

Guide pratique de la composition musicale

par Alan Belkin

alanbelkinmusic@gmail.com

Traduction par Jean-Philippe Trottier ; version révisée (2008) de Charles Lafleur.

Présentation

La liste qui suit constitue la table des matières de notre ouvrage intitulé "Guide pratique de composition musicale". Nous y avons exposé de façon précise et pratique les principes de base de la composition musicale à l'intention des étudiants en composition. Bien des aspects pratiques de ce métier, touchant notamment à la forme, sont rarement abordés d'une façon concrète permettant au compositeur en herbe de résoudre des problèmes courants. Ce texte, au lieu d'être une « théorie » ou un traité d'analyse, est davantage un guide contenant certains outils de base du métier.

Ce livre est le premier d'une série de quatre ouvrages. Les autres sont: Contrepoint, Orchestration, et Harmonie.

Cette série est dédiée à la mémoire de mon professeur et ami Marvin Duchow, un rare savant, un musicien profond et sensible, ainsi qu'un homme d'une générosité et d'une finesse extraordinaire.

Un mot concernant les exemples musicaux : à moins d'indication contraire, les exemples m'appartiennent, et ils sont protégés par mes droits d'auteur. Pour entendre d'autres exemples de ma musique, veuillez visiter la liste de mes œuvres.

Table des Matières

Introduction

- Pourquoi cet ouvrage?
- Précisions sur le style
- Formes et Forme
- Utilisation de cet ouvrage
- Sources
- Remarque finale

Notions préliminaires

- Premier plan et arrière plan
- Déroulements continu et discontinu; continuité et surprise
- Articulation et degrés de ponctuation
- Rythme de présentation de l'information
- Stabilité et instabilité
- Progression
- Élan

Le commencement

- Les éléments structurels et leur fonction psychologique
- Conditions structurelles pour commencer une pièce
- Quelques gestes initiaux typiques
- L'ouverture en tant que section distincte

Élaboration/Continuation, 1ère partie

- Articulation du chapitre
- Principes généraux régissant la continuation
- Technique de transition : la base d'une continuité satisfaisante
- Contraste
- Suspense
- Repères
- Climax

Élaboration/Continuation, 2e partie

- Continuité
- Contrastes importants
- Suspense à grande échelle

Repères de longue portée
Climax

La conclusion

Comment peut-on finir un morceau de façon convaincante?
Résolution: la question principale
Récapitulation
Gestes finaux
La fin en tant que section distincte : la coda

Lexique des formes

Introduction
Formes

Conclusion, remerciements bibliographie

Introduction

Pourquoi cet ouvrage?

Cet ouvrage répond à un besoin d'ordre pratique. Pendant les nombreuses années où nous avons composé et enseigné cette discipline à différents niveaux, nous avons souvent été frappé par le manque de connaissances pratiques sur la manière de construire la musique. Il existe de bons textes sur l'harmonie, le contrepoint et l'orchestration. Par contre, la forme musicale et ses principes pratiques, considérés notamment du point de vue du compositeur, ont été curieusement négligés. Par « forme musicale et principes pratiques », nous entendons non pas un catalogue ou un classement d'unités structurelles (pour utiles que ces opérations soient), mais plutôt l'organisation et l'articulation dans le temps d'idées musicales qui rendent leur déploiement évident et convaincant. Même des étudiants en analyse avancés ne savent souvent pas comment bâtir une transition, aboutir à un « climax » ou encore conclure de façon satisfaisante.

Ceci s'explique du fait que la composition et l'analyse poursuivent des buts différents. Les résultats d'une analyse dépendent des questions posées. Si on demande où se trouve la division entre deux sections, la réponse prend normalement la forme d'une argumentation en faveur de tel ou tel endroit. Le compositeur peut cependant avoir une autre idée et vouloir au contraire éviter une division formelle trop évidente. Il pourra ainsi maquiller la jointure, donnant possiblement par là plus d'élan à une idée naissante. Le compositeur et l'analyste diffèrent également en ceci que le premier procède de l'incomplet au complet alors que le second part d'une oeuvre déjà constituée. Ce dernier doit décoder et donner un sens à une structure complexe alors que le premier doit remplir une page vierge. On peut dire que le compositeur agit par addition et l'analyste, par division.

Nous avons remarqué à de nombreuses reprises des commencements qui ne réussissaient pas à susciter d'intérêt ou de suspense, des transitions maladroites et abruptes entre deux idées, des sections déséquilibrées et des conclusions arbitraires. L'étudiant manque de conseils précis sur la manière de respecter ces exigences formelles fondamentales.

On peut à bon droit se demander s'il est possible d'aborder ces questions de façon générale. Le répertoire musical, même soumis aux contraintes stylistiques définies ci-dessous, connaît de grandes variantes qui révèlent le côté hautement et intrinsèquement individuel de l'oeuvre d'art.

Il semble par ailleurs improbable que les compositeurs réinventent les principes formels à chaque création. Une oeuvre nouvelle résout-elle effectivement ces problèmes courants de façon tout à fait novatrice?

Nous partons de l'hypothèse fondamentale que ces questions relèvent de principes généraux qui peuvent être formulés de façon utile au compositeur. Même si ces principes ne sont pas tout à fait universels, la pratique en a établi le caractère suffisamment général et, partant, leur utilité à l'endroit notamment des débutants qui cherchent à acquérir une idée de la forme.

Nous nous proposons, dans les lignes qui suivent, d'exposer certains de ces principes de façon précise et dans des termes courants. Il ne s'agit donc pas au premier chef d'un texte théorique ni d'un traité d'analyse mais plutôt d'un guide contenant certains outils propres au métier.

Précisions sur le style

Il est légitime de se demander à quel point on peut appliquer les principes de la forme musicale à différents styles. C'est une question particulièrement actuelle : beaucoup d'auditeurs connaissent davantage les musiques non occidentales ou populaires et on peut donc envisager qu'un étudiant n'aborde plus aujourd'hui la composition selon une tradition dominante. Il est difficile d'enseigner la composition sans formuler au moins certaines exigences formelles; sinon, qu'y aurait-il à enseigner? Notre postulat est le suivant : les principes fondamentaux auxquels nous faisons allusion découlent en grande partie de la nature de l'écoute musicale. Clarifions l'expression « la nature de l'écoute musicale » et ce qu'elle suggère.

Un compositeur qui écrit de la musique le fait de prime abord pour qu'elle soit entendue en tant que telle et non en tant qu'accompagnement de quelque chose d'autre. Cela suppose à tout le moins qu'elle puisse susciter et maintenir l'intérêt de l'auditeur pendant un certain temps, puis aboutir à une conclusion satisfaisante. L'« écoute musicale » suppose donc, dans ce cas, un auditeur bienveillant et attentif au sujet duquel on peut discuter, de façon générale et significative, certains processus psychologiques activés pendant l'écoute.

Notre exposé se limitera à la musique de concert occidentale. Les genres non occidentaux n'en feront pas partie du fait de leur rôle social et de leur effet sur l'individu, différents dans bien des cas. (Il serait intéressant de voir à quel point ces principes sont valables dans d'autres contextes culturels, mais cela suppose une étude beaucoup plus vaste et hors de notre champ de compétence.)

Par ailleurs, même si certains concepts évoqués ici peuvent également s'appliquer à la musique fonctionnelle (offices religieux, cérémonies, publicité, par exemple), ces contextes comportent d'autres contraintes formelles lourdes. Autrement dit, le compositeur n'effectue pas ses choix formels selon un matériau qu'il juge prioritaire. Dans la musique de concert par contre, il l'explore et le développe de façon à satisfaire une oreille musicale attentive. Les contraintes étrangères (une publicité qui oblige à atteindre un climax à la 23e seconde ou bien l'interruption de la musique lorsque le prêtre est rendu à tel passage) empêchent le compositeur de donner à ses idées leur plein essor. La musique fonctionnelle ne sera donc pas traitée directement non plus.

Remarquons que la musique basée sur un texte (chanson, opéra, etc.) n'obéit qu'en partie à ces principes formels. La structure du texte (ou de l'action, pour l'opéra) en dicte en effet plusieurs choix formels. Il existe cependant de nombreux éléments communs entre cette musique et celle strictement instrumentale.

Nous ne nous bornerons pas à la musique tonale. Nous nous sommes efforcés d'exposer nos idées hors de toute référence à ce langage harmonique. En effet, certaines d'entre elles s'avèrent particulièrement pertinentes hors des conventions harmoniques courantes qui contribuent à l'impression de direction formelle en musique tonale.

Formes et Forme

Autre précision : ceci n'est pas ouvrage sur les formes mais plutôt sur la forme. Nous partons du principe qu'une œuvre réussie est le résultat d'une application particulière de certains principes formels

généraux. Nous avons résumé les formes classiques courantes dans le lexique dans l'espoir de montrer comment elles incarnent ces principes généraux.

Utilisation de cet ouvrage

La majeure partie de cet ouvrage provient de deux sources : nos propres compositions et notre travail de pédagogue. Une partie a servi dans un cours de composition tonale élémentaire à l'Université de Montréal. Pour utiliser cet ouvrage dans un programme de composition, il est nécessaire de posséder les connaissances suivantes: une connaissance de base de l'harmonie tonale, la compréhension des motifs, une connaissance de l'instrumentation suffisante permettant d'écrire idiomatiquement pour le clavier et possiblement un ou deux autres instruments. Ceci suppose une certaine aisance avec la création et la différenciation de plans sonores.

Sources

Nous nous sommes inspiré de nos professeurs David Diamond et Elliott Carter, ainsi que de certains auteurs, compositeurs pour la plupart : Roger Sessions, Donald Francis Tovey et, surtout, Arnold Schönberg dont les "Fondements de la Composition Musicale" abordent la forme musicale de façon particulièrement féconde. D'autres textes de Schönberg, parus plus récemment, nous ont également stimulé : ses réflexions tout au long de sa vie, même si nous ne partageons pas ses conclusions, sont un modèle d'investigation; ses idées tiennent toujours compte des réalités concrètes de la composition. Pour la liste complète des sources, voir la bibliographie. Finalement et comme il arrive souvent, le fait d'enseigner nous a obligé à préciser et à formuler nos idées, nous permettant par là même d'apprendre.

Remarque finale

Nous avons omis de parler de l'expression artistique sauf là où elle résultait d'une technique professionnelle. Autrement dit, les principes qui suivent constituent le strict minimum du compositeur et ne suffisent pas à produire du « grand art ».

Notions préliminaires

La musique se déroulant dans le temps, nous examinerons la structure d'une œuvre de façon surtout chronologique. Tel l'auditeur, nous étudierons les principes structurels qui en régissent le commencement, la continuation et le développement ainsi que la conclusion.

Cette approche omet volontairement les « formes » conventionnelles car ces principes semblent constituer la base de toute construction musicale satisfaisante, compte tenu évidemment des limites établies dans l'introduction. (Le chapitre 6 contient, quant à lui, un lexique abrégé des formes courantes et ce sera l'occasion de discuter plus à fond la relation entre nos principes généraux et ces formes.)

Précisons, dans un premier temps, certaines notions fondamentales.

Premier plan et arrière-plan

Personne n'ignore que la perception humaine fonctionne à plusieurs niveaux simultanément : notre conscience peut enregistrer plus d'une sensation à la fois. Comme nous ne pouvons pas accorder la même attention à plus d'un élément à un moment donné, nous devons les classer par ordre de priorité. Ce processus constant d'ordonnance peut connaître des modifications accidentelles (lorsque le téléphone sonne quand on lit un livre, par exemple) ou, ce qui concerne davantage notre propos, résultant d'une intention artistique (un détail presque inaudible auparavant peut émerger jusqu'à devenir l'événement le plus important du moment). En musique, une structure à plusieurs plans contient des éléments qui attirent l'attention à un moment donné et qu'on appelle « premier plan » et d'autres qui sont secondaires et placés à l'« arrière-plan ».

L'identification des détails, qui déterminent l'importance du plan, peut quelquefois s'avérer complexe mais ne présente normalement pas beaucoup de difficulté. L'oreille reconnaît de façon générale comme premier plan :

- la complexité : l'élément qui présente le plus haut degré d'activité capte normalement l'attention. Ainsi, lorsqu'une texture fait entendre des notes tenues et des lignes mélodiques, ces dernières passeront au premier plan.

