

A la découverte de la Musique

JEAN-JACQUES RAPIN

2



HACHETTE

A la découverte de la Musique

2

OBSERVATIONS

1. Cherchez une chanson populaire, un air de danse, un air de fête, un air de carnaval, un air de mariage, un air de Noël, un air de fête nationale, un air de fête locale, un air de fête professionnelle, un air de fête scolaire, un air de fête sportive, un air de fête religieuse, un air de fête patriotique, un air de fête internationale, un air de fête universelle, un air de fête humaine, un air de fête divine, un air de fête éternelle.
2. Avec votre professeur, choisissez un air de danse, un air de fête, un air de carnaval, un air de mariage, un air de Noël, un air de fête nationale, un air de fête locale, un air de fête professionnelle, un air de fête scolaire, un air de fête sportive, un air de fête religieuse, un air de fête patriotique, un air de fête internationale, un air de fête universelle, un air de fête humaine, un air de fête divine, un air de fête éternelle.
3. Peut-on accompagner un air de danse, un air de fête, un air de carnaval, un air de mariage, un air de Noël, un air de fête nationale, un air de fête locale, un air de fête professionnelle, un air de fête scolaire, un air de fête sportive, un air de fête religieuse, un air de fête patriotique, un air de fête internationale, un air de fête universelle, un air de fête humaine, un air de fête divine, un air de fête éternelle ?

16° ✓

9604

(2)

DL - 88 8 1973 - 15665

L'auteur a été assisté d'une commission de rédaction,
présidée par M. Robert Mermoud, et composée
de MM. Etienne Bettens, Jean Mottaz, Jean-Claude Piguet
et Numa F. Tétaz.

Tome I

Première partie: Les instruments
Deuxième partie: Quelques œuvres descriptives

Tome II

Troisième partie: Formes, genres
Quatrième partie: Musique vocale, religieuse et
dramatique. Le jazz. Compléments théoriques



Illustrations de couverture:

- « Polyptyque de l'Agneau mystique ».
Peinture de Hubert et Jan Van Eyck.
Cathédrale Saint-Bavon de Gand. Cliché Giraudon.
- « Fête donnée en l'honneur de la Trêve de 1609 ».
Peinture de A. P. Van de Venne.
Musée du Louvre. Paris. Cliché Giraudon.
- « La Fée Electricité ». Peinture de Raoul Dufy.
Musée d'Art Moderne. Paris. Cliché Bulloz.

© 1973 Editions Payot Lausanne et Librairie Hachette
Exportation en Suisse, en Belgique et au Canada interdite

TROISIÈME PARTIE : FORMES, GENRES

I. LA FORME EN MUSIQUE

La forme est l'ordre intérieur qui anime une composition. Une œuvre d'art n'existe que par elle. C'est une espèce de permis de communiquer. C'est la forme qui donne à l'œuvre son sens, sa raison d'être, sa vie.

ROLAND-MANUEL: *Plaisir de la musique, I, p. 195.*

OBSERVATIONS

1. Chantez une chanson populaire, par exemple « J'ai du bon tabac ». Observez les différentes phrases. Que remarquez-vous? Étendez cet examen à d'autres chansons, comme « Cadet Rousselle », « Au clair de la lune », etc.
2. Avez-vous remarqué dans la construction de ces chansons un principe assez général pour qu'on le retrouve dans d'autres arts, en architecture ou en peinture? Quel est ce principe? En avez-vous trouvé encore d'autres?
3. Peut-on accompagner une de ces chansons en jouant toujours le même accord, de tonique, par exemple?
4. Si, avant de rédiger une dissertation, vous en avez dressé le plan, quel est l'avantage de ce mode de faire? Quel en est le danger?
5. Pensez-vous que les mêmes problèmes puissent se poser pour la composition musicale?



Cour d'honneur du château de Hauteville sur Vevey

Est-il nécessaire pour une œuvre d'art d'avoir une forme ?

La seule vue de ce château est déjà une réponse. L'impression de grâce et d'harmonie que respire l'ensemble de la construction provient de ce que sa *forme*, ou si vous préférez son *plan*, ménage une heureuse répartition des différentes parties. Aucune d'elles n'écrase l'autre, mais toutes concourent à l'équilibre général.

En littérature, il n'en va pas autrement.

Lisez ce rondeau de Guillaume de Machaut, poète et musicien médiéval (xiv^e siècle), et vous sentirez, malgré l'archaïsme de la langue, le charme que procure dans ce cas une *forme* élégante et concise.

