

Philippe Gouttenoire

***Comprendre et interpréter
la phrase musicale
Une analyse des constructions
mélodiques au service
de l'interprète***

*Cet ouvrage est publié avec le soutien
de la Région Auvergne-Rhône-Alpes*

2019

Table des matières

Introduction	1
--------------------	---

Aiguiser les outils

L'espace de la mélodie	15
L'échelle, les fonctions mélodiques et les directionnalités	15
Les courbes de la mélodie, premier paramètre formel.....	16
Les stratifications de la ligne : structures fondamentales, enrichissements et ornements, polyphonies virtuelles.....	20
Le matériau thématique : les idées et leurs transformations	23
Les motifs et leurs métamorphoses.....	23
Mise en œuvre de l'analyse motivique	24
Matériau et références (extra) musicales	30
Les dimensions de la matière sonore	31
L'harmonie et les relations entre horizontal et vertical	35
Quelques rappels sur les principes de l'harmonie tonale.....	35
Les notes étrangères, accords étrangers, tonalités étrangères.....	36
L'harmonie, moteur dynamique et énergétique de la phrase mélodique.....	43
Les articulations cadentielles	51
Définitions, fonctions et évolutions stylistiques	52
Nuances et richesses des articulations cadentielles.....	56
Le rythme, l'accentuation et le phrasé	73
Le rythme comme élément de construction (matériau et motifs).....	73
Le flux et ses changements.....	74
La dimension de l'accentuation.....	78

Le rythme syntaxique 95

Les modèles de construction

Quelques principes fondamentaux 107

 Les constructions courtes et unitaires 108

Les modèles syntaxiques de construction 111

 La période antécédent-conséquent 111

 La phrase développante 132

 La période-phrase 161

 Les phrases à centre (*aba*) 167

 La structure binaire à reprises 178

 La forme *Bar* et ses dérivés 185

 Hybridations diverses, ajouts et autres constructions complexes 186

Hors des modèles 191

 La liberté de l'invention mélodique 191

 L'esthétique baroque de la continuité contrapuntique
 et ses « réincarnations » 194

 Pour échapper aux modèles classiques de syntaxe 197

De la phrase à la forme 199

 Les dimensions de la phrase 199

 L'adaptation aux fonctions formelles 204

 Les délimitations de la phrase 211

Différences et interprétation

Le postulat de l'intention expressive : une option méthodologique 215

 Sens et intention 215

 Éléments de rhétorique musicale et attentes perceptives 218

 La notion de figure 219

Percevoir et comprendre le sens des irrégularités et des écarts	231
Irrégularité dans la relation aux modèles	231
Irrégularités dans les principes endogènes de construction mélodique	245
Irrégularités dans le rythme et les accentuations	251
Irrégularités dans les proportions syntaxiques	254
Irrégularités dans le langage harmonique et tonal	257
Les écarts face à une référence stylistique (ou à un topique) et leurs limites	268
Les singularités des sonorités et des timbres	270
Plastique énergétique temporelle : architecture et singularités de la temporalité	279
L'interprète face à la phrase	293
Styles et équilibres	293
Geste musical et geste instrumental	298
Donner à entendre la construction dans ses spécificités	301
Composition, intentions et présence	314
Conclusion	317

Annexes

Rappel des termes et notions élémentaires	323
Gammes majeure et mineures – degrés de la gamme	323
Modes (diatoniques, pentatoniques, tziganes, andalous...)	325
Ambitus	329
Les degrés et les fonctions harmoniques (quelques spécificités de chiffreages)	329
Dissonances	333
Définition des notes étrangères	334
Relations tonales	335
Rythmes grecs	337

Bibliographie choisie	339
Quelques références historiques citées	339
Quelques ouvrages performance studies	341
Ouvrages sur l'analyse et ses méthodes	341
Ouvrages esthétiques, sur l'interprétation et la perception.....	344
Glossaire	347
Index des œuvres	351
Index des personnes	355

L'espace de la mélodie

La phrase musicale est une construction mélodique. Elle s'appuie, en premier lieu, sur une organisation horizontale. Cela signifie que la mélodie possède ses propres structurations des attractions, des tensions et des détente, des mouvements et de la forme.