(ex. du répertoire) (ex. du répertoire) Beethoven, Symphonie #6, 1er mouvement, mesure 115 et suivantes : la ligne du violon se détache des notes-pédales entendues aux autres instruments car la hauteur des sons, le rythme et l'articulation sont plus complexes.

- la nouveauté : un matériau nouveau attire l'attention lorsqu'il survient avec du matériau déjà entendu.

(ex. du répertoire) Ravel, Rapsodie espagnole, « Prélude à la nuit » mesure 28 : la mélodie apparaît et sa nouveauté la met en relief alors que l'ostinato de quatre notes se fait entendre depuis le début de la pièce.

- la force ou la richesse du timbre : en jouant des lignes d'une complexité équivalente et dans le même registre, une trompette ressortira davantage qu'une flûte.

- *(ex. du répertoire) Bartok, Concerto pour orchestre, 2e mouvement, mesure 90 : malgré un accompagnement très fourni aux cordes, la ligne principale est jouée par deux trompettes dans le même registre et ressort sans difficulté.*

En fait, la recherche de l'équilibre orchestral se résume en grande partie à savoir quel instrument se détachera au sein d'une texture instrumentale.

Il se peut que la réaction de l'auditeur dans ce cas-ci résulte simplement de sa curiosité : en suivant la musique, celui-ci s'efforcera de saisir ce qui exige le plus d'effort.

Déroulements continu et discontinu; continuité et surprise

« ... une continuité convaincante avant toute chose. »

Elliott Carter

La différence entre le premier plan et l'arrière-plan a une incidence directe sur le déroulement de la musique. Pour s'en convaincre, il est nécessaire d'examiner la nature de la musique à travers son unité et sa variété.

Bien entendu : unité et variété sont les pierres angulaires de la structure artistique. Il est nécessaire cependant de mieux cerner ces concepts afin que le compositeur puisse s'en servir. L'unité est un terme musical difficile à définir car elle repose sur la mémoire. La musique, contrairement aux arts « spatiaux », évolue dans le temps. Cette propriété empêche notamment une perception de l'ensemble autre que rétrospective ou, plus exactement, qu'étalée dans le temps. La musique repose sur un entrelacs de souvenirs et d'associations qui s'enrichissent au fur et à mesure que la pièce évolue. L'unité se situe donc à (au moins) deux niveaux : les déroulements local, ou passage convaincant d'un événement à un autre, et global, ou équilibre général.

On peut imaginer une succession d'idées musicales à la manière d'une échelle de continuité dont les degrés vont du déroulement le plus homogène au plus haché. L'unité et la variété, au lieu d'être hétérogènes, ne sont que les degrés extrêmes d'un même paramètre. Si une pièce se déroule sans grand changement, elle devient monotone; si elle évolue par à-coups, les interruptions finissent par en affaiblir la cohérence.

Le principal souci du compositeur consiste donc à assurer à son morceau un déroulement général homogène du début à la fin sans pour autant le faire au détriment de la nouveauté.

Le moyen d'équilibrer homogénéité et nouveauté réside dans les différents niveaux mentionnés précédemment et leur action réciproque. Si les éléments du premier plan sont nouveaux, il y aura un effet de contraste. Un changement discret provoquera par contre une impression d'évolution graduelle ou de stabilité relative. Il n'y a pas de forme musicale convaincante sans plusieurs degrés de stabilité et de nouveauté.

(ex. du répertoire) Beethoven, Symphonie #3, 1er mouvement, mesure 65 et suivantes : le changement vers un motif nouveau, en double-croches, a lieu au premier plan mais les notes communes répétées (aux cordes supérieures et aux vents) provenant du passage précédent assurent un lien reconnaissable à l'arrière-plan.

Tout paramètre musical audible peut servir à créer un lien ou un événement nouveau. Les plus évidents et, partant, les plus utiles sont :

- le registre,

(ex. du répertoire) Ravel, Pavane pour une infante défunte, mesure 13 : le second thème possède sensiblement le même caractère que le premier, mais son introduction par le hautbois dans un nouveau registre crée un effet de fraîcheur, même si ce changement est relativement modeste.

- la vitesse (valeurs rythmiques ou rythme harmonique),

(ex. du répertoire) Beethoven, Sonate op. 2#1, second thème, mesure 20 et suivantes : la nouveauté se trouve pour l'essentiel dans l'accompagnement régulier de croches pour la première fois.

- le motif,

(ex. du répertoire) Brahms, Symphonie #3, 1er mouvement, mesure 3 et suivantes : l'apparition du thème aux premiers violons constitue la nouveauté du premier plan alors que l'imitation à la basse de la courbe mélodique des accords du début est un facteur de continuité à l'arrière-plan.

- le timbre.

(ex. du répertoire) Le Boléro de Ravel en est le meilleur exemple : au sein d'une structure répétitive et prévisible à l'extrême, la nouveauté provient essentiellement des variations de timbre que connaît chaque exposition du thème.

Ces éléments se présentent parfois combinés.

The image shows two systems of a musical score for a string quartet. The first system covers measures 130 to 135. It features four staves: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). Measure 130 is marked with a tempo change to quarter note = 40 and a 'rit.' (ritardando) marking. The first violin has a melodic line with a slur and a fermata. The cello part has a pizzicato accompaniment with triplets. Dynamics include *p* and *pp*. The second system covers measures 136 to 140. The first violin is marked 'seza vibrato' and *pp*. The cello continues with triplets. The section ends with a 'rit.' marking.

Quatuor #3: à la m. 135 la nouveauté est au 1er plan ; on amorce une section contrastante. La ligne principale passe du 1er vln. au vc., laissant l'aigu vide. La ligne lente du vc. est en pizzicato ; elle introduit des triolets. Les deux sections sont reliées par les accords en pizzicato (accompagnement à la m. 131), ainsi que par l'harmonie de ré majeur, entendue au 2e vln à la m. 134.

Articulation et degrés de ponctuation

Schoenberg remarque que l'articulation est nécessaire car l'on ne peut ni saisir ni se rappeler ce qui n'a pas de délimitation. Le compositeur doit recourir à plusieurs degrés d'articulation : le degré de ponctuation renseigne l'auditeur sur l'endroit où il est rendu dans le morceau. Nous approfondirons cette question dans le chapitre consacré à la continuation. Ce qui nous occupe pour l'instant est l'articulation en tant que processus essentiel de l'écoute de la musique.

Rythme de présentation de l'information

La vitesse d'apparition des nouveaux éléments et l'importance des changements est une question intimement liée à celle de l'articulation : une articulation brusque rend le changement plus marqué. En général, l'impact psychologique du rythme de présentation de nouvelles données permet au compositeur de puiser dans une gamme continue d'effets allant du plus agité au plus calme. Plus le rythme de présentation est rapide, plus l'auditeur est sollicité et l'effet excitant.

Poco Più Mosso ♩ = 70

51

p

arco

p

55

accel. poco a poco

f

f

f

f

56

Tempo 1

ff

ff

ff

ff

Quatuor #2, 1er mv. : entre les m. 51 et 64, le taux d'arrivée des nouvelles informations augmente progressivement. D'abord, le rythme harmonique. Mais le rapprochement progressif des imitations (vln. 2, m. 51 ; vln. 1, m. 56 ; et ensuite alto, m. 58) ajoute aussi de l'intensité, comme d'ailleurs la présence croissante des double croches. Le dernier changement significatif consiste en l'arrivée d'une texture plus simple (doublure en octaves) à la m. 63. L'effet de tous ces éléments ensemble est de « monter la température ».

(ex. du répertoire) Tchaïkovski, Symphonie #6, 2e mouvement. Voici un cas où les éléments sont présentés de façon graduelle, renforçant ainsi le caractère détendu et élégant du mouvement. Mesure 1, le thème apparaît d'abord dans une orchestration claire ; mesure 8, les gammes en croches des violoncelles donnent un nouvel élan. Les croches sont rappelées aux mesures 10, 12, 14 et 16 (a et b) ; mesure 17, les croches aux

vents et aux cors sont continues ; (mesure 25 : les croches continues prennent du relief, aux cordes cette fois-ci.

(ex. du répertoire) Schubert, Quatuor à cordes #9, 1er mouvement. Le caractère plus agité provient ici d'une présentation successive d'un matériau plus contrastant et est renforcé par des changements de nuances brusques. Mesures 1-4, la première phrase renferme déjà un contraste marqué entre la monophonie de blanches de la première mesure et les accords brefs des mesures 3 et 4. Après la réponse des mesures 5-8, une nouvelle ligne nerveuse en croches aboutit immédiatement à un motif supplémentaire au premier violon (mesures 9 et 10). Un climax survient à la mesure 13 et introduit encore un nouvel élément : la syncope.

Stabilité et instabilité

On peut, à partir des rythmes extrêmes de présentation, très lent à très rapide, dégager une importante polarité entre la stabilité et l'instabilité d'une structure : Examinons le passage suivant :

The image displays a musical score for Beethoven's Sonata for Piano, Op. 7, measures 136 to 165. The score is written in 8/8 time and features a variety of dynamics including *ff*, *fp*, *sfz*, and *p*. It shows a progression from a strong, rhythmic bass line to a more complex, syncopated texture with multiple voices.

(ex. du répertoire) Beethoven Sonate pour piano, op. 7, mesures 136 à 165 (fin de l'exposition, début du développement).

Ce passage peut-il servir de commencement au morceau? Malgré son côté indubitablement provocateur et « non résolu », propre à un geste initial, il semble trop abrupt et carrément difficile à appréhender comme introduction de l'œuvre. Les raisons en sont les suivantes :

- il est tonalement changeant et instable, et n'établit durablement et clairement aucune tonique.
- plusieurs idées différentes sont exposées dans un court laps de temps; la texture est également très variée.
- ces idées sont juxtaposées de façon plutôt abrupte, presque sans transition.

Toutes ces caractéristiques contribuent à l'instabilité du passage. Nous avons dit précédemment qu'une telle instabilité exige davantage de l'auditeur qu'une structure fermée et soigneusement définie, aux transitions internes coulantes : l'agencement entre des idées (quelquefois inachevées) n'est pas toujours évident et l'auditeur a peu de temps pour assimiler des éléments nouveaux avant qu'ils soient dépassés. Comparons ceci avec l'exposition du même mouvement. Le matériau est sensiblement le même mais il est organisé de façon très différente.

Allegro molto e con brio

The image shows a musical score for the first 24 measures of the first movement of Beethoven's Piano Sonata, Op. 7, No. 1. The score is in 8/8 time and B-flat major. It features a complex texture with multiple melodic lines and dynamic markings such as *sf* and *p*. The tempo is marked 'Allegro molto e con brio'. The score is divided into four systems, with measure numbers 1, 7, 13, and 19 indicated at the beginning of each system.

(ex. du répertoire) Beethoven Sonate pour piano, op. 7, 1er mouvement, mesures 1 à 24. La tonalité de ce passage est claire (Mi bémol majeur), de même que la direction harmonique; le rythme de croches est continu et la prévisibilité globalement beaucoup plus grande.

Ces deux exemples illustrent la dichotomie entre stabilité et instabilité, laquelle se résume en grande partie à une question de prévisibilité.

Une structure relativement stable permet d'exposer un matériau pour la première fois ou de créer chez l'auditeur une impression de résolution (à la manière d'une réexposition). Il s'agit ici de pouvoir retenir ou reconnaître le matériau facilement.

Une structure instable « accroît la température », augmentant par là l'intensité. Une succession d'idées plus brusque, aux effets de surprise accrus, tire normalement sa cohérence du fait que le matériau est déjà connu.

L'exemple suivant est sans doute peu typique d'une exposition car deux motifs contrastants s'y succèdent de façon très rapide :

(ex. du répertoire) Mozart, Symphonie Jupiter, 1er mouvement, mesures 1 à 4.

Un examen plus approfondi révèle cependant que la phrase suivante reprend cette opposition; l'harmonie et le rythme des deux phrases sont assez symétriques, donc prévisibles, et le passage suivant (mesures 9 à 23) aboutit à une cadence solide qui établit la tonique très clairement.

Ainsi, alors même que les idées contrastantes du début suggèrent un certain degré de conflit et créent un mouvement d'une certaine durée, la structure générale du passage est cependant assez stable.