Blanche com lis, plus que rose vermeille,
Resplendissant com rubis d'Oriant,
En remirant vo biauté nonpareille,
Blanche com lis, plus que rose vermeille,
Suis si ravis que mes cuers toudis veille
Afin que serve à loy de fin amant,
Blanche com lis, plus que rose vermeille,
Resplendissant com rubis d'Oriant ¹.

Et en musique, qu'en est-il?

Pourra-t-on parler de « forme », alors même que la musique n'est pas figée, mais se déroule dans le temps? Pour répondre à cette question, revenons à l'exemple « J'ai du bon tabac »:

Comodo

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff is labeled 'A' and contains the lyrics 'J'ai du bon ta-bac dans ma ta-ba-tiè-re J'ai du bon ta-bac tu n'en au-ras pas.' The second staff is labeled 'B' and contains the lyrics 'J'en ai du fin et du bien rā - pé Mais ça n'est pas pour ton fi-chu nez!' The third staff is labeled 'A' and contains the lyrics 'J'ai du bon ta-bac dans ma ta-ba-tiè-re J'ai du bon ta-bac tu n'en au-ras pas.' The melody is simple and rhythmic, with a clear A-B-A structure.

Cette chanson française est faite de trois parties:

- la première (A) est conclusive,
- la seconde (B), avec ses deux phrases répétées, est suspensive,
- et pour terminer on reprend, inchangée, la première.

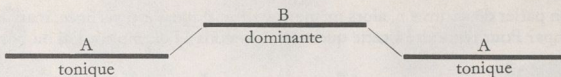
Lorsque vous l'avez chantée, vous n'avez certainement pas fait attention à cette structure; vous étiez pris par le plaisir de chanter, et c'est tant mieux. Mais le plaisir de chanter provient aussi de ce que notre esprit a perçu, au cours du chant, un *tout homogène*, que l'on découvre être formé de *parties liées* les unes aux autres.

Ainsi donc, *la musique requiert, tout comme les autres arts, les qualités de clarté, de symétrie et d'ordonnance que procure une forme bien établie.*

QUELQUES PRINCIPES ESSENTIELS DE L'ARCHITECTURE MUSICALE

En architecture, il existe certains principes essentiels que doit connaître tout bâtisseur (lois de la pesanteur, de la symétrie, de l'habitabilité, etc.); il en va de même en musique. Et, dans sa simplicité, la chanson « J'ai du bon tabac » va nous permettre, par un examen plus attentif, de découvrir trois des principes essentiels de l'architecture musicale.

Si nous faisons le plan de cette chanson,



nous y découvrons :

1. *une symétrie*
2. *une répétition*
3. *l'ascension de la tonique à la dominante et le retour de la dominante à la tonique.*

Ce sont là précisément les trois principes essentiels que l'on trouve dans toute la musique classique, chez Bach comme chez Mozart ou chez Beethoven.

1. *La symétrie* est un principe fondamental, commun à tous les arts; pensez par exemple aux deux tours encadrant le porche d'une cathédrale. En musique, la symétrie est d'un emploi fréquent, parce qu'elle est facteur d'équilibre, de solidité; et aussi parce que l'esprit éprouve un certain plaisir à se retrouver en pays connu¹.

De plus, *la symétrie définit déjà une forme*, dont le schéma le plus simple serait ABA. Cette forme est volontiers appelée *forme ternaire*, car elle est faite de trois éléments: les deux extrêmes, symétriques, encadrant un élément médian.

2. *La répétition* est un autre principe artistique fondamental. C'est elle qui permet de reconnaître un élément important de la construction musicale, en forçant l'attention à l'identifier et à le garder en mémoire. Par exemple, dans la musique classique, les thèmes principaux sont souvent présentés deux fois; dans un concerto, c'est l'orchestre qui les énonce une première fois, puis l'instrument concertant les répète à son tour.

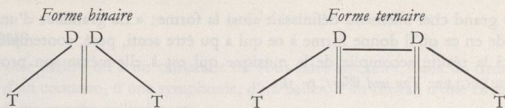
La répétition définit aussi une forme, qui a pour schéma: A - A - A... etc. Cette forme n'est pas refermée sur elle-même, mais peut continuer, sinon indéfiniment, du moins fort longtemps, comme par exemple dans la forme « Thème et variations », où le compositeur répète le thème de diverses manières, autant de fois qu'il le veut: ainsi, dans les fameuses variations de Beethoven sur un thème de Diabelli, 33 fois!