L'échelle, les fonctions mélodiques et les directionnalités

L'organisation mélodique est avant tout liée à une échelle tonale, la gamme majeure ou mineure, ou éventuellement à une échelle modale ; lesquelles possèdent des fonctionnalités mélodiques qui créent des tensions, appellent des mouvements de résolution, donnent une direction aux lignes.

Constituantes à part entière de la tonalité, les relations entre les degrés de la gamme*¹, pris dans leur fonction horizontale, construisent déjà un monde organisé, en amont des fonctions harmoniques (tonique, sous-dominante, dominante) consacrées par l'analyse et traditionnellement considérées comme structurantes. Une mélodie énoncée sans son accompagnement ne perd pas d'emblée tout son sens, elle garde une structure, des tensions, des mouvements, des directions. Les degrés qui la composent interagissent, se répondent et s'organisent. Quoi qu'il en soit de la prédominance de la mélodie ou de l'harmonie dans l'organisation musicale tonale, l'intérêt théorique dont a joui la seconde me semble avoir parfois éclipsé les avantages qu'apporte la prise en compte de la seule dimension horizontale (mélodique) dans la compréhension de l'organisation mélodique².

Ces fonctions mélodiques* étant bien connues, on pourra si nécessaire consulter le complément et le glossaire à la fin de cet ouvrage³.

Nous verrons plus tard que cette base purement mélodique est souvent nettement contrecarrée par l'organisation harmonique et que le jeu d'influences mutuelles est constant, qui prend la forme d'un véritable contrepoint entre la basse, les fonctions qu'elle met en œuvre, et la partie supérieure. Ce jeu permet bien évidemment d'assouplir et de complexifier les relations purement mélodiques, comme il permet de diversifier la

1. Les termes suivis d'un astérisque sont définis dans « Rappels des termes et notions élémentaires », p. 323 de ce livre.

2. Les degrés mélodiques sont notés en chiffres arabes (1, 2, 3...) pour bien les différencier des degrés harmoniques (accords construits sur chaque degré de la gamme) notés en chiffres romains (I, II, III...).

3. Voir « Rappels des termes et notions élémentaires », p. 323 de ce livre.

L'harmonie et les relations entre horizontal et vertical

Quelques rappels sur les principes de l'harmonie tonale

L'harmonie tonale s'est considérablement complexifiée au cours des siècles et s'est constituée en une véritable science, dont les maîtres de notre tradition occidentale ont porté très loin le maniement.

Il n'est pas question de donner ici une théorie complète de l'harmonie tonale : il existe nombre d'ouvrages déjà fort pertinents en ce domaine. Je rappellerai seulement quelques principes et insisterai sur ceux qui me paraissent les plus fondamentaux dans notre démarche. Particulièrement nous ignorerons presque complètement tout ce qui touche à l'organisation tonale à grande échelle, ses relations à la forme, et nous effleurons seulement les complexifications ou les particularités de la seconde moitié du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e. Par contre j'insisterai sur la structuration stratifiée et hiérarchisée de la musique tonale : présence de plusieurs niveaux d'organisation même dans les plus simples constructions.

L'approche harmonique des mélodies tonales va mettre en évidence de nombreuses parentés avec ce qui a été dit de la fonctionnalité mélodique. Très souvent, la dimension verticale ne fera que concrétiser une tendance horizontale, lui conférant une énergie et une intensité plus grande, plus explicite. Mais d'autre fois, la dimension verticale (l'harmonie, donc) peut entrer en contradiction avec cette fonctionnalité proprement mélodique. C'est le cas par exemple, lorsque la tonique dans la mélodie, censée représenter une détente, sera traitée en tension, en dissonance par exemple. Les relations très subtiles entre directionnalité mélodique et réalisation harmonique constituent ainsi la base de la richesse de la construction tonale et en font sa force. Il est donc impossible de se passer de la combinaison de ces deux approches. Des exemples précis viendront bien sûr étayer et préciser la démarche.