Progression

L'évolution de la musique, pour lui imprimer une direction générale, revêt souvent la forme d'une progression. C'est un moyen important qui permet de créer une attente et, par là, une tension. Le terme « progression » ne signifie pas forcément une succession harmonique d'accords. Il s'agit plutôt d'une série croissante ou décroissante d'événements, de même genre et de durée limitée, que l'auditeur peut facilement percevoir comme en gradation continue : une série de notes supérieures ascendantes dans une mélodie, un registre qui rétrécit progressivement ou encore une harmonie de plus en plus dissonante, ou de plus en plus consonante. Voici un exemple simple et tout à fait courant :

(ex. du répertoire) Haydn, Quatuor à cordes op. 76 #2, 3e mouvement, mesures 1 à 3 (violon) : la ligne mélodique monte d'abord au fa , puis au sol, puis finalement au la. Cette progression imprime une direction claire à la phrase. Les sauts suivants font soudainement monter la phrase (mesures 3 et 4) jusqu'au ré et au mi : l'effet en est plus frappant à cause des mouvements conjoints qui précèdent.

Le compositeur, par ces progressions, fournit à l'auditeur des balises et favorise ainsi une projection de la tendance musicale sur le déroulement futur : il crée une attente, en somme. L'auditeur compare le déroulement réel de la musique avec l'attente ainsi créée. Si cette dernière est comblée, la tension psychologique diminue. Dans le cas contraire, elle s'accroît.

Un des usages les plus efficaces de la progression consiste à créer une prévisibilité à plus grande échelle tout en brouillant l'organisation des détails. Les sommets successifs d'une ligne mélodique complexe peuvent par exemple évoluer vers le haut et la relation entre ces sommets peut constituer une direction et une cohérence claires alors que les détails, nouveaux, suscitent l'intérêt.

Adagio ♩=80

Quatuor #4, 3e mvt.: Ce paragraphe est uni par des progressions de texture et de ligne mélodique. Commenant avec vln. 1 et vc., seuls, la texture s'épaissit graduellement, pour inclure l'alto (m. 5), et le vln. 2 (m. 14). La ligne mélodique atteint des sommets de plus en plus aigus : do central (m. 5), le do supérieur (m.

7), sol# (m. 8), la# (m. 10, alto), et do aigu (m. 11). Après une descente au ré (m. 13-15), la ligne recommence sa montée, passant à travers mi (m.16, vln. 2), sol# (m. 18), et ensuite – dépassant son apogée antérieure – do# (m. 19, vln.2) et ré (m. 20). Bien que pas simpliste, le tendance montante générale de la ligne est très perceptible, et confie au passage une direction claire.

ex. du répertoire) Nocturne op.32 #2 de Chopin, mesures 1 à 26 : l'organisation des phrases est assez simple, le motif ornemental est répété et passe graduellement du sol (mesure 5) au la bémol (9), au si bémol (14) puis au do (22). La complexité augmente à chaque apparition du motif et cela contribue également au sentiment d'évolution.

Élan

Une progression peut créer une impression d'élan ou de tendance de la musique à avancer dans une direction donnée. Faute de progression harmonique, l'élan peut aussi être rythmique : une fois atteint un niveau d'activité rythmique, il est difficile de l'interrompre brusquement sans ponctuation. (Schönberg y fait allusion sous forme d'une « tendance des notes les plus courtes ».)

The image shows two systems of musical notation for a string quartet. The first system starts at measure 235, marked 'Tempo 1 ♩ = 160'. It features a piano introduction with a crescendo and a final section marked 'arco' and 'ff' (fortissimo). The music is characterized by dense, rhythmic patterns of eighth notes and triplets. The second system starts at measure 241 and continues the rhythmic intensity with similar patterns, ending with a fortissimo dynamic.

Quatuor #4, dernier mvt. : cette fin énergique est le résultat de l'élan des double croches en triolet, rehaussé par un crescendo, ainsi que par la texture de plus en plus dense.

(ex. du répertoire) Stravinski, Pétrouchka (première version), une mesure avant #100 (« Un paysan entre avec un ours. Tout le monde s'enfuit. ») : la musique a accumulé une grande tension rythmique, avec des croches régulières et des traits précipités de demi-croches. L'irruption du paysan avec son ours se traduit par le recours soudain au registre grave et l'apparition de quintolets aux parties supérieures avec pour effet d'annuler l'élan rythmique précédent et de préparer la danse de l'ours.

Encore une fois, cet aspect de la direction de la musique est essentiel.

Le commencement

Les éléments structurels et leur fonction psychologique

Les considérations qui suivent reflètent une réalité formelle simple mais souvent oubliée : on ne peut pas permuter des sections, même si elles découlent du même matériau. (Les conséquences pour l'analyse sont importantes. Il ne suffit pas de souligner les liens et incidences entre les idées; l'analyste doit également justifier l'emplacement de ces idées dans la forme.) Chaque section d'un morceau solidement construit a une fonction psychologique organique; les fonctions sont ancrées dans l'évolution chronologique de la pièce. Voici quelques exemples.

Conditions structurelles pour commencer une pièce

Peut-on généraliser au sujet la manière dont devrait commencer une œuvre musicale? (Il ne s'agit pas ici du début de l'acte de composer mais des propriétés de ce que l'auditeur entend effectivement.) Alors qu'un survol de la littérature révèle une très grande diversité au niveau des commencements, une expérience simple montre qu'il est possible de définir au moins certains paramètres de gestes initiaux appropriés, et d'en exclure d'autres. Cette opération découle de notre axiome (et le confirme) qui veut que l'emplacement d'un passage dans un temps musical en détermine le sens de façon essentielle. Il suffit simplement de commencer l'œuvre par sa fin. Même si l'on commence au début d'une phrase finale, la conclusion, prise comme commencement, laisse presque toujours à désirer. Peut-on concevoir le déplacement de la fin de la 5e Symphonie de Beethoven au début du premier mouvement? Le résultat en serait au mieux comique, au pire, ridicule. Pourquoi? Parce que la simple affirmation tonale et la répétition rythmique de la tonique sur de longues durées dans une forme tout à fait dépouillée d'ornements indiquent une conclusion plutôt qu'un commencement. L'impression en est une d'arrivée et non de départ.

Pendant les premières secondes d'un morceau, le compositeur se propose d'inviter l'auditeur à poursuivre l'audition. Pour employer une métaphore, si un commencement vise à susciter un intérêt, il doit poser une question.

Quelques gestes initiaux typiques

L'examen révèle que certains gestes conviennent davantage que d'autres à un commencement. Il est en outre possible de classer ces gestes et de généraliser à leur sujet. Leur point commun est de constituer une provocation qui appelle en quelque sorte une élaboration et une continuation; ils suscitent ainsi la « question » mentionnée ci-dessus. Les gestes suivants sont parmi ceux que les compositeurs utilisent normalement lorsqu'ils commencent un morceau. (Cette liste n'est évidemment pas exhaustive. Les procédés indiqués sont efficaces mais n'excluent pas d'autres solutions novatrices visant à susciter l'intérêt de l'auditeur.)

- Crescendo et/ou élargissement marqué du registre au cours de la première phrase : créateur de tension et d'énergie, un crescendo indique un but (futur). L'élargissement du registre a pour effet d'ouvrir un nouvel espace.

(exemple du répertoire) Beethoven, Sonate pour piano op. 10 #3, 1er mouvement.

- Lignes ascendantes : parce qu'on pense à la voix sans doute, on associe une mélodie ascendante à une tension accrue. (Ce n'est pas par hasard si le mot servant à décrire la fin d'un morceau, la cadence, provient de « cadere », tomber en latin.)

(exemple du répertoire) Beethoven, Sonate pour piano op. 2 #1, 1er mouvement.

- Harmonie non résolue et autres phrases incomplètes : si l'harmonie crée une attente qui n'est pas immédiatement assouvie, il n'y a pas de conclusion. Un geste incomplet crée un suspense.

(exemple du répertoire) Beethoven, Sonate pour piano op. 31 #3, 1er mouvement.

- Diversité rythmique et valeurs rythmiques contrastantes, ou bien contrastes brusques entre motifs : la juxtaposition d'éléments rythmiques dissemblables crée en général un mouvement discontinu. La musique en devient moins prévisible et concluante et, par le fait même, plus apte à susciter de l'intérêt.

(exemple du répertoire) Beethoven, Sonate pour piano op. 31 #2, 1er mouvement.

- Discontinuité orchestrale et de registres : le timbre et le registre sont parmi les paramètres que l'auditeur distingue le plus facilement. Des changements brusques à leur niveau suggèrent un retour ultérieur.

(exemple du répertoire) Mozart, Symphonie Jupiter, 1er mouvement : tutti suivi des cordes seules.

Voici un exemple combinant de ces méthodes.

The image shows two systems of musical notation for strings. The first system is in 2/8 time, marked 'Allegro' with a tempo indicator of a quarter note equal to 110. It features a melodic line in the upper register with dynamics 'sf', 'cresc.', and 'f'. The second system starts at measure 5, marked 'pp', 'cresc.', 'f', and 'sf', with a 'timp.' marking. The notation includes various rhythmic patterns and dynamic markings.

Symphonie #3, 1er mvt. : la ligne montante, avec son articulation un peu imprévisible, engendre de l'élan. Lorsqu'elle descend (m. 5-7), elle aboutit en un crescendo et l'octave inférieure y est ajoutée ; elle est ensuite interrompue par les timbales. La phrase suivante commence sfp. Tous ces gestes créent du suspense ainsi que de l'énergie ; aucun n'implique la fin.

Un commencement réussi ne suppose pas tous ces éléments à la fois. Un seul de ces gestes (ou un geste combinant plusieurs de ces caractéristiques) suffit à attirer l'attention et à piquer la curiosité.

Une dernière précision : ces gestes ne se limitent pas uniquement aux commencements et on les trouve souvent dans des transitions, par exemple. Retenons simplement qu'un geste qui ne suggère pas à l'auditeur d'une façon ou d'une autre qu'« autre chose va suivre » ne réussira probablement pas à susciter son intérêt. Employé ailleurs, un geste initial typique sera souvent atténué par d'autres éléments.

L'ouverture en tant que section distincte

Même si les commencements ne constituent pas tous des sections distinctes, les grandes formes traditionnelles en comportent suffisamment pour qu'on puisse en décrire les caractéristiques.

L'introduction

Le but de l'introduction, comme tout commencement, est de susciter l'intérêt. Sous forme de section distincte, elle atteint cet objectif de façon assez impressionnante. Un mouvement rapide a souvent une introduction plus lente. On s'attendrait à y trouver exposé le matériau de la section suivante mais un examen du répertoire indique qu'il n'y a pas forcément de lien thématique entre les deux sections

(exemple du répertoire) Beethoven, Symphonie #7, 1er mouvement. Cet exemple est intéressant. Alors qu'il n'y a pas de lien thématique clair avec le matériau de l'allegro, l'introduction fait entendre des modulations (notamment à IIIb et VIb) qui préfigurent exactement les régions tonales les plus marquées du mouvement.

Quelle que soit sa structure interne, une introduction finit avec un effet de levée rythmique.

The image displays two staves of musical notation for the first movement of Beethoven's Symphony No. 7. The top staff is labeled 'Andante' with a tempo marking of quarter note = 80. It features a piano (pp) dynamic and a pizzicato (pizz.) instruction for the bass line. The bottom staff is labeled 'Allegro' with a tempo marking of quarter note = 140. It features a forte (f) dynamic and an arco instruction for the bass line. The score shows a clear transition from the slow introduction to the fast allegro section, with various dynamic markings and articulations throughout.

Quatuor #4, 1er mvt. : cette introduction est assez différente de l'Allegro qui suit. L'élément commun 9 la saut de 9e mineure ré-mib – est plutôt subtil. La raison d'être de cette introduction est d'éviter un début trop brusque au mouvement ; comparer l'effet de commencer directement à la m. 11. L'introduction ajoute aussi une certaine richesse émotive, par contraste. (La musique lente réapparaîtra plus tard.) La gamme montante au vc. (m. 10), et le mib au 1er vln amènent tous les deux au ré de la musique suivante. La ligne du vc. est clairement incomplète.

(ex du répertoire) Bartok, Concerto pour orchestre : levée rythmique, harmonique (une harmonie manifestement instable créant un appel vers l'harmonie qui suit), dynamique (un crescendo), etc.