3. *Le mouvement Tonique*[^]*Dominante*[^]*Tonique*, représente la forme essentielle que prend l'action dans notre musique. Alors que symétrie et répétition n'engendrent en effet aucun mouvement — la symétrie étant architecturale et la répétition ne faisant que reproduire un

¹ En réalité, le terme de symétrie en musique ne dit pas exactement la même chose qu'en peinture ou en architecture, parce qu'ici, il est applicable au temps. L'auditeur, en effet, ne « vit » pas le deuxième exposé comme il a vécu le premier, d'abord parce qu'il s'agit de la répétition d'un élément connu, et ensuite parce qu'il s'est passé quelque chose dans l'intervalle.

élément connu — le mouvement Tonique-Dominante-Tonique engendre dans la musique un *dynamisme* qui fait que l'on ne contemple pas une œuvre de musique comme on contemple l'image d'un château, et qu'on ne l'écoute pas comme une simple suite de faits isolés et ajoutés les uns aux autres. Le mouvement T - D - T suit un mouvement de l'âme humaine elle-même, qui manifeste sa volonté d'agir, de se diriger vers un but déterminé, et ce but atteint, de revenir à son point de départ par un chemin plus ou moins direct. (Un peu comme dans une ascension, lorsque vous regagnez la vallée après avoir atteint le sommet.)

Ces trois principes sont mis à profit dans les deux schémas ci-dessous :



Malgré leur apparente sécheresse, ces deux schémas sont présents dans les nombreux aspects que peut prendre la musique, et que vous connaissez sous les noms de *symphonies, concertos, suites, sonates, opéras, ballets, messes, oratorios*, etc.

Car en musique, le sentiment — ou, si vous préférez, l'idée musicale — est toujours « mis en forme » ; l'auditeur actif, désireux de mieux sentir et de mieux vivre les différents « moments » d'une œuvre, s'intéresse donc naturellement aux *FORMES MUSICALES* et y voit un moyen supplémentaire et précieux de s'approcher de la musique.

COMPLÉMENTS - LECTURES

L'art est fait d'équilibre, et ce qui peut caractériser une œuvre réussie, c'est que le compositeur y a résolu les problèmes formels en les mettant au service de l'expression, dosant les différentes parties, ménageant des oppositions, des gradations ou des transitions.

Conçue de cette manière, la forme reste le plus souvent invisible ; parfois même, chez les grands créateurs, elle ne préexiste pas à l'œuvre, mais émane de celle-ci, au fur et à mesure de son élaboration, et au gré des besoins expressifs.

Un exemple musical montrera mieux que de longs commentaires à quel point une pièce vive et jaillissante, la plus spontanée en apparence, cache en réalité une forme rigoureuse.

Reprenez le finale du Concerto pour violon et orchestre en mi majeur, de Bach (voir tome I, p. 38). Il s'agit d'un rondo dont le refrain, caractéristique par sa générosité et son élan, revient cinq fois, entrecoupé de quatre couplets solistiques. Écoutez-le, tout au plaisir de cette belle page.

Et maintenant, sachez que Bach a construit ce rondo avec la rigueur d'un horloger :

- tous les refrains ont le même nombre de mesures (16 mesures),
- tous les couplets ont le même nombre de mesures (16 mesures), sauf le dernier, de longueur double.

A l'audition, nul ne compte les mesures, et heureusement ! Mais la rigueur des proportions de ce finale n'est sûrement pas étrangère à la joie que nous éprouvons en l'écoutant. Le miracle, c'est que, malgré cette rigueur, l'œuvre ait conservé la fraîcheur de l'élan initial, de l'improvisation initiale, car ainsi que le disait Furtwängler : « Toute musique, en vérité, se réalise sous la forme essentielle d'une improvisation. »

Par ailleurs, le grand chef allemand définissait ainsi la forme : « La grandeur d'un chef-d'œuvre incontesté réside en ce qu'il donne forme à ce qui a pu être senti, pesé, contemplé, voulu. Et la forme, c'est ici la réalité accomplie de la musique qui est à elle-même son propre soutien. » Wilhelm FURTWÄNGLER : *Ton und Wort*, p. 189.

La statuaire est encore un art dans lequel la symétrie joue un rôle prépondérant, parce que l'œil peut embrasser d'un coup la totalité de l'œuvre. Dans cette Naissance d'Aphrodite, la déesse sort de la mer, aidée par deux de ses compagnes.