Je vous invite à consulter le chapitre « Rappels des termes et notions élémentaires¹ » où les principes généraux sont rappelés. J'y expose aussi quelques spécificités personnelles, notamment dans les chiffrages.

1. Voir p. 323 de ce livre.

Exemple 45. Anton Dvořák, *Quatuor américain* op. 96 (B 179), violon 1, mesures 7-10.

Cependant, la transformation de trois cellules issues de la première incise construit le matériau de la seconde avec plusieurs procédés de modification rythmique. L'ensemble est encore unifié par la modalité pentatonique (majeure) au caractère populaire.

Mais dans une majorité de cas, plusieurs membres en interaction seront nécessaires à la construction d'une phrase complète. Ils vont établir des jeux de relations, de dialogues (questions/réponses) ou de développements plus ou moins élaborés, que nous allons explorer en détail.

Les modèles syntaxiques de construction

La période antécédent-conséquent

Définition et première approche

Le schéma le plus simple de la construction mélodique consiste à mettre en œuvre un jeu de question/réponse basé sur un équilibre binaire, celui de deux membres qui se répondent. C'est le modèle le plus clairement mis en évidence par les théoriciens anciens et les exemples abondent aussi dans la musique populaire, dans celle du Moyen Âge européen ou même dans les musiques extra-européennes. Ici, le principe de répétition se situe entre les deux membres constitutifs et on admettra que le jeu de question/réponse n'advient réellement et sans ambiguïté que dans la mesure où les deux constituants possèdent en commun une partie significative de leur ligne mélodique : en général, il s'agit du début. La période antécédent-conséquent répond à cette définition et elle implique trois contraintes qu'on considérera, dans un premier temps, comme nécessaires :

1. La période est binaire, c'est-à-dire qu'elle comporte deux membres d'égale importance et de longueur identique ou voisine (4, 6 ou 8 mesures chacun), que l'on nommera antécédent et conséquent ;
2. Ces deux membres de la période commencent de la même manière, soit strictement, soit avec une transformation relativement légère : ornementation, nouvelle instrumentation, nuance ou densité différentes, harmonie légèrement transformée ;
3. Le premier membre est ouvert (interrogatif) et le second fermé (affirmatif), c'est-à-dire que l'articulation cadentielle de la première partie de la période est plus suspensive que celle de la seconde.

On peut ajouter que le tout compose un ensemble d'une longueur suffisante pour qu'une pensée musicale se soit exprimée avec une certaine complétude.

Le troisième point demande un rapide commentaire. Le cas le plus courant est celui où le premier membre comporte une demi-cadence (ou une cadence imparfaite) et le second une cadence parfaite (ou, éventuellement, plagale). Mais parfois il peut suffire d'opposer une cadence atténuée (à terminaison féminine, par exemple) à une cadence un peu plus

Hors des modèles

La liberté de l'invention mélodique

Parcourir la littérature musicale, même celle de l'époque classique, montre que certaines phrases n'entrent, même de loin, dans aucune des constructions décrites jusqu'ici. C'est le cas, par exemple, lorsque la ligne semble se déployer sans aucune redite ou répétition, comme une invention libre. Cependant, même si ces phrases échappent aux modèles référencés, la mise en œuvre de la recherche et de l'investigation analytiques demeure souvent efficiente. Analyse cadentielle, étude du rythme syntaxique, relation entre mélodie, harmonie et accentuation... tous ces outils restent pertinents. D'autres fois, ce sont des répétitions et des variations subtiles qui demandent une attention un peu plus aiguisée. Notre savoir-faire doit tout de même nous permettre d'aborder ces constructions libres de tous principes *a priori* et de lieux communs de la syntaxe tonale. Parfois nous y trouverons finalement des traces de références, d'autres fois, non.