L'exposition

Le matériau d'une exposition distincte est présenté de façon à ce que l'auditeur puisse se le rappeler aisément. La manière la plus courante d'y arriver consiste à l'exposer au sein d'une structure stable. Une absence de changement majeur et une ponctuation claire dans des structures équilibrées (et souvent symétriques) facilitent la mémorisation. La symétrie met également en relief les éléments répétés, aidant ainsi davantage l'auditeur.

Moderato $\text{♩} = 80$

vln. pp p

tmp p

9

Hrn. mf

17

rit. p

a tempo

pp Clar. solo f p

tmp p

24

p

31

Hrn. f

Ves., D.b., Bns.

Symphonie #4, 1er mvmt. : Ce début est une large double période. Il y a quatre phrases (m. 1, 14, 22, et 35). La première et la troisième se ressemblent, comme d'ailleurs la deuxième et la quatrième. La structure devient moins régulière seulement par la suite (après la fin de l'extrait). Cette structure stable permet à l'auditeur « d'apprendre » quelques thèmes importants.

Élaboration/Continuation, 1ère partie

Après que le compositeur a exposé son matériau et suscité l'attention de l'auditeur, que doit-il faire ensuite?

Ce chapitre traite du « milieu » d'une œuvre : la partie comprise entre le début et la fin. Le compositeur explore, élabore et intensifie le matériau.

Articulation du chapitre

La construction musicale peut connaître des durées et des niveaux de complexité extrêmement variables. Ce chapitre comportera donc deux parties. La première abordera les problèmes généraux propres à toutes les formes. Les questions particulières soulevées par les formes plus grandes seront traitées dans la seconde. (Ceci ne suppose pas une distinction stricte entre petites et grandes formes mais s'explique du fait que plus une pièce dure, plus l'effort d'audition est grand. Le compositeur doit donc raffiner l'organisation de son matériau. Les principes sont sensiblement les mêmes; c'est leur application qui est plus complexe.) Principes généraux régissant la continuation

Voici, entre autres, les conditions générales à observer pour continuer :

1. continuité satisfaisante,
2. contrastes qui renouvellent l'intérêt,
3. suspense,
4. repères,
5. climax.

Examinons ces sujets en détail.

1) Technique de transition : la base d'une continuité satisfaisante

La transition est en un sens un problème fondamental propre à toute composition : il s'agit de créer ce qu'Elliott Carter appelle une « continuité convaincante ». Même si nous aborderons la transition dans la seconde partie, il est nécessaire d'évoquer ici le problème général de la continuité. Des professeurs tels que Nadia Boulanger ou Alban Berg avaient l'habitude, semble-t-il, d'évoquer la « ligne conductrice » et la nécessité de « saisir l'œuvre dans son ensemble.»

Ces notions ont pour point commun d'accorder de l'importance à la continuité du texte : chaque événement doit découler du précédent de façon convaincante. Une surprise peut offrir un contraste, mais pas trop afin d'éviter toute incohérence. La musique doit être conçue sans exception de façon à maintenir l'impression de continuité. Les contrastes renvoient normalement à du matériau déjà entendu, et, point essentiel, leur agencement repose sur la présence d'un ou plusieurs éléments communs permettant d'établir un lien. (Même s'il arrive qu'une idée nouvelle apparaisse après le début, le compositeur, en restreignant son matériau, en accroît la concentration et l'intensité. On peut à bon droit se demander s'il est possible de composer avec du matériau constamment nouveau. Il semblerait en effet possible d'assurer une continuité entre des idées en perpétuel changement par le biais de transitions adaptées au besoin. Il est difficile cependant d'imaginer la manière dont cette stratégie formelle pourrait créer un ensemble convaincant, tout au moins selon les limites définies au début de l'introduction. En effet, ce n'est qu'en développant et en explorant un matériau déjà entendu que le compositeur peut solliciter et stimuler la mémoire de l'auditeur, occasionnant ainsi des associations riches et de longue portée dont les grandes formes tirent leur intérêt et leur profondeur.)

Les notions de premier plan et d'arrière-plan décrites au deuxième chapitre jouent un rôle déterminant dans la régulation du déroulement. Un premier plan comportant le même genre de matériau créera une impression de continuité. Si le matériau y est dissemblable, il en ressortira une impression de contraste.



Sonate pour violoncelle et piano : la nouvelle section (m. 119) arrive très doucement, grâce à la similarité de texture et de tempo avec la musique qui la précède. Aussi, le fait que les double-croches et le do# grave au piano ont déjà commencé aide à rendre l'arrivée de la section très subtile.

(ex. du répertoire) Stravinski, Symphonie en ut, 1er mouvement, 2 mesures avant le repère #15 : les vents entament un dialogue pendant un crescendo qui se poursuit jusqu'à trois mesures avant le repère #18. Le timbre des vents varie constamment. Le motif en notes pointées et, en particulier, l'accompagnement aux cordes, un genre d'ostinato, donnent cependant au passage une forte impression de continuité.

(ex. du répertoire) Stravinski, Symphonie en ut, 4e mouvement, avant et après le repère #164 : la ligne principale est ici constituée de sauts, à la première clarinette d'abord, puis aux violons. L'orchestration change brusquement à ce moment, soulignant ainsi la rupture.

Nous approfondirons les aspects techniques de la transition dans la seconde partie de ce chapitre.

2) Contraste

Dans le dernier exemple, le contraste au premier plan permet d'éviter une impression d'ennui et d'enrichir ce que l'auditeur ressent. Il élargit la palette émotionnelle en déclenchant de nouvelles idées et en accentuant le relief et le caractère.



Sonate pour violoncelle et piano : malgré la préparation du nouveau motif à la main gauche du piano, m. 72 sonne quand même comme un grand contraste en raison du changement de tempo, et la changement de

legato (m. 70-1, vc.) à staccato (m. 72). Il s'agit d'éléments qui sont plus saillants que les associations motiviques liant les deux passages.

(ex. du répertoire) Sibelius, Symphonie #4, 2e mouvement, lettre K (Doppio più lento) : dans cette section en trio, unifiée en grande partie par le motif tranquille d'accompagnement en trémolos, les éclats soudains des vents (quatre mesures après K) et des violons/altos (sept mesures après K) rehaussent la teneur émotionnelle du passage.

On peut établir un parallèle avec le roman : nous connaissons mieux les personnages de par leurs réactions face à différentes situations. D'un point de vue musical, le sens d'un matériau familier se trouve enrichi lorsque nous l'entendons sous des éclairages différents.

Le degré et le nombre de contrastes sont proportionnels à la durée de la forme : il en faut davantage et de plus complexes dans une symphonie que dans un menuet.

3) Suspense

Afin de maintenir l'intérêt de l'auditeur, le compositeur doit étaler le suspense jusqu'à la fin et éviter ainsi une impression de conclusion. On peut définir le suspense comme une impression aiguë d'imminence. L'absence de dénouement immédiat aiguillonne l'auditeur. Toujours selon le parallèle avec le roman, si le compositeur arrive à « traquer le coupable » du roman policier, il captivera l'attention de son auditeur. L'essentiel de cette technique narrative est de ne pas « vendre la mèche » trop tôt.

Le suspense suppose une prévisibilité et une progression. Sans la première, il ne peut y avoir d'attente; sans la seconde, il ne peut y avoir de prévisibilité.

Afin de créer un suspense, le compositeur peut laisser un geste en suspens aux points de ponctuation, par exemple en :

- s'arrêtant sur une levée,



Quatuor #2, introduction : l'arrêt à la m. 11 se fait en crescendo sur la levée, amenant des question concernant la suite.

(ex. du répertoire) Bartok, Concerto pour piano #2, 1er mouvement (Boosey & Hawkes, p. 34) : la cadence du piano commence à la mesure 222 mais s'interrompt immédiatement au quatrième temps de la mesure 223 pour recommencer plus vite. Cet arrêt suivi d'un départ crée du suspense.

- s'arrêtant sur un accord instable,

rit. **Meno Mosso** ♩ = 110

Quatuor #2, Allegro : le dernier accord avant la nouvelle section (m. 32) est une polyharmonie, où les notes graves nuisent à la stabilité des notes (accord de dominante) aigues.

(ex. du répertoire) Stravinski, Orpheus, Pas de deux, 2 mesures avant #121 : cet arrêt sur un accord dissonant et instable provoque une tension et un suspense maximaux avant la dernière phrase de « résolutive » de la section. Remarquons que cet arrêt, comme dans le cas précédent, a lieu sur une levée.

- introduisant un nouvel élément dans le contrepoint (motif, timbre, registre, etc...) alors que le précédent tire à sa fin.

Quatuor #2, Élégie : Pendant que l'harmonie cadentielle (m. 43) soutient dans les instruments graves, les violons commencent leur nouvelle phrase.

(ex. du répertoire) Mozart, Symphonie #40, 1er mouvement, juste avant la réexposition : Cette transition bien connue est une illustration parfaite de ce procédé. Le premier thème est réexposé aux violons alors que les vents achèvent leur cadence.

On peut aussi utiliser l'instabilité (des changements plus rapides) afin d'« augmenter la température » et de solliciter davantage l'attention de l'auditeur. Il ne suffit pas bien entendu d'exposer rapidement quelques idées l'une à la suite de l'autre. Afin d'éviter toute incohérence, les idées exposées doivent :

- se rapporter à du matériau entendu précédemment pour enrichir le réseau d'associations de l'auditeur,

(ex. du répertoire) Mozart, Symphonie #41 (Jupiter), 4e mouvement, mesure 74 : les premiers violons jouent le nouveau thème sur un commentaire aux vents de matériau déjà entendu.

- être bien agencées par souci de continuité locale (la nature de ces agencements sera discutée plus loin. Bornons-nous pour l'instant à mettre en garde contre le piège principal du « catalogue », c'est-à-dire une liste d'idées décousues).

Enfin, on peut également créer un suspense dans la façon dont on articule les sections (qu'il s'agisse de phrases, de paragraphes, etc.) : une cadence contient toujours des indices de ce qui suivra. (La continuation peut bien entendu ne pas répondre à l'attente suscitée ainsi.) Nous examinerons dans la seconde partie de ce chapitre les conséquences formelles des différents types de ponctuation. Disons simplement pour l'instant qu'une cadence ouverte, bien en évidence, renforce le suspense car elle crée une attente précise.

4) Repères

Il est nécessaire de placer des balises identifiables afin d'aider l'auditeur à comprendre la musique; ces repères contribuent par ailleurs à la cohésion du morceau. Si la musique se déroule sur une longue période sans référence à quelque chose de clair et de connu, l'auditeur se sentira perdu. En musique classique, ce sont souvent les motifs et les thèmes qui assurent cette fonction. Voici quelques moyens de faire ressortir ces repères :

- un arrêt avant le repère,

The image shows a musical score for Mozart's Symphony No. 40, first movement, measures 110-115. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Bassoon, and Cello/Double Bass. The music is in 4/4 time. The first part of the score (measures 110-112) is marked 'rit.' and 'con vibrato'. The second part (measures 113-115) is marked 'Presto' with a tempo of 200 and 'senza vibrato'. Dynamics include 'ff' (fortissimo) and 'sf' (sforzando). The score shows a clear transition from a slower, more expressive section to a faster, more rhythmic section.

Quatuor #4, 2e mvt. : Le retour à l'idée du début (m. 113) devient beaucoup plus marqué simplement en raison de la pause qui la précède.

(ex. du répertoire) Chopin, Étude op. 25, #2 : le thème principal est annoncé au début. Chaque retour (mesures 20 et 50-51) est précédé d'un genre d'« hésitation » avec interruption de la main gauche et broderie à la main droite autour des deux ou trois premières notes du thème. Ceci prépare le retour du thème dans une nouvelle phrase.

- une montée vers le repère,



Quatuor #4, 1er mvt. : L'arrivée du thème, à la m. 35-6, est rehaussé par la marche montante qui la précède.

(ex. du répertoire) Bartok, Concerto pour orchestre, 1er mouvement, repère #76 : l'arrivée du thème principal est annoncée par un long crescendo à l'orchestre avec répétition de la tête du thème sur une pédale de sous-tonique.

- Un accent soudain au repère.



Fantaisie et fugue pour orgue : l'arrivée soudaine de la pédale, *f*, après la musique si douce, crée un choc, marquant le retour du thème principal.

(ex. du répertoire) Mahler, Symphonie #9, 4e mouvement, mesure 49 : le retour de l'idée principale est provoqué par un changement de nuances et de texture inattendu ainsi que par l'entrée d'un cor forte.