2. FORMES MUSICALES ET GENRES MUSICAUX

OBSERVATIONS

Demandez à votre maître ou à un camarade de vous faire entendre, dans un ordre quelconque, des fragments d'un concerto, d'une symphonie, d'un ballet, d'un choral, d'une chanson populaire, d'une sonate, d'une marche militaire, etc.

Essayez de les distinguer à l'audition.

Si vous repensez au château dont nous avons admiré l'élégante architecture (p. 4), vous remarquerez qu'il s'agissait d'un château de plaisance — *genre* de château — dont la *forme* a fait l'objet de plans dressés par un architecte.

En musique, la distinction s'opère de la même manière entre forme et genre; ainsi

LA 5^e SYMPHONIE DE BEETHOVEN

appartient au « *genre symphonique* ».

Allegro-Andante-Scherzo-Allegro

Chacun de ses mouvements adopte une *forme* bien définie; dans l'ordre: une forme sonate, une forme lied, un scherzo, une forme sonate.

LA CHANSON: J'AI DU BON TABAC

appartient à un autre genre: le « *genre chanson populaire* ».

A B A

Nous avons étudié sa *forme* à la p. 5.

Au premier instant, vous déterminez le *genre* musical d'une œuvre; vous distinguez le concerto avec son soliste de la symphonie qui n'en a pas, la marche militaire d'une chanson populaire, parce que le *genre* se définit par des caractères extérieurs: *mode d'exécution, destination de l'œuvre, etc.*

Au contraire, l'étude de la *forme* nous fait voir l'œuvre du dedans: elle nous montre *comment cette œuvre est construite*; elle est aussi plus riche d'enseignements puisqu'elle essaie de reprendre la démarche qu'a suivie le créateur.

Dans une première partie, nous aborderons les formes simples, celles que l'on trouve par exemple dans les danses de la suite, puis des formes plus complexes comme la forme sonate du premier mouvement d'une symphonie, pour voir ensuite leur application dans les principaux genres musicaux: symphonies, concertos, ouvertures, etc.

Comment la liesse populaire peut-elle le mieux s'affirmer, sinon par la danse et par le chant? En Flandres, au XVI^e siècle, Brueghel l'Ancien a dépeint maintes fois ces réjouissances villageoises, en des œuvres pleines de truculence, d'observation pittoresque et de chaleur humaine.



3. LA SUITE INSTRUMENTALE ET SES DANSES

OBSERVATIONS

1. Relevez quelques noms de danses dans une suite de Bach, de Rameau ou encore, par exemple, dans la Watermusic de Haendel.
2. Ecoutez l'une de ces suites. Les danses y ont-elles toutes le même caractère? Lesquelles pourraient être dansées?
3. Que constatez-vous dans l'ordre de succession des danses?
4. Essayez de sentir les reprises, c'est-à-dire les parties répétées; combien y en a-t-il? Où se placent-elles?

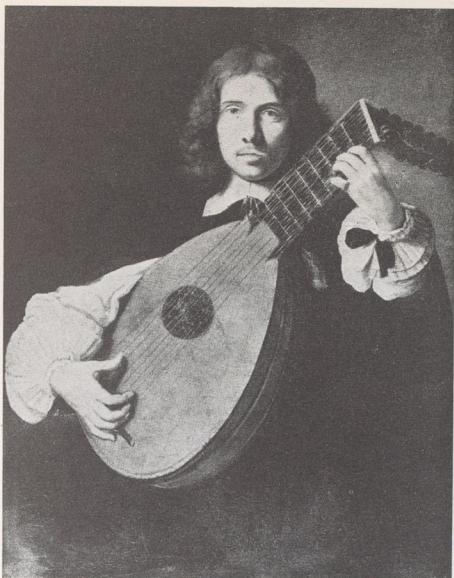
ORIGINE DES DANSES

La plupart des danses sont d'origine populaire; elles accompagnaient les ébats des villageois et des habitants des bourgs à l'occasion de leurs « danceries ». Les auteurs en étaient d'obscurs ménétriers qui se transmettaient ces pièces par tradition orale. Bien souvent les danses ont gardé, dans leur nom comme dans leur allure, la marque de leur province d'origine; ainsi, la bourrée d'Auvergne, la gavotte des Gavots (habitants de Gap), le branle du Poitou.

