-communs et même direction)

Et il faut tout le génie des grands auteurs que nous connaissons pour dépasser et transcender la nécessaire mécanique de ce qui constitue l'implacable grammaire du langage tonal.

Si le décodage des oeuvres de Mozart, Schubert ou Brahms peut toujours trouver la réponse à ces questions dans le schéma général proposé ci-dessus, celui-ci mourra de sa belle mort, sitôt oublié l'essentiel de la musique : l'urgence de l'expression.

Mais revenons à notre schéma et considérons précisément le cas du "palier" qui précède la dominante : quatre fonctions sont possibles : II, $\overset{V}{V}$, IV, 6te aug. (il en existe d'autres, plus rarement utilisées). C'est la nature de la tension et l'effet expressif de l'enchaînement qui décideront du choix de l'accord, mais l'emplacement de ce dernier dans l'ensemble de la phrase a lui aussi son importance.

En voici un exemple parmi d'autres. La cadence, grande tirade instrumentale jouée par le soliste dans les concertos classiques, démarre presque toujours par une $\overset{6}{4}$ amenée généralement, avec beaucoup de cérémonie, par tout un cortège d'accords dont la tension va grandissant.

L'accord qui se trouve la plupart du temps à cette place privilégiée, juste avant la sixte et quarte, est la sixte augmentée : elle sert d'ultime signal sonore pour asseoir l'accord de tonique sur sa quinte.

Un exemple encore : la lecture des oeuvres nous apprend que l'accord du deuxième degré est rarement utilisé avec sa quinte à la partie supérieure. Si ce son se trouve à la partie supérieure (mélodie par exemple), les compositeurs emploieront plus volontiers le IV ou le $\overset{V}{V}$.

(Dans le II⁷, l'effet de cette note sera effacé par la nature essentiellement instable de cet accord).

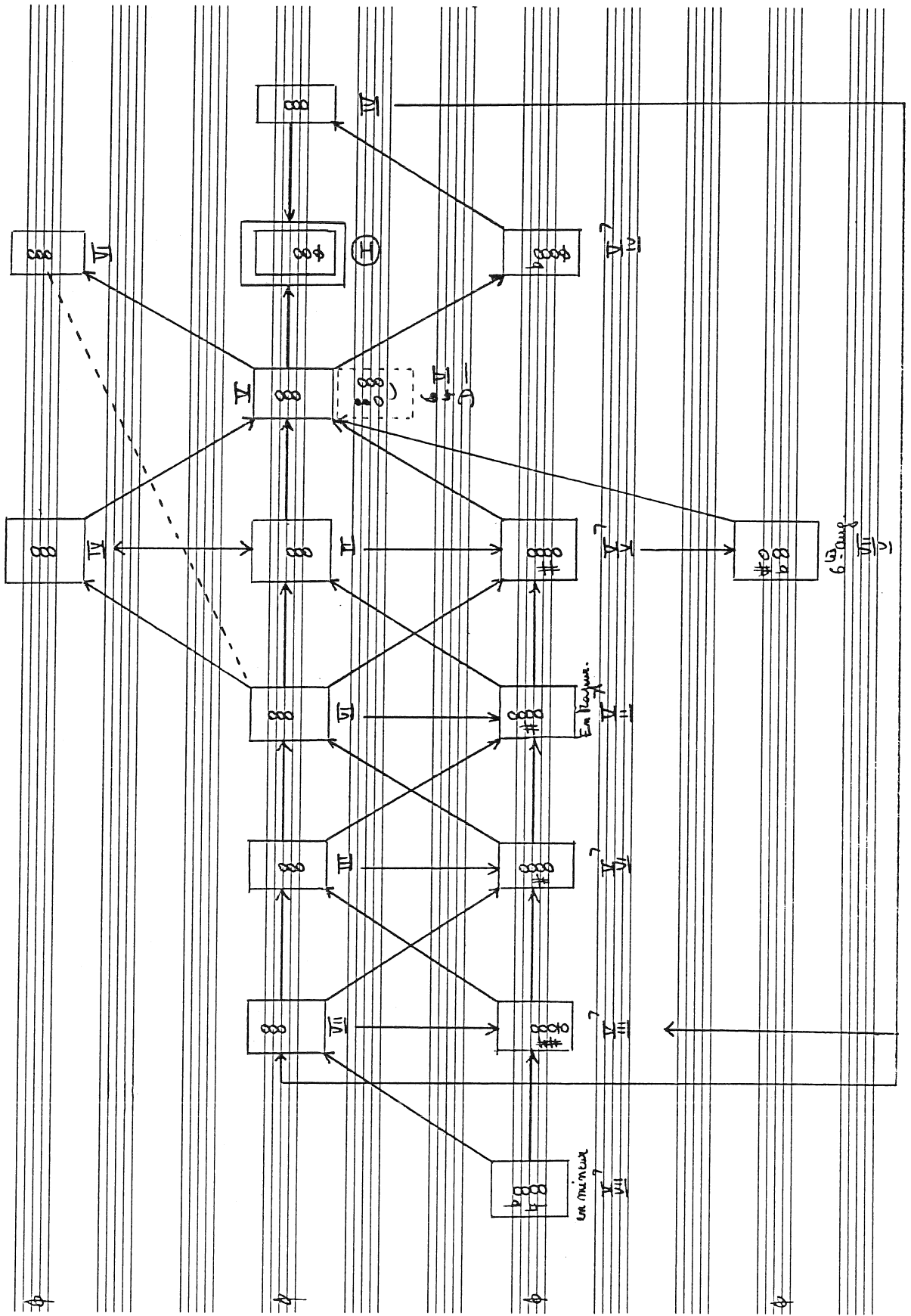
Ainsi y-a-t-il autant de possibilités de parcours harmoniques que d'exemples musicaux à découvrir ! L'objet de cet exposé n'est certainement pas de les argumenter ni de les développer, mais plutôt de soumettre une proposition de schématisation des diverses progressions harmoniques.