5) Climax

La continuation doit non seulement poursuivre l'exposé des idées de façon cohérente mais également croître en intensité. Cette évolution contribue à l'élan et à la direction. Le climax est l'aboutissement de

cet élan. Définition : un climax est un point d'intensité maximale d'une phrase, d'une section ou de tout un mouvement. La musique atteint un sommet émotionnel/dramatique.

L'intensité d'un climax est proportionnelle à la durée de la montée qui le précède, à celle de son sommet et au degré (relatif) de relief qu'il a par rapport à ce qui l'entoure.

Un climax se déroule en trois étapes : une montée, un point culminant et une détente.

Comment préparer un climax

Un des facteurs qui déterminent l'intensité d'un climax en est la montée. Plus cette dernière est longue et riche en suspense, plus le climax sera intense. Exemples de techniques permettant d'aboutir à un climax : crescendo (cette manière est si évidente qu'elle se passe d'illustration),

- lignes ascendantes,

(ex. du répertoire) Dukas, L'Apprenti sorcier, 2 mesures avant le repère #2 : les flûtes, les cordes et la harpe préparent le climax - qui déclenche le retour du thème principal - par une gamme ascendante en double-croches.

- élargissement du registre,

(ex. du répertoire) Bartok, Concerto pour orchestre, 1er mouvement, avant le repère #76 : cet exemple, déjà cité, contient une montée vers un climax sur un registre de plus en plus élargi.

- tension harmonique accrue,

(ex. du répertoire) Bruckner, Symphonie #9, 3e mouvement, mesure 173 et suivantes : dans cette montée spectaculaire, des marches chromatiques ascendantes et une harmonie de plus en plus riche incorporant des sixtes augmentées et des appoggiatures aboutissent aux formidables dissonances de la mesure 199 et suivantes.

- densité de texture accrue,

(ex. du répertoire) Dukas, L'Apprenti sorcier : accroissement de la densité orchestrale en plusieurs étapes. À la 3e mesure avant le repère #17, texture légère, beaucoup de silences, articulation en staccato et cordes en pizzicato ; autour du repère #19, l'entrée de la harpe et les gammes ascendantes renforcent le mouvement ; repère #20, gammes de plus en plus fréquentes, disparition des silences précédents, texture plus opaque ; 4-7 mesures avant le repère #20, rythme plus complexe, ajout de double-croches. Les trompettes et les cornets sont plus actifs. La texture est globalement plus dense ; repère #21, intensification des double-croches qui montent vers le climax du repère #22 qui fait intervenir le glockenspiel.

Ces techniques peuvent se combiner.

The image displays two systems of musical notation for a string quartet. The first system, starting at measure 56, shows a general crescendo across all four staves, with markings 'cresc' and 'p cresc'. The second system, starting at measure 66, is marked 'ff' and 's', indicating a grandioso section, and concludes with 'dim' markings.

Quatuor #2, élégie : le sommet à la m. 66 est préparé par le registre grandissant amenant le sommet, l'écriture généralement plus épaisse (octaves aux violons), ainsi qu'un crescendo général.

Pour un sommet important, on peut y arriver par vagues successifs.

Musical score system 1, measures 127-130. It features four staves (treble, alto, tenor, and bass clefs). The music consists of dense, rhythmic patterns with dynamic markings of *f* and *p*.

Musical score system 2, measures 131-134. It features four staves. The first two measures are marked *poco allarg.* and the last two *a tempo*. Dynamic markings include *ff*, *dim*, and *p*.

Musical score system 3, measures 135-138. It features four staves. The music consists of dense, rhythmic patterns with dynamic markings of *f* and *p*.

Musical score system 4, measures 139-142. It features four staves. The first two measures are marked *poco allarg.* and the last two *a tempo*. Dynamic markings include *ff*, *dim*, and *p*.

Quatuor #4, 1er mvt : la montée vers le sommet principal du mouvement est organisée en vagues successives. La première aboutit à la m. 165, et la deuxième à la m. 137. S'en suivent deux petites vagues (m. 138 and m.139), et la dernière amène le climax, à la m. 142.

Le point culminant

Un climax n'aboutit que lorsque sa montée mène à un sommet. Cet accent constitue un extrême selon un ou plusieurs paramètres musicaux : rythme, force, etc. Le nombre de ces paramètres simultanément portés à leur incandescence détermine l'importance et l'intensité du climax.

Dans un exemple précédent (Quatuor #2), le sommet est marqué par l'arrivée d'un nouveau motif, en triple-croches, pour la première fois.

(ex. du répertoire) Bruckner, Symphonie #9, 3e mouvement, mesure 206 : le climax de ce passage qui est également celui de tout le mouvement fait entendre une harmonie dissonante à l'extrême, un rythme et une orchestration des plus complexes (4 plans : croches en sextolets aux bois aigus et aux cors; motifs de triple-croches aux violons, notes tenues aux tubas; rythme de notes pointées aux instruments graves), une force éclatante (fff) et la très longue montée mentionnée ci-dessus.

La détente

Une descente d'importance et de durée comparable (ou plus marquée) que celles de la montée, donnera une impression de détente.

(ex. du répertoire) Brahms, Quatuor à cordes #1, 1er mouvement, mesure 236 à la fin : le climax de la coda (mesure 236) se résorbe progressivement jusqu'à la cadence finale (mesure 260). Cette descente, plus longue en fait que la montée (mesures 224-235), contribue à la conclusion sereine du mouvement.

Une descente beaucoup plus rapide laissera une impression d'inachèvement qui peut souvent servir à créer du suspense. (Veuillez lire « l'interruption » dans la seconde partie de ce chapitre qui traite des techniques de transition, ainsi que la section consacrée à la stabilité et l'instabilité au chapitre des Notions préliminaires.)

The image displays a musical score for a sonata for cello and piano, spanning measures 93 to 103. The score is written in 3/4 time and features a cello line and a piano accompaniment. The piano part includes various dynamics and tempo markings: *allarg.* (allargando), *a tempo*, *ff* (fortissimo), *rit.* (ritardando), and *Poco Meno Mosso*. The score shows a complex harmonic structure with chromaticism and a sense of tension and release.

Sonate pour violoncelle et piano : suite à la longue montée (autour de 28 mesures ; elle commence avant l'extrait), la désinence du sommet ne fournit pas une résolution complète ; on sent que la musique doit se poursuivre.

(ex. du répertoire) Bruckner, Symphonie #9, 3e mvt., mesures 206-207 : à l'énorme climax succède une pause et un pp soudain qui mettent en branle la section finale du mouvement dans un climat de suspense.

Élaboration/Continuation, 2e partie

Comment le compositeur peut-il maintenir l'intelligibilité d'une structure au fur et à mesure qu'elle évolue?

Hiérarchie

Une grande forme est une hiérarchie : elle ne peut être bâtie par simple collage de petites formes. L'articulation entre les sections et des repères saillants aident l'auditeur à saisir et à donner un sens à une information musicale abondante. Dans une grande forme, certains repères, divisions et climax ressortiront normalement davantage que d'autres, esquissant ainsi une structure hiérarchisée. Dans une oeuvre d'envergure, l'agencement des sections et des sous-sections obéit à différentes techniques de transition et d'articulation qui clarifient la fonction et le poids relatif des parties. La synthèse d'une oeuvre par récapitulation des repères importants (pouvant s'étendre à des sections entières) suppose que l'on sache comment rendre l'arrivée de ces derniers suffisamment manifeste. L'examen approfondi de ces questions suit le même découpage que le chapitre précédent.

1) Continuité

a) Articulation entre sections permettant une clarté de la grande forme.

La première partie de ce chapitre a déjà traité la nécessité d'un déroulement cohérent de la musique. Il s'agit maintenant d'aborder les questions d'articulation et de transition au sein de structures plus grandes. La subdivision répond à un souci d'intelligibilité : il s'agit pour l'auditeur de ne pas se perdre. Il y a plusieurs niveaux d'articulation. Dans une structure musicale hiérarchisée, le genre de cadence choisi pour chaque section est une composante fondamentale. La cadence est un moment important car elle fournit à l'auditeur des indices de ce qui va suivre, rendant ainsi la forme plus évidente.

On classe les articulations selon leur caractère décisif. Même si l'on ne peut appliquer à un contexte non tonal les éléments de ponctuation de l'harmonie tonale, les distinctions usuelles sont valables dans les deux cas. Voici les principaux genres de ponctuation courants accompagnés des moyens d'en reconstituer les effets dans un contexte non tonal :

- cadence parfaite : conclusion. Tous les éléments musicaux convergent pour indiquer la fin.

(ex. du répertoire) Elliott Carter, Symphony of Three Orchestras : le climax final de l'oeuvre (mesure 383) est suivi d'une série de phrases descendant vers le registre le plus grave et en fragmentation croissante. La texture s'éclaircit et le dernier accord du piano (mesure 388) résonne jusqu'à disparaître.

- cadence ouverte : ponctuation rythmique et harmonique claire (respiration), alors qu'au moins un paramètre (mélodie, rythme, timbre, etc.) demeure « non résolu » au niveau local. L'équivalent non tonal pourrait être un instrument qui entame un crescendo vers la fin d'un diminuendo d'orchestre.

Sonate pour alto et piano : la cadence à la m. 17, suivie d'une pause, est créée par la ligne descendante à l'alto, ainsi qu'un effet de « sensible » au piano. Pourtant, elle se termine sur une levée, et elle est harmoniquement ouverte.

(ex. du répertoire) Debussy, Pelléas et Mélisande, Acte I, mesures 6-7 : les vents finissent leur mélodie alors que le grondement sourd des timbales indique que la musique continue en fait.

- cadence rompue : en évitant de résoudre une attente précise, elle évite la conclusion et introduit une continuation inattendue. En langage non tonal, on pourrait évoquer une grande ligne descendante qui rebondirait soudainement vers le haut.

Sonate pour violoncelle et piano : la pédale de ré à la basse, ainsi que les lignes montantes du vc. (m. 130-4) et du piano (m. 130-3) semblent amener un climax et/ou une détente. Au vc., après le fa# insistent (m. 134), on s'attend à un sol, dans le même registre, à la mesure suivante. Mais le sol arrive dans un autre registre. La figure mouvante du piano affaiblit aussi la finalité du geste.

(ex. du répertoire) Stravinski, *The Rake's Progress*, Acte III, Scène I, repère #9 : le personnage de Baba the Turk poursuit sa cadence d'une scène précédente, créant ainsi un effet comique. Toutefois, au lieu de terminer la calme mélodie descendante, il aboutit à un violent éclat de colère à #98.

- césure : arrêt brusque au milieu d'une phrase, comme une interruption inopinée dans une conversation.



Sonate pour violoncelle et piano : l'arrêt à la m. 143 est brusque, clairement pas la fin. On amorce à la place le début d'une nouvelle idée au vc, pizzicato, à la m. 144.

(ex. du répertoire) Stravinski, *The Rake's Progress*, Acte II, Scène I, quatre mesures après #9 : la marche descendante en legato arrête d'un coup avec un accord staccato excluant un repos harmonique. Il y a effet d'interruption.

b) Transition

Le problème

Le problème de la transition au niveau local est, comme nous l'avons souligné précédemment, propre à toute composition. Nous nous pencherons maintenant sur l'élaboration de transitions plus importantes au point d'en devenir souvent des sections à part entière. Ce sont des passages instables et transitoires en soi qui relient d'autres idées plus stables. La difficulté posée par la transition réside dans l'équilibre à obtenir entre la quantité d'éléments qui changent et le temps disponible. Selon l'emplacement de la transition dans la forme, celle-là peut être brève ou longue. Cependant, dans les deux cas, il s'agit d'annoncer la nouvelle idée de façon convaincante et en masquant le joint.

Dans un même mouvement, les transitions ne doivent pas en principe obéir à des procédés et proportions trop semblables : des conceptions variées les mettent en valeur. C'est en grande partie grâce aux transitions que la musique donne l'impression d'évoluer, et leur construction variée et subtile contribue sensiblement à l'intérêt et à la continuité de l'œuvre.