INFLUENCE DES LUTHISTES

Au XVI^e et au XVII^e siècles, le luth connaît une très grande vogue, analogue à celle du piano au XIX^e et à celle de la guitare de nos jours. Les luthistes transcrivent pour leur instrument les chansons à la mode, y compris les airs à danser. Sous leurs doigts, les danses, tout en gardant leur rythme et leur allure caractéristiques, deviennent peu à peu des *danses stylisées*, que l'on écoute plutôt qu'on ne les danse.

Elles sont aussi le prétexte à exprimer un sentiment, à décrire une scène, un sujet; par exemple, dans une suite de Couperin, La Lugubre est une sarabande; ou bien l'Irlandais Dowland écrit une Pavane des larmes. Enfin, comme il est délicat de réaccorder le luth,



Le Joueur de luth. Ecole française du XVII^e siècle.

les compositeurs préfèrent *jouer plusieurs morceaux dans le même ton*, au lieu d'en changer à chaque fois. Aussi, pour éviter la monotonie qu'engendreraient des pièces de même caractère toutes dans le même ton, en sol majeur par exemple, on prend l'habitude d'*alterner pièces vives et pièces lentes*.

LA SUITE ET SES DANSES PRINCIPALES

Cette manière de faire alterner pièces vives et pièces lentes, dans la même tonalité, est à l'origine de la suite et explique son nom.

Si, dès le milieu du XVII^e siècle, les clavecinistes prennent la relève des luthistes, ils continuent dans la voie tracée par leurs prédécesseurs; l'esprit reste le même, et la suite atteint

avec eux son apogée. Elle est une des formes essentielles chez Couperin, Rameau, ou Bach; ce dernier écrit non seulement des suites pour clavecin, mais encore pour violon seul, pour violoncelle seul, et pour orchestre. C'est aussi chez lui qu'on trouve assez souvent une série de cinq danses:

Allemande — Courante — Sarabande — Danses libres — Gigue
modéré vif lent (muet, gavotte, bourrée) vif

STRUCTURE D'UNE DANSE

Ecoutez la Bourrée de la 3^e Suite pour orchestre de J.-S. Bach, suite dont nous connaissons déjà l'Air et la Gavotte (tome I, p. 101).

- Observez: — le thème unique, facilement reconnaissable, avec levée de ♩ ,
 — les deux parties répétées,
 — dans la première reprise, l'ascension Tonique — Dominante,
 — dans la seconde, le retour au ton principal, avec le passage par des *tons voisins** (les mots suivis d'un astérisque figurent dans le lexique, p. 254), et un bref développement du thème.

Pour mieux en suivre le plan tonal, voici le dessus et la basse de cette bourrée:

Bourrée

Ob. I V. I

Continuo. Tonalités: Ré

----- La ----- La ----- Ré -----

mi mineur

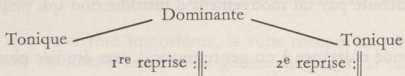
si mineur

Ré majeur. Sol majeur. Ré

La Ré

(La) Ré

Schématisé, le plan de cette danse se présente ainsi



C'est le type de la forme *binaire* (divisée en deux parties) et *monothématique* (fondée sur un seul thème).

La plupart des pièces de la suite sont construites sur ce type; et par exemple, dans la 3^e Suite de Bach, deux pièces aussi différentes que l'Air et la Gigue qui termine l'œuvre adoptent ce même plan.

SORTES DE DANSES

Les danses sont nombreuses et fort diverses. Comment les distinguer?

Les Anciens parlent de « hautes danses » quand le danseur fait un saut et de « basses danses » lorsque ses pieds ne quittent pas le sol. Plus simplement, *on peut les classer d'après leur allure*. Voici les principales d'entre elles.

I. Danses d'allure lente et grave :

La *Sarabande*, noble et ample, à 3 temps ♩ ♩ ♩ ; la *Pavane*, basse danse majestueuse, à 2 temps; la *Passacaille*, à 3 temps, et la *Chaconne*, au caractère grave, à 2 ou à 3 temps; ces dernières sont des formes à variations que nous retrouverons plus tard (p. 49).

II. Danses d'allure modérée :

L'*Allemande*, à 4 temps, commençant par une levée; la *Courante*, à 3 temps, parfois aussi d'allure vive; le *Menuet*, à 3 temps, d'un mouvement modéré; la *Gavotte*, à 4; la *Loure*, très modérée, généralement à $\frac{6}{8}$; la *Musette*, caractérisée par sa note tenue et son allure pastorale; le *Hornpipe*, vieille danse anglaise, à 2 ou à 3 temps; la *Forlane*, à $\frac{6}{8}$, venue de Venise, la *Sicilienne* ♩ ♩ , très modérée, à $\frac{6}{8}$ ou $\frac{12}{8}$; la *Polonaise*, généralement à 3 temps.