Aussi nous espérons qu'il sera un objet de réflexion et de réactions qui nous permettront de mieux guider notre investigation du système tonal.

J. M. RENS

G. DUSART

Voir pour faciliter la lecture du tableau, sa représentation dans une table à double entrée. Do Hoq



NOTE A L'ATTENTION DES AUTEURS

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

1. Utilisez de préférence du papier au format A4, c'est à dire 210 x 298 mm.

2. Sur une feuille A4, laissez une marge de 25 mm. des quatre côtés. Si vous utilisez du papier d'un autre format, dactylographiez votre texte dans une surface de 160 x 250 mm. environ. Ceci correspond généralement à 58 lignes (interligne 1) de 62 caractères (échappement 10 car./pouce) ou de 75 caractères (échappement 12 car./pouce).

3. Tapez en interligne 1 (généralement 6 lignes/pouce), en laissant un minimum d'espace entre les paragraphes (préférez l'indentation des paragraphes).

4. Votre dactylographie doit être nette, aussi contrastée que possible. Utilisez du papier blanc et un ruban neuf ou un ruban carbone.

5. Le cas échéant, faites appel à un service professionnel de dactylographie (on en trouve à proximité des Universités).

6. Les exemples musicaux, diagrammes, etc., doivent être noirs sur blanc: utilisez de l'encre noire ou un marqueur noir. Ne perdez pas de vue que votre manuscrit sera réduit à la photocopie: vos exemples musicaux doivent être notés en conséquence. La citation d'oeuvres protégées par un copyright est autorisée à des fins scientifiques, pour autant que les citations ne concernent que des fragments: tenez en compte.

7. Indiquez le titre de votre communication et votre nom en tête de la première page. Si vous désirez limiter le droit de reproduction, ajoutez une mention du type "Tous droits réservés" (ou "Copyright"). Numérotez au crayon (de préférence au dos) les pages de votre texte.

8. Envoyez vos manuscrits dactylographiés à plat ou roulés, évitez de les plier. Envoyez-les à mon adresse: N. Meeùs, 31 rue de l'Escrime, 1190 Bruxelles, ou déposez-les à mon nom au Conservatoire de Bruxelles.

9. Les Fascicules d'Analyse Musicale paraissent en janvier, avril, juillet et octobre. Les manuscrits doivent me parvenir avant le premier jour du mois de parution.