Ainsi on pourra tenter de savoir si nous sommes en présence d'une invention totalement singulière ou bien si la phrase étudiée évoque simplement de loin certains principes de nos modèles. Car rappelons encore que ces modèles, dont on vient de faire la taxinomie, ne correspondent à rien de plus que des pratiques communes. La création musicale, de quelque époque que ce soit, n'a jamais dû un quelconque respect à ces modes d'organisation. Il faut se garder d'aborder les phrases « inclassables » comme étant porteuses d'un manque, d'une incapacité à rentrer dans une discipline, comme une forme de handicap structurel – à peine peut-on y voir l'inclination vers une certaine liberté. Aucun jugement de valeur ne doit nous effleurer et aucun regret de ne pas pouvoir relier telle production à un mode d'organisation repéré. Peut-être même au contraire, sachons apprécier l'inventivité sans cesse renouvelée des meilleurs compositeurs du passé et leur défense contre tout conformisme syntaxique.

Une étude systématique de ces constructions originales et atypiques n'aurait évidemment ni sens ni fin.

En tout premier lieu, certaines unités se construisent par l'étirement d'une ligne continue, sans retour évident ou syntaxe visible – c'est-à-dire sans structure interne clairement apparente. Ce sera donc souvent une simple juxtaposition n'admettant aucune répétition, d'éléments apparemment sans liens : *abcd...* La structure tonale et harmonique, ainsi que

De la phrase à la forme

Les dimensions de la phrase

Tout en restant aux portes de l'analyse formelle, on peut constater que dans la musique romantique, une phrase un peu élaborée peut suffire à la constitution d'une pièce. Il est d'ailleurs difficile de dissocier totalement les attributs de la phrase et ceux de la forme, tant ils peuvent, à certains moments de leur histoire, interagir et s'influencer mutuellement. De la structure binaire la plus élémentaire jusqu'à la forme sonate tout à fait constituée, il n'y a ainsi aucune rupture de continuité historique. À mesure que les dimensions s'accroissent, les différents membres de la phrase acquièrent une taille plus importante qui appelle une certaine autonomie. L'écriture des différentes sections se spécialise en acquérant une fonction formelle, mais l'évolution est sans rupture¹. Ainsi, nous avons déjà rencontré, chez Schumann ou Chopin, des pièces ne comprenant qu'une seule phrase ; mais ces exemples ne sont nullement limitatifs du point de vue de la longueur et de la complexité et on peut trouver des constructions plus développées encore, à mi-chemin entre grande phrase unique et forme composée.

Le nocturne en *mi* mineur, opus posthume de Chopin, dure plus de cinq minutes pour cinquante-sept mesures, et cependant son unité formelle est grande, son style d'écriture et son matériau très unifiés. Ses différentes structures enchâssées peuvent être abordées comme des constructions de périodes à plusieurs niveaux.

J'ai largement annoté la partition en ce qui concerne l'analyse harmonique et mélodique.

1. C'est un fait que Charles Rosen ou William Caplin ont bien mis en évidence dans leurs ouvrages (voir leurs références dans la bibliographie).

Percevoir et comprendre le sens des irrégularités et des écarts

Cette sensibilité aux singularités propres à chaque œuvre demande d'être développée, affinée, et c'est le rôle qu'on peut donner *in fine* à l'analyse musicale. Lorsqu'elles se détournent du réductionnisme, toutes les techniques analytiques peuvent en effet contribuer à relever les spécificités, le caractère propre, la personnalité de la phrase ou de l'œuvre. Concrètement, nous allons donc explorer de nombreux exemples, en séparant les divers paramètres par souci de clarté méthodologique, afin de bien comprendre les différentes catégories d'écarts et de différences auxquelles je souhaite sensibiliser le lecteur. Mais il est bien évident que toutes les dimensions de l'écriture interagissent et que les synthèses sont toujours le but d'une approche complète. Cette tentative de classement des modes d'action a donc ses limites. Nous tenterons alors de comprendre ces interactions dans ce qu'on se propose de nommer la *plastique temporelle* de la phrase.