III. Danses d'allure rapide :

La *Gigue*, venue d'Irlande, rapide, à $\frac{3}{8}$ ou $\frac{6}{8}$; le *Rigaudon*, d'origine provençale, à 2 temps; la *Saltarelle*, vive et rythmée, à $\frac{3}{8}$ ou $\frac{6}{8}$; la *Tarentelle*, joyeuse et rapide; le *Passepied*, vif, généralement à $\frac{3}{8}$; la *Contredanse*, originaire d'Angleterre; la *Bourrée*, à 4 temps syncopés ♩ ♩ ♩ ♩ ou à 3 temps, rapide.

COMMENT S'INTRODUIT LA SUITE DE DANSES?

La suite de danses débute par un mouvement d'introduction qui peut être un *prélude* ou une *ouverture*.

L'*ouverture*, qui a donné naissance à un genre musical, sera étudiée plus loin, p. 146.

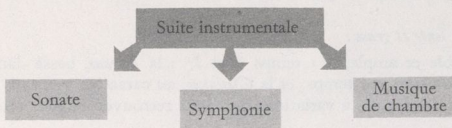
Quant au prélude, il est né de la nécessité pour le luthiste de contrôler l'accord de son instrument avant le concert. C'est pourquoi l'intérêt du prélude est avant tout harmonique:

- les accords arpégés y sont fréquents,
- la tonalité de la suite y est clairement indiquée, avec quelques allusions aux *tons voisins* *.

C'est cette forme de prélude que nous avons rencontrée dans le Clavecin bien tempéré de Bach (tome I, p. 60).

IMPORTANCE HISTORIQUE DE LA SUITE

Son importance est considérable, car la suite de danses est une des sources essentielles de la symphonie, de la sonate et de la musique de chambre; autant dire de presque toute la musique instrumentale d'Occident.



Si la suite de danses s'efface lorsque ses successeurs — sonates, symphonies, etc. — apparaissent, en revanche, au siècle passé et de nos jours, les recherches folkloriques, entre autres, ont remis cette forme en honneur. Par exemple les Danses roumaines, de Béla Bartók (1910), ou le Tombeau de Couperin, de Maurice Ravel (1917).

Exemple musical de suite instrumentale:

*2^e Suite en si mineur pour flûte et orchestre à cordes
(vers 1721)*

Jean-Sébastien Bach

Cette 2^e Suite de Bach, nous le savons pour avoir étudié son dernier mouvement comme exemple musical pour la flûte (tome I, p. 80), date de l'époque instrumentale de Cæthen.

L'ŒUVRE Après une ouverture importante, la suite compte six pièces. Cette suite est un exemple intéressant de fusion entre deux genres différents: la suite de danses et le concerto pour soliste.

L'Ouverture est faite de trois parties, *Lent* — *Vif* — *Lent*. Dès l'abord, la partie lente nous frappe par sa grandeur et sa majesté, qui tiennent à la tonalité de si mineur, d'une part, aux valeurs pointées du thème, d'autre part:

De style fugué, l'allegro central est bâti sur un thème fermement dessiné;

Remarquez les quatre entrées de la fugue; les quatre épisodes où la flûte, cessant de doubler les violons, devient soliste; enfin, le retour à la partie lente du début.

Le *Rondeau*, dans la première reprise, unit flûte et violons :

Fl. V. I.

Dans la seconde reprise, la flûte devient soliste.

La *Sarabande* est le véritable mouvement lent de la suite, avec son thème enveloppant et mélancolique. Remarquez le canon à la quinte entre le dessus et la basse :

Fl. V. I.

Basso e continuo

etc.

Il y a deux *Bourrées*, la première confiée à l'orchestre, pimpante et alerte :

Fl. V. I.

etc.

La seconde Bourrée, réservée au soliste, est d'un sentiment plus intime. On reprend ensuite la première Bourrée.

Quant à la *Polonaise*, au tempo très modéré:

Fl. à l'8va sup. + V. I

The score shows a single melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, ending with a trill (tr) on the final note.

elle est suivie d'un *Double*, dans lequel le thème passe à la basse, pendant que le soliste déroule ses élégantes volutes:

Fl. solo

etc.