Techniques de transition particulières :

Une transition est en quelque sorte un pont dont les deux extrémités rattachent deux idées. Le pont offre un passage clair et progressif d'une idée à une autre. On peut « mesurer » ce qui distingue deux idées en comparant leurs composantes : ligne, texture, harmonie, registre, timbre, rythme, etc. Plus les paramètres sont différents, plus les idées contrastent et plus il faudra d'étapes pour réaliser une transition

progressive. Comme il est assez aisé de surprendre l'auditeur (ce dont le débutant, quoique involontairement, se prive rarement!), nous nous pencherons plutôt sur les transitions plus progressives.

- Évolution graduelle : la transition, en soi, est une section plus ou moins développée qui fait fonction de pont (voir plus haut). Une fois que le compositeur a défini les différences principales entre les idées à joindre, il doit ensuite concevoir les étapes qui assureront le lien. Si plus d'une composante musicale subit des changements notables, il vaut mieux les modifier une à une. Ainsi, il est déconseillé d'opérer les changements simultanément aux niveaux du rythme et du registre. Cette règle n'est pas absolue mais son principe peut s'avérer utile lorsque le compositeur doit évaluer l'endroit où il doit comprimer ou rallonger sa transition.

Quatuor #3 : à partir de la cadence en élisée (m. 115), la musique progresse par étapes graduelles vers une présentation en climax du thème principal (m. 123). Le 1er vln. rentre (m. 116) avec un motif répété, du demi-tons, en croches, faisant un écho de la figure de l'alto à la mesure précédente. Ensuite le vc., pizzicato, amorce un rythme plus vite, en triolets (m. 118). Les triolets deviennent des accords brisés (m. 119), élargissent et deviennent des double-croches (m. 120). Ensuite les double-croches montent, devenant plus mélodique (m. 122), anticipant le contour de la m. 123. Enfin, il chevauchent (alto) l'arrivée du thème, au sommet mélodique (m. 123). On n'a qu'à imaginer l'effet de placer la m. 124 directement après la m. 115, pour en saisir la distance traversée.

(ex. du répertoire) Beethoven, Quatuor à cordes op. 131, 4e mouvement, second Allegretto (qui prépare la 8e variation qui fait entendre des trilles au 1er violon et le thème principal octavié au 2e violon et à l'alto.) : les trilles émergent peu à peu du motif précédent au 1er violon qui se résorbe d'abord sur une note, mi. Le rythme s'assouplit ensuite avec disparition des noires et transformation de la seconde mineure en seconde majeure (mi-fa#). Il devient enfin tout à fait régulier et la note répétée est éliminée; le trille qui s'ensuit n'est qu'une simple accélération et les quelques trilles suivants qui descendent font commencer la variation.

- répétition avec bifurcation : il s'agit, avec ce dérivé de la période (question/réponse), de reprendre une phrase qui bifurque lors de sa seconde présentation. La répétition entendue au début de la nouvelle phrase assure une unité. C'est un procédé très répandu dans la sonate classique et qui survient notamment à la fin du premier thème.



Sonate pour violoncelle et piano: m. 111 fait un écho de la m. 109, mais s'en va par la suite dans une nouvelle direction, amenant une phrase beaucoup plus longue.

(ex. du répertoire) Beethoven, Quatuor à cordes op. 18 #1, 2e mouvement, mesure 14 et suivantes : la transition commence avec une reprise de la phrase d'ouverture qui, au lieu de maintenir une stabilité harmonique, module aussitôt.

- anticipation : pour mettre en relief l'apparition d'une nouvelle idée, le compositeur en annonce certains éléments (profil mélodique, motif rythmique, etc.) juste avant son arrivée.

Quatuor #3 : Avant de faire sa pause (entre deux phrases), le vc. pizzicato anticipe (m. 16) la figure d'accompagnement de la section suivante.

(ex. du répertoire) Beethoven, Quatuor à cordes op. 132, transition menant au dernier mouvement : le motif d'accompagnement au second violon, entendu au début du dernier mouvement, est annoncé au premier violon sous forme d'appoggiature d'abord (dix mesures avant l'Allegro), puis au second violon, aux mêmes notes que sa forme ultérieure (une mesure avant l'Allegro).

- élision : la dernière note de la première idée est également le début de l'idée suivante. Il n'y a donc pas d'arrêt et ce n'est qu'après coup que l'on comprend que ce qui semblait être la fin d'une section est également le début de la suivante. Ce procédé estompe l'effet normal de « respiration » d'une cadence.

73 Adagio ♩ = 55
ppp

quasi arpa
pp

79 *con molto vibrato*
p

pp
una corda, con ped.

Sonate pour alto et piano : le sol# au sommet de la première phrase (m. 79) devient aussi la première note de l'idée suivante. C'est le piano qui signale la nouvelle section.

(ex. du répertoire) Berg, Fragments symphoniques de Lulu (Lulu-Suite), mesure 244 : le sol à la fin de la descente aux violoncelles, harpes et piano, qui est la dernière note de la cadence, est repris comme première note de la nouvelle phrase des contrebasses.

- tuilage : contrairement à l'éliision, le tuilage recourt au contrepoint. Alors que celle-là fait entendre un lien d'une ou deux notes communes, celui-ci introduit une nouvelle idée en contrepoint sur la fin de celle qui s'achève. Le contrepoint (chevauchement des parties) atténue par définition les contours trop nets d'une structure.

157 *p*

poco rit.

a tempo ♩ = 85

arco

pizz.

Quatuor #3 : la fin de la phrase au vln. 1 (m. 160) est chevauchée avec l'accompagnement de la phrase suivante, à l'alto.

(ex. du répertoire) Elliott Carter, *Symphony of Three Orchestras*, mesure 9 : la trompette commence discrètement un long solo alors que le chatoisement orchestral initial s'estompe, ce qui crée un effet poétique d'apparition mystérieuse d'un chant au sein d'un bourdonnement d'activité.

- va-et-vient : au lieu simplement de conclure une idée et d'entamer la suivante, on peut faire alterner deux ou trois fois des fragments des deux. En outre, cela permet souvent de raccourcir progressivement les énoncés de la première idée tout en rallongeant ceux de la seconde.

Sonate pour alto et piano : la fin de la phrase lyrique est indiquée par un changement d'articulation, vers staccato (m. 121). S'en suit un écho (m. 122). Un thème contrastant commence chez l'alto (m. 123), suivi (m. 125) par un écho de la matière de la m. 121. Enfin arrive le nouveau thème de façon non-équivoque. Cette alternance obscurcit le joint, et en rehausse la continuité.

(ex. du répertoire) Chostakovitch, *Symphonie #15*, 4e mouvement, mesures 1-17 : l'introduction de ce mouvement précède un thème important qui apparaît aux violons à la mesure 14. Les trois premières notes du thème sont préfigurées en pizzicato aux contrebasses aux mesures 5-6 puis 11-12. Soulignons également l'élosion entre le dernier énoncé de l'idée initiale (citation de Wagner) et la phrase aux violons.

Un climax peut mener à un changement. Ainsi, un crescendo (une marche ascendante, souvent) peut aboutir à une bifurcation vers une nouvelle idée. C'est un point tournant : la nouveauté donne un élan psychologique tout en faisant fonction de point culminant d'une montée.

Sonate pour piano : à la m. 81, suite à une montée en marche, la musique se termine sur un sommet aigu. Cette note commune devient la première note d'une section contrastante. La montée ainsi que le crescendo engendrent de la tension ; la nouvelle section la résout, mais de façon imprévue.

(ex. du répertoire) Beethoven, Symphonie #5, transition entre les 3e et 4e mouvements : la montée vers le finale, constituée d'une longue marche ascendante sur pédale de dominante, engendre une tension extrême qui se relâche à l'arrivée du nouveau thème qui débute le finale. Il est intéressant de voir que Beethoven évite expressément le crescendo, le réservant pour la toute fin de la montée de la ligne et augmentant par là l'intensité.

- interruption : une façon intéressante de réaliser une transition est de ne pas achever la première idée. Au lieu de compléter le geste, on arrête la musique à mi-chemin, avec un son percussif souvent. L'auditeur comprend ainsi que quelque chose de nouveau se prépare. Une tension en résulte. Ce procédé a l'avantage également de suggérer que l'idée interrompue se poursuivra ultérieurement, ce qui peut contribuer à unifier une forme à plus grande échelle.

Quatuor #3 : le passage énergique est interrompu par le sfpp à l'alto (m. 45). Cette interruption amorce une phrase contrastante.

(ex. du répertoire) Stravinski, Orpheus, dernier mouvement : les interventions à la harpe, interrompues brusquement, créent un effet d'entrecoupage qui évacue tout sentiment de direction et provoque une tension.

- arrêt complet puis redépart : ce n'est pas du tout une transition, d'une certaine façon. Son côté abrupt précisément en fait un procédé rare. Un peu comme un chapitre de roman qui commencerait ainsi : « Et ensuite, quelque chose d'étrange survint, » cette technique n'est utile que lorsque l'on recherche un effet spécial à titre exceptionnel. Si l'on s'en sert plus d'une ou deux fois à l'intérieur du même mouvement, la continuité en pâtit.

(ex. du répertoire) Beethoven, Sonate pour piano op. 10, 1er mouvement, fin du premier thème.

2) Contrastes importants

Dans les "Fondements de la composition musicale", Schönberg évoque les « contrastes et leur pouvoir de génération ». Il y a un lien entre le degré de contrastes nécessaire pour renouveler l'intérêt et la durée d'une pièce : des contrastes plus marqués génèrent normalement des continuations plus longues. Autrement dit, à un long passage d'un seul caractère succédera obligatoirement un contraste plus vif pour raviver l'intérêt.

Contrairement à une section de pièce courte, où une discrète modulation à un ton voisin suffit, une œuvre plus longue suppose des contrastes plus colorés aux niveaux de l'orchestration, de la texture, du registre, du tempo, etc.

Les procédés suivants, ou leur combinaison, permettent de réaliser des contrastes entre des sections :

- changement de caractère:
 - matériau thématique ou motivique
 - rythme harmonique
 - orchestration, texture
 - registre
- sections de longueurs très différentes
- modification de la construction interne (d'une phrase).

(ex. du répertoire) Brahms, Quintette pour clarinette et cordes, m. 25 : la nouvelle section commence brusquement, avec un accord très accentué, ainsi qu'un nouveau rythme pointé. Le rythme harmonique est beaucoup plus vite, et comprend des syncopes. Un nouveau motif de triolets apparaît aussi (m. 28).

3) Suspense à grande échelle

Nous avons déjà dit que tous les types de suspense sont utiles. Leur application à des formes plus grandes comporte des différences importantes qui tiennent au poids et au relief attribués aux gestes inachevés. Nous l'avons vu précédemment, une idée interrompue à mi-chemin et reprise ultérieurement est particulièrement génératrice de suspense. Une idée musicale peut être commencée et interrompue plus d'une fois dans une grande forme. L'interruption peut sembler bizarre la première fois mais, au fur et à mesure que le mouvement avance, le procédé acquiert davantage de sens.

(ex. du répertoire) Beethoven, Symphonie #8, final : le thème principal en fa majeur se heurte à un ré bémol inopiné à plusieurs reprises au cours du mouvement. La dernière fois, par contre, le ré bémol se transforme en do dièse et le thème bifurque de façon spectaculaire vers la tonalité éloignée de fa dièse mineur.

4) Repères de longue portée

Récapitulation (il s'agit ici du procédé et non de la section communément appelée ré-exposition, ou « recapitulation » en anglais) : dans une grande forme, les repères peuvent souvent être des reprises littérales de sections entières. Une reprise est d'autant plus familière que le début est identique à la version originale, le changement n'intervenant que plus tard. Plus la répétition est littérale, plus l'auditeur pourra établir une association. Ce genre de reprise peut :

- bifurquer ou
- afficher un retour vers une stabilité (nous approfondirons cette fonction dans le chapitre sur la conclusion).

(ex. du répertoire) Tchaïkovski, Sérénade en Do, op. 48, 1er mvt. : cette introduction retourne à la fin du mouvement (m. 275). Par contre, à la m. 289, elle est raccourcie et prend une nouvelle tournure, afin de renforcer la cadence finale.