Irrégularité dans la relation aux modèles

Les modèles ne sont pas normatifs, ils ne s'imposent nullement à quelque époque que ce soit. Leur absence de manière explicite des principaux traités des époques de composition montre qu'ils ne sont pas universellement pensés comme structurants. Ce ne sont pas des lieux communs admis et identifiés. Il y a là une difficulté méthodologique de taille à les prendre comme grilles d'interprétation. Et il me semble que la prudence doit être notre attitude dans ce domaine.

Cependant, tout le travail d'étude des compositeurs sur les œuvres de leurs prédécesseurs et contemporains ne se trouve pas dans les traités, lesquels sont souvent consacrés à ce qui est le plus facilement rationalisable, c'est-à-dire l'harmonie. Et plus tard, les trois Viennois et quelques autres représentent, avec Bach, les modèles absolus des études de composition¹. Les pratiques se transmettent et ce sont les grands maîtres qui fondent le langage musical. Plus ou moins consciemment, les constructions les plus caractéristiques

1. « Voilà quinze jours que mon esprit et mes doigts travaillent comme deux damnés. [...] Beethoven, Bach, Hummel, Mozart, Weber sont tous à l'entour de moi. Je les étudie, les médite, les dévore avec fureur. » (Franz LISZT, lettre à son élève P. Wolf, 20 mai 1832. Cité dans Françoise ESCAL, « L'artisanat furieux », *Défense et Illustration de la virtuosité*, textes réunis et présentés par Anne PENESCO, collection Cahiers du Centre de recherches musicologiques, Lyon : Presses universitaires Lyon, 1997, p. 199).

du *la*♯ par le *si*), est réalisée de manière singulière : timbre et masse densifiés par la présence de la quinte, double corde à vide du violoncelle, très « ronflante », et par celle de l'alto, qui confère aux triolets une valeur purement sonore. Cette masse semble arrêter le déroulement du temps et laisse la phrase en déshérence ; elle en brise la continuité. Le contraste de masse est alors total, le violon se retrouve seul et chute de deux octaves, pour gagner le registre médium où la phrase peut se clore (par une cadence imparfaite mélodique, peu conclusive). La résolution de cet accord ambigu de *do*♯ se fait de manière surprenante, par glissement chromatique, lui conférant alors clairement la couleur de degré napolitain (second degré abaissé), et ajoutant à la dimension sonore, une singularité harmonique. L'utilisation de timbres instrumentaux et d'écritures spécifiques, dans la réalisation, constitue un événement-clé dans l'expression de cette phrase, finalement assez ambiguë, en clair-obscur et très intense.

Accords singuliers, acciaccatures et agrégats

Toute dissonance crée à la fois une tension et un timbre particulier en faisant apparaître un certain degré d'inharmonicité²⁵. Le principe est évidemment fort général, mais il prend parfois une intensité inhabituelle.

Par exemple, dans la phrase introductive du premier lied du *Voyage d'hiver*, ce qui advient à la dernière croche de la mesure 2 ne saurait se réduire à une accentuation, une nuance et une harmonie (une septième diminuée sur pédale de tonique, avec appoggiature du *mi* par le *fa*). Une matière sonore singulière, liée à la dimension fortement inharmonique de l'agrégat, vient teinter la ligne de son altérité, de manière indélébile ; malgré les deux réurgences, mesures 3 et 4, qui lui font écho et en atténuent un peu l'étrangeté.

Mässig

The musical score shows the piano accompaniment for the first six measures of 'Gute Nacht in Winterreise'. The piano part is in 2/4 time and D major. It features a descending line with a tritone (D7) in measures 2 and 3, and a final cadence in measure 6. The vocal line is shown as a series of rests, indicating it is silent during these measures. The score includes dynamic markings like *p* and *fp*, and a figured bass line below the piano staff.

Exemple 122. Franz Schubert, *Gute Nacht in Winterreise* D 911/1, mesures 1-6.

Dans cette phrase unitaire, en un seul membre descendant, cette matière spécifique, à l'expressivité presque purement sonore, induit des conséquences agogiques. Elle demande à l'interprète de ne pas la laisser passer sans qu'elle nous interpelle, voire nous

25. J'ai donné une définition de ce que j'entends par là dans la première partie, page 33.