Continuo 6 6+ 5 6 6+

The score is in two systems. The top system shows a flute solo in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, featuring a series of sixteenth-note runs. The bottom system shows a continuo line in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, with figured bass notation (6, 6+, 5, 6, 6+). The flute part continues with a trill (tr) and the word "etc." indicates the piece continues.

Le *Menuet*, classique et un peu compassé, est en deux parties répétées:

Fl. V. I

etc.

The score shows two systems of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first system features a flute and violin part with a trill (tr) on the final note. The second system continues the melody with the word "etc." indicating the piece continues.

La dernière pièce, la *Badinerie*, pétillante d'esprit et de vivacité, et met en valeur la virtuosité de la flûte, devenue vraiment soliste:

Fl. solo.

etc.

The score shows two systems of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first system features a flute solo with a trill (tr) on the final note. The second system continues the melody with the word "etc." indicating the piece continues.

COMPLÉMENTS - LECTURES

Le *menuet*, né d'une modeste danse campagnarde — le branle du Poitou — a connu la consécration de la cour de France: Louis XIV ne dédaignait pas de danser les menuets que composait Lully; on prétend même qu'il s'en réservait l'exclusivité. Et l'évolution du menuet ira très loin, plus loin qu'aucune autre danse — avec la sonate, avec la symphonie — pour donner naissance, chez Beethoven, au scherzo.

Comment le menuet est-il venu à la cour de France?

Il fut vraisemblablement apporté par des musiciens campagnards, et cela déjà à l'époque de Louis XI, comme le raconte l'historien Philippe de Commines¹.

« ... L'on fit venir du Poitou des bergers qui savaient jouer hautbois, cornemuse et musette et chanter, pour réjouir le roi Louis XI pendant sa grande maladie mélancolique.

« C'est une chose admirable de voir de pauvres rustiques qui ne savent point de musique jouer néanmoins toutes sortes de branles à quatre parties, soit: supérieure, taille, haute-contre, et basse-contre sur leurs cornemuses, musettes et hautbois... »

L'*Allemande*, la première danse de la suite, est aussi la plus développée. Précédée en général du prélude, elle est d'un mouvement très modéré, à 4 temps. Elle se prête aux recherches d'écriture, aux effets d'imitation.

Il ne faut pas confondre l'*Allemande* avec les *danses allemandes* qu'écriront plus tard Mozart et Beethoven, des danses vives et alertes, à trois temps, très proches des *ländler** de leur pays.

L'*origine des noms de danses* est incertaine, parfois contradictoire, souvent amusante. Ainsi,

— la *Pavane*, par son allure majestueuse, procède peut-être de la démarche du paon, à moins qu'elle ne dérive d'une vieille danse de Padoue, la *danza pavana* (Pava étant le nom dialectal de Padoue);

— la *Pasacaille* était à l'origine une *passa calle* (passe rue), petite marche espagnole;

— la *Contredanse* tire son nom d'une déformation de l'anglais *countrydance*, danse des campagnes;

— le *Menuet*, lui, était peut-être dansé à pas menus; mais, plus certainement, il appartenait aux danses à mener, qu'il faut conduire, comme la polonaise ou le picoulet.

Comme vous l'avez peut-être remarqué dans la Suite en si mineur, il arrive fréquemment que Bach n'indique ni le tempo, ni les nuances. Ce sont alors les usages de l'époque qui guident l'interprète.

Ou bien, chose amusante, on trouve, chez Haendel par exemple, l'indication « *a tempo ordinario* », ce qui ne nous renseigne guère plus!

¹ Cité par M. CORNELOUP: *L'orchestre et ses instruments*, p. 140.

Les *termes musicaux* n'ont pas toujours eu le sens précis que nous leur connaissons. Pour parler d'une *suite* de danses, on a aussi utilisé les mots de

— *partita* (en Allemagne surtout, où ce terme assez vague désigne également des variations sur un choral);

— *ordre* (comme le faisait Couperin en France).

Et, pour désigner la pièce qui ouvrait la suite, outre les termes de *prélude* et d'*ouverture* déjà cités, on a aussi parlé d'*inrada*, de *sinfonia*, de *praeambulum*, etc.

Deuxième danse, double et trio.