5) Gradations de Climax

Nous avons déjà examiné la manière de réaliser un climax. Il s'agit maintenant de voir comment unifier une suite de climax au sein d'une grande forme. Il y a généralement plusieurs climax dans un mouvement, mais d'intensité différente. Le plus fort survient normalement assez tard, pour plusieurs raisons :

- l'intensité d'un climax est proportionnelle à la durée de la montée qui le précède et à celle de son faite. Plus il est grand, plus la montée doit l'être également.
- l'auditeur doit pouvoir comparer et déterminer quel est le climax principal, ce qui suppose normalement plusieurs climax précédents.
- une fois atteint le summum d'intensité, il est difficile de poursuivre longtemps sans que l'intérêt fléchisse. Plusieurs sommets, par les relations de longue portée qu'ils occasionnent, peuvent constituer une progression qui captera l'attention de l'auditeur en lui offrant une vision globale de la forme. Cela situe l'auditeur et favorise ainsi une compréhension générale.

(ex. du répertoire) Beethoven, Symphonie #7, 1er mvt. : La montée au sommet final (à partir de la m. 401) est la plus longue du mouvement. Aussi, même lorsque le crescendo aboutit (m. 423), la musique maintient son intensité jusqu'à la fin.

(Note: Ces derniers aspects de la grande forme - la construction de contrastes majeurs, le suspense à grande échelle, les repères de longue portée, le climax gradué - sont impossibles à illustrer ici avec partition et audio, car ils demanderaient des extraits trop développés.)

La conclusion

Comment peut-on finir un morceau de façon convaincante?

Une conclusion satisfaisante est une des contraintes formelles les plus difficiles à respecter. De par son emplacement, elle subit le poids de tout le morceau et repose par conséquent sur plusieurs équilibres complexes : elle doit satisfaire l'auditeur à plusieurs niveaux architectoniques à la fois. Elle doit résorber complètement tout élan motivique, rythmique, dynamique ou mélodique non résolu. Nous nous pencherons en premier lieu sur le problème de la résolution pour aborder par la suite l'usage de la coda en tant que section distincte et, enfin, passer en revue certains gestes finaux typiques.

Ce chapitre comportera moins d'exemples car les procédés en question sont peu nombreux et se retrouvent partout.

Résolution : la question principale

La cadence finale ne doit en aucun cas être ambiguë. Elle doit conclure de façon catégorique et signifier clairement à l'auditeur que tous les paramètres musicaux, locaux et à grande échelle, ont été consommés. Elle agit, de façon plus précise, sur :

- l'harmonie,
- la ligne mélodique,
- le rythme,
- les nuances.

La résolution qui doit être la plus catégorique et finale possible. Cette résolution finale ne doit pas être suivie d'aucun élément nouveau (on aurait alors l'impression d'une continuation).

(exemple du répertoire) La Sonate #9 pour piano de Prokofiev est à cet égard intéressante : la fin des trois premiers mouvements fait entendre une phrase qui annonce le thème du prochain mouvement. Le dernier mouvement rappelle le thème principal du premier. Les quatre mouvements forment donc un tout intégré.

Récapitulation

(N.B. : Il s'agit ici du procédé et non de la section communément appelée ré-exposition, ou « recapitulation » en anglais.)

Au niveau de la forme globale, les repères peuvent être des reprises plus ou moins littérales de sections entières. Ces reprises importantes aident l'auditeur à s'orienter; de plus, ce procédé de récapitulation de la forme, qui marque le retour vers la stabilité, renforce la conclusion. L'auditeur connaît déjà le matériau et peut donc se détendre car la musique le sollicite moins.

Gestes finaux

Alors que certains gestes conviennent mieux au commencement d'un morceau, d'autres indiquent une fin. Cette partie est un moment d'intensité minimale ou maximale qui donne l'impression que l'on ne peut

aller plus loin, d'où le sentiment de conclusion. Voici maintenant les genres de conclusion les plus courants : en apogée et en diminution.

En apogée

Ce genre de fin est constitué du climax le plus imposant et impressionnant de l'œuvre. Les paramètres tels que le rythme (c.a.d. la force d'accentuation métrique), les dynamiques, le registre ou l'orchestration, sont poussés simultanément à leur point d'incandescence.

Il y a des différences entre un climax final et un climax interne. Ce dernier doit maintenir l'attente d'une continuation car le mouvement se poursuit effectivement. Il doit donc faire entendre des indices à cet effet. Ainsi :

- un élément au moins servira à entretenir l'élan après le sommet,
- la résolution, au lieu d'être la plus définitive possible, est relative (à la tension qui la précède, par exemple),
- le point d'arrivée est souvent plutôt court par rapport à la montée,
- le climax est généralement suivi d'éléments nouveaux.

Un climax final doit, quant à lui, signifier une fin définitive en consommant inéluctablement chaque paramètre musical.

The image shows two staves of musical notation for a symphony. The top staff is labeled '219' and the bottom staff is labeled '229'. Both staves are for 'Upper Hr.' (Upper Horns) and 'Str., Ww.' (String and Woodwind). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' (fortissimo) and 'ff (with perc.)'. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef and a key signature of one flat.

Symphonie #6, final : Jusqu'à la toute fin, chaque arrêt dans la musique comprend au moins un élément qui demeure « incomplet », p. ex. un attaque sur la levée, un crescendo sans arrivée, un accord non-résolu. Seulement à la dernière mesure sont tous les éléments résolus simultanément. Ce tutti est fort et long ; il n'y a rien de comparable ailleurs dans la symphonie.

En diminution

C'est une conclusion par effacement. La musique s'estompe jusqu'à disparaître : l'activité rythmique s'atténue, la texture s'allège peu à peu, le registre évolue en général vers un extrême (aigu ou bas).

202

8va (loco)

♩=55

ff

p

dim.

3

3

205

pp

p

rall.

8va

8va

Sonate pour piano : suite au sommet principal de l'œuvre (m. 202), l'harmonie se dissout en une batterie lente et statique, aux extrêmes du clavier. Le registre grave disparaît, et le rythme ralentit complètement. Bien que pas tonal au sens conventionnel, la ligne de basse implique un enchaînement tonal de cadence (mi-la-ré).

Cas particuliers

Il se peut qu'une fin ne corresponde pas tout à fait à un des genres énumérés ci-dessus. Certaines œuvres, au-delà des conditions minimales requises, connaissent une fin plus frappante. Le fait que l'auditeur retienne davantage la conclusion confère à cette dernière un rôle essentiel. Voici certains cas peu fréquents.

Symphonie #8 : suite au sommet principale de l'œuvre (m. 472-5), la musique semble s'évanouir, jusqu'à la douce interruption par la harpe. S'en suit un accord final fort et brusque, terminant l'œuvre avec un surprise. Ce type de fin (s'inspirant de la fin du 2e acte des Maître-Chanteurs de Wagner) ne peut fonctionner que si elle est précédé d'un passage fort, pas longtemps avant.

(exemple du répertoire) Mahler, Symphonie #6, 4e mouvement : on s'attend d'abord à un climax fort. Suit un passage qui diminue peu à peu jusqu'à sembler s'arrêter presque totalement, puis un bref éclat qui s'estompe aussitôt. On imagine facilement que le morceau peut finir à chacune de ces étapes. Si Mahler outrepassa les règles de base d'une conclusion, ce n'est pas tant pour mettre en relief la conclusion que pour souligner l'impact dramatique et l'ampleur émotionnelle de la musique.

(exemple du répertoire) Berg, Wozzeck : la musique semble s'interrompre à mi-chemin. Il s'agit toutefois d'un opéra dont l'action contient une fin et, musicalement, il y a malgré tout un ralentissement du rythme harmonique aboutissant à une harmonie relativement consonante.

La fin en tant que section distincte : la coda

Dans une œuvre d'envergure, le commencement peut gonfler jusqu'à constituer une introduction; il en va de même pour la fin qui devient une coda. Cette dernière a pour fonction de mettre la cadence finale en relief. Elle doit renforcer et concentrer l'impression de conclusion. Voici quelques moyens usuels pour y arriver : cadence répétée,

Musical score for measures 191-196. The tempo is marked *Presto* with a quarter note equal to 130 (♩ = 130). The time signature is 3/8. The score includes staves for strings (str.), woodwinds (ww.), and brass (br.). Dynamics include *f* and *ff*. A note "(with various perc.)" is present in measure 194.

Musical score for measures 197-202. The time signature is 2+3/8. The score includes staves for strings (str.), woodwinds (ww.), and brass (br.). Dynamics include *f* and *ff*.

Musical score for measures 203-207. The time signature is 2+3/8. The score includes staves for strings (str.), woodwinds (ww.), and brass (br.). Dynamics include *ff* and *p*. A note "str. + ww." is present in measure 205.

Musical score for measures 208-212. The time signature is 2+3/8. The score includes staves for strings (str.), woodwinds (ww.), and brass (br.). Dynamics include *ff* and *f*.

Symphonie #3, 1er mvt.: la coda commence à la m. 194. Elle est en un tempo plus vite, et elle est constituée de petites phrases nerveuses, souvent en crescendo qui engendrent beaucoup de tension. Cette tension n'est résolue qu'avec le tutti de la fin (m. 223-7).

(exemple du répertoire) Beethoven, Symphonie #5, 1er mouvement, mesure 491 à la fin: mini-digressions en forme de développement qui reviennent cependant à leur point de départ de façon plus rapide et prévisible qu'un développement normal. Ces digressions accroissent temporairement la tension ainsi que l'attente d'une résolution. Lorsque cette dernière survient, son effet en est plus marqué.

(exemple du répertoire) Beethoven, Symphonie #7, 1er mouvement, mesure 391 et suivantes : la coda commence par une modulation à un ton éloigné, à la manière plutôt d'un développement, pour revenir toutefois immédiatement au ton initial (mesure 391) et laisser la musique ramasser son élan pour le climax final.

Lexique des Formes

Introduction

Nous avons essayé, tout au long de cet ouvrage, de ramener la forme musicale à des principes psychologiques simples. Nous avons donc énoncé la tâche du compositeur en ces termes.

Une forme dite « standard » n'est qu'un modèle de construction dont l'usage fréquent lui donne un qualificatif. Ceci dit, deux mouvements en « forme sonate » peuvent être bâtis tout à fait différemment et présenter des caractères distincts. L'utilité des « formes standard », dans la mesure où leur classification a un sens, repose selon nous sur le fait qu'elles répondent aux questions formelles soulevées tout au long de notre étude. Bien d'autres formes peuvent renvoyer aux mêmes besoins psychologiques et apparaître à titre exceptionnel dans le répertoire; d'autres attendent encore de voir le jour. Ce chapitre traitera certaines de ces formes standard et la façon dont nos principes s'y appliquent. Compte tenu qu'elles sont relativement connues, nous examinerons plutôt la façon dont elles reflètent les principes formels généraux.

Nous aborderons d'abord les formes plus petites pour poursuivre avec les plus grandes.

Formes spécifiques

Phrase

Une seule phrase est un microcosme qui contient tous les éléments de base d'un plan satisfaisant. Il doit y avoir un début qui suscite l'intérêt, un développement cohérent qui sollicite davantage l'auditeur et une fin qui donne le sentiment de résolution. La ponctuation révèle une nécessité dont le degré est déterminé par l'emplacement de la phrase dans la pièce. Période

Période

Une période contient deux phrases en forme de question-réponse. Leur lien résulte en grande partie des cadences : la première est ouverte, la seconde fermée. L'auditeur entend la seconde phrase dans le sillage de la première et saisit clairement le lien antécédent-conséquent, tout au moins au début et à la fin de la seconde phrase. Comme dans toute phrase, l'auditeur doit être sollicité immédiatement, puis éprouver une intensification progressive et enfin, remarquer une conclusion. Double période

C'est une structure extrêmement symétrique, donc stable et prévisible, dont l'intensité croît également progressivement. La tension s'étale par contre sur quatre phrases. Les trois cadences internes sont subordonnées à la finale, dont la désinence est proportionnellement plus accusée. Sa structure stable, qui favorise la mémorisation, permet notamment de présenter du matériau neuf; on la retrouve plus souvent dans une exposition que dans un développement.

Groupe de phrases

Il s'agit d'une suite de phrases liées entre elles mais qui ne présente pas l'évidente symétrie d'une période ou d'une double période. La dernière cadence est malgré tout la plus importante. Le groupe de phrases est ainsi moins prévisible que la période ou la double période même s'il obéit à une structure

clairement hiérarchisée (autour des cadences). On peut y avoir recours pour adoucir les effets d'autres structures régulières et trop carrées. Succession de phrases

Succession de phrases

Une succession de phrases permet d'éviter une organisation hiérarchique de cadences; souvent, ses phrases consécutives contiennent même du matériau différent. On la retrouve en général dans des transitions ou des développements, du fait de sa structure changeante et quelque peu imprévisible. Comparée à la période ou à la double période, son organisation est plus contrastante. Il existe également un genre de succession de phrases particulier et symétrique, appelé marche. C'est une forme dans laquelle le même modèle est répété en transposition. Une marche génère un certain élan qui doit être interrompu tôt ou tard par un élément asymétrique.

Variation classique

Cette technique est fondée sur la différence entre une structure sous-jacente et sa réalisation ornée. Dans la variation classique, la structure de la phrase et le contour harmonique sous-jacents du thème original ne changent pas. Ce sont les motifs et figures d'accompagnement à la surface qui apportent une nouveauté. La mélodie originale peut constituer ou non le modèle mélodique d'une variation donnée. Le thème d'une série de variations doit obéir à plusieurs impératifs structurels précis :

- son harmonie doit être simple. Des variations qui répètent toujours la même progression inhabituelle ou compliquée finissent par lasser et sont difficiles à orner de façon convaincante car ce genre de progression repose souvent sur une conduite des voix très particulière.
- la structure de la phrase doit être claire. Cette forme a un effet cumulatif, car l'auditeur saisit peu à peu la périodicité de la structure thématique qui se dégage de sa répétition. Une structure vague ou imprécise brouille facilement le rapport au thème.
- les formes en ABA ne sont pas indiquées car la répétition de la section A tout au long des variations devient lassante. Un thème de variation est binaire la plupart du temps et peut comprendre un certain degré de récapitulation.

Du fait que la variation dans son ensemble est une forme périodique et répétitive, son plan global peut devenir prévisible à l'excès. On peut éviter ce danger, entre autres, en regroupant les variations dans des progressions : plusieurs variations consécutives peuvent ainsi accélérer ou devenir plus denses, par exemple. Ceci, agrémenté de quelques contrastes soudains et colorés entre les variations, contribue à créer une macro-structure plus intéressante.

Du fait de la construction périodique de cette forme, sa conclusion requiert un soin particulier. La dernière variation se détache normalement des autres par rupture avec le cadre structurel du thème. La modification va du simple ajout d'une prolongation cadentielle à la refonte de la variation finale entière dans une autre forme, fugue ou sonate par exemple. Dans ce cas-ci, la nouvelle mélodie est en général apparentée au thème original.

Forme ternaire simple

Cette forme en ABA repose sur le principe structurel le plus fondamental qui soit : la variété qui ramène à une reprise. Sous sa forme la plus simple, cette dernière peut être littérale. La prévisibilité qui en résulte

convient surtout à de courts mouvements de caractère légers, tels que les mouvements de danse dans la symphonie classique (des idées plus dramatiques nécessitent des formes plus complexes qui permettent davantage de suspense architectural). Les sections principale et intermédiaire d'une forme ternaire simple sont fermées : chacune se termine par une cadence absolument finale et peut se suffire à elle-même. La section intermédiaire possède son propre motif et est écrite dans un ton voisin (s'il s'agit d'harmonie tonale). Le contraste entre sections ne doit toutefois pas être exacerbé, ce qui donnerait l'impression de deux morceaux tout à fait séparés, compte tenu de la nature discontinue de la forme.

Des formes ternaires plus complexes incorporent des transitions et quelquefois une reprise ornée afin d'atténuer la rigidité du cadre de base.

Forme rondo simple

Cette forme ne fait que prolonger les principes de la forme ternaire (énoncé, contraste, reprise) : elle contient plusieurs épisodes contrastants avec retour du matériau initial entre chacun. On peut raffiner cette forme assez rudimentaire en :

- variant les reprises (y compris en les écourtant),
- variant les transitions avant ou après le thème principal,
- variant les proportions des sections,
- ajoutant une coda afin de renforcer la fin.

Forme binaire

On en trouve de nombreuses sortes : les deux parties peuvent être symétriques ou non; la première partie peut se terminer par une cadence finale (« forme binaire discontinue ») ou ouverte (« forme binaire continue »); la seconde partie peut faire entendre ou non des éléments de la première partie en vue de consommer la forme. Il est d'usage que les deux sections développent le même matériau. Chacune est souvent flanquée d'une double barre pour être répétée. La première partie est en général une forme fermée, à l'instar de la période ou de la double période. Dans les formes binaires plus simples (symétriques, discontinues), l'élément contrastant principal de la seconde partie se retrouve dans l'harmonie.

Dans les cas plus complexes, la seconde section commence comme un mini-développement. Sa structure est moins stable et prévisible et comporte souvent des marches. (Il est à noter que la marche repose sur le principe de progression qui lui confère par là une prévisibilité. L'auditeur ne peut en revanche prévoir la fin des répétitions, à l'inverse de la période, par exemple.) La récapitulation de la forme, par le retour du matériau de la première partie, restaure la stabilité et renforce la conclusion.

Forme ternaire complexe

Cette forme fait clairement intervenir une hiérarchie : chaque section de la forme globale est une forme binaire (généralement continue, souvent arrondie). Ceci a pour effet d'élargir et d'étoffer la forme globale. On peut raffiner la forme ternaire complexe en :

- ajoutant des liens entre certaines ou toutes les sections principales,
- atténuant la conclusion de la section intermédiaire afin de créer une transition menant à la reprise, variant la reprise.

Scherzo beethovénien

Le scherzo beethovénien pousse les frontières de la forme ternaire complexe pour englober une reprise de la section intermédiaire ainsi qu'une reprise finale du thème principal. On peut y exploiter le sentiment de « tourner en rond » en ajoutant une nouvelle tournure ou abréviation inattendue au dernier tour, souvent à la dernière reprise du thème principal (il peut y avoir, par exemple, une suggestion d'un troisième retour du thème du milieu, interrompu aussitôt). Cette conception déjoue l'attente de l'auditeur de façon subtile; les transitions peuvent être aussi plus complexes.

Forme Sonate

Cette forme est un élargissement de la forme binaire arrondie (et non pas de la forme ternaire, dont les sections se suffisent à elles-mêmes). L'intensité et la richesse qu'elle renferme reposent sur :

- l'ampleur : une durée longue qui fait entendre du matériau hautement contrastant
- des présentations initiales du matériau stables, liées entre elles par une transition,
- un suspense à grande échelle créé par une ponctuation ouverte importante à la fin du second thème,
- le fait d'éviter la tonique au début du développement, avec pour effet une interruption formelle qui garde le suspense à un niveau élevé
- un développement aux structures contrastées : instabilité accrue, recours à l'effet de surprise,
- une ré-exposition substantielle permettant de consommer la forme avec répétition du second groupe dans la tonalité principale pour renforcer la stabilité.

La forme sonate est donc une structure narrative détaillée et riche en suspense qui permet de fréquentes digressions et élaborations, et des équilibres complexes. Elle permet également de jouer avec le matériau dans différents contextes formels. Son suspense inhérent convient particulièrement à de longs morceaux. Cette forme s'adapte à différents styles harmoniques car ses principes fondamentaux répondent aux conditions psychologiques de maintien de l'intérêt et de l'intensité sur une longue durée (équilibre reposant sur une reprise variée, matériau et construction assurant contraste et suspense, développement intensif du matériau dans divers contextes formels, transitions complexes et variées reliant des caractères contrastants).

La forme sonate fait d'ordinaire entendre une exposition, un développement et une ré-exposition. Y peuvent également figurer une introduction et/ou une coda.

Forme sonate-rondo

Elle est semblable à la précédente, à la différence près que le développement est précédé d'une reprise du thème principal en forme de rondo; le développement lui-même a l'aspect du deuxième épisode d'un rondo normal. La reprise du thème principal après le matériau contrastant diminue considérablement la tension : cette forme convient donc à une musique moins dramatique.

Conclusion

Nous avons essayé dans cet ouvrage d'examiner certains principes fondamentaux qui régissent la forme musicale. Notre approche a été en grande partie psychologique : nous avons cherché à comprendre les processus formels selon leur incidence sur l'auditeur. Sur le mode de la narration, nous avons cherché à décrire son expérience musicale à chacune des étapes du morceau : début, développement/élaboration et conclusion. Nous nous sommes concentrés sur les principes psychologiques simples qui permettent au compositeur d'attirer l'attention de l'auditeur pour ensuite intensifier et élargir son expérience et enfin aboutir à une fin. Ce point de vue comporte plusieurs avantages. D'une part, le rattachement des processus formels à une psychologie de base permet de saisir aisément l'organisation d'un discours musical. D'autre part, l'étudiant est à même de discerner clairement les liens entre ses choix musicaux et leur effet sur l'auditeur. Enfin, ces principes ne se limitent pas à un style particulier.

L'étudiant qui aura assimilé les techniques d'écriture de base, compris leurs principes et appris à les appliquer devrait avoir atteint un niveau de compétence professionnel lui permettant de manier la forme musicale. Ceci dit, répétons notre mise en garde du début : loin de mener à des chefs-d'œuvre, ces principes n'en sont qu'une des conditions préliminaires et se limitent, à tout le moins, à la tradition artistique occidentale.

L'artiste se distingue de l'artisan par un trait essentiel. Alors que ce dernier vise surtout un travail de haut niveau, le premier va plus loin, interrogeant parfois les limites déterminées par ce niveau même, voire les repoussant pour des raisons d'expression. Ce faisant, il est essentiel que l'artiste connaisse la raison d'être des principes mêmes qu'il transgresse. Les problèmes aigus posés par la forme musicale peuvent encore être résolus par des solutions nouvelles et ingénieuses. Nous espérons que cet ouvrage, loin d'être un catalogue de recettes formelles, constituera le point de départ d'un cheminement artistique.

Remerciements

Je suis tout d'abord redevable à l'Université de Montréal de m'avoir accordé une année sabbatique qui m'a permis de mener à bien ce projet. Outre les sources mentionnées au fil du texte, des échanges avec des collègues et des amis m'ont permis de peaufiner de nombreuses idées. Mon amie Cindy Grande m'a aidé à améliorer et à clarifier le texte. Mon collègue Sylvain Caron, après avoir lu le manuscrit, m'a transmis ses observations minutieuses, toujours avec tact et intelligence. Mes collègues Massimo Rossi et Marcelle Guertin m'ont également fait part de leurs précieux commentaires. Julien Valiquette m'a aidé dans la recherche et l'analyse d'exemples musicaux pertinents. Guillaume Jodoin a eu l'obligeance de vérifier la version du web. Mon ami Charles Lafleur a contribué généreusement de son temps à vérifier la version finale.

Bibliographie

Des livres à la fois sophistiqués et pratiques concernant la composition musicale sont assez rares. La plupart des livres concernant la forme musicale sont écrits du point de vue de l'analyse. Pourtant, il s'agit de besoins tout à fait différents : Les compositeurs ajoutent, et les analystes divisent. Il n'est alors pas surprenant que la plupart des livres dans cette bibliographie soient par des compositeurs eux-mêmes. J'ai cependant omis des biographies, bien qu'on y retrouve des informations souvent fort intéressantes

concernant les méthodes de travail. Les avoir inclus aurait allongé la liste de beaucoup, et l'information pertinente y est assez dispersée.

- Carter, Elliott. *Flawed Words and Stubborn Sounds*. New York: W. W. Norton, 1971.
- Monsaingeon, Bruno. *Mademoiselle*. Paris: Editions van de Velde, 1980. (?)
- Rosen, Charles. *Sonata Forms*. New York: W. W. Norton, 1980.
- Tovey, Donald Francis. *The Forms of Music*. New York: Meridian Books, 1963.
- Schoenberg, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber and Faber, 1967.
- Schoenberg, Arnold. *Models for Beginners in Composition*. New York: G. Schirmer, 1942. ☐
- ☐Schoenberg, Arnold. *The Musical Idea, and the Logic, Technique, and Art of its Presentation*. New York: Columbia University Press, 1995. ☐
- ☐Olmstead, Andrea. *Conversations with Roger Sessions*. Boston: Northeastern University Press, 1987.
- Sessions, Roger. *The Musical Experience of Composer, Performer, Listener*. New York: Atheneum, 1968.
- Sessions, Roger. *Questions About Music*. New York: W. W. Norton, 1971.
- Smith Brindle, Reginald. *Musical Composition*. London: Oxford University Press, 1986.