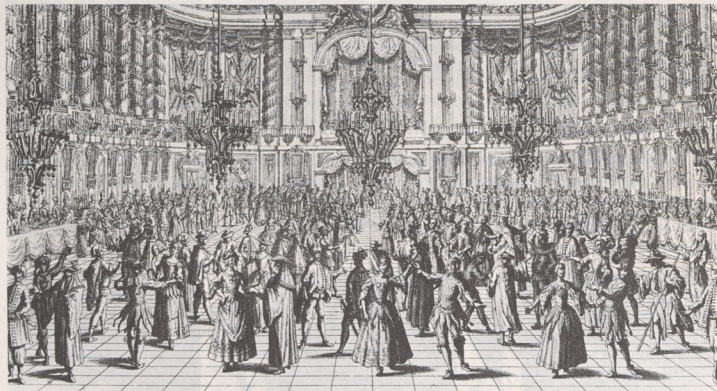
Souvent le compositeur écrit, dans la même suite, deux danses de même nom; par exemple deux bourrées. La seconde est en général plus calme, plus réservée, et, après elle, on reprend la première danse, ce qui donne le plan:

1^{re} Danse — 2^e Danse — 1^{re} Danse.

Chez Lully, la seconde danse est souvent confiée au trio d'anches, pendant que les cordes se taisent; c'est pour cela qu'on a pris coutume d'appeler cette pièce *trio*.

Au lieu d'une seconde danse, on trouve parfois un ou plusieurs *doubles*, c'est-à-dire des variations de la première danse, dont on reconnaît le thème, plus ou moins orné.

Bal à la Cour Royale de Vienne. Gravure de G. G. Bibiena, 1740.



4. DU MENUET AU SCHERZO

OBSERVATIONS

1. Reprenez la Suite en si mineur de Bach, et écoutez son menuet, en étant attentif à sa structure binaire.
2. Écoutez, à la suite de ce menuet, le menuet de la Symphonie en sol mineur, KV 550, de Mozart. Que remarquez-vous de nouveau? Essayez d'en distinguer les parties, éventuellement d'en faire le plan.
3. D'où vient le mot scherzo? Comment justifier son emploi en musique?

Les formes musicales évoluent-elles?

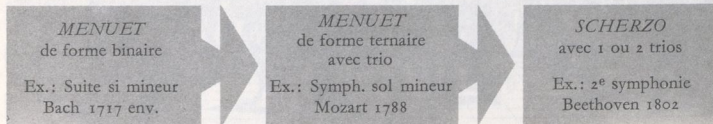
Une forme musicale, une fois constituée, va-t-elle se perpétuer, immuable, figée en quelque sorte, au cours des siècles?

Que survienne un compositeur de génie, et qu'à travers lui apparaissent des besoins d'expression nouveaux, alors l'ancienne forme évolue; elle s'enrichit, devient plus complexe, parfois se simplifie, ou éclate, ou encore disparaît pour donner naissance à une nouvelle forme, mieux adaptée. On ne fait que retrouver ici une des lois fondamentales de la vie.

Du menuet au scherzo

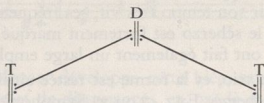
Un bel exemple de pareille évolution se trouve réalisé dans le passage, en moins de cent ans, du menuet de la suite de danses au menuet de la symphonie ou de la sonate, pour aboutir au scherzo que crée Beethoven dès 1802.

Voici le schéma de cette évolution, telle qu'elle apparaît au travers de trois œuvres prises comme exemples :



1. LE MENUET DES SUITES

Sa forme nous est connue (p. 15); elle est binaire, chacune des parties étant répétée. C'est, par exemple, le plan du menuet de la 2^e Suite en si mineur, de Bach.



Sous l'influence des « secondes danses », (bourrées I et II, par exemple), on se met à écrire un second menuet, aux proportions instrumentales plus réduites (par exemple un trio d'anches), à l'expression plus intime, souvent dans le mode opposé, c'est le *trio*. Après lui revient le menuet, mais sans reprises.

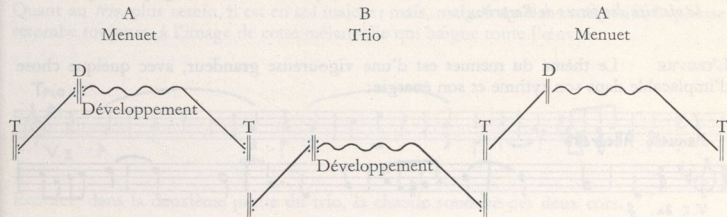
2. LE MENUET DES SYMPHONIES OU DES SONATES

Lorsque vers 1750 se crée la sonate d'orchestre qui va devenir la symphonie (voir aussi p. 74), le menuet y entre de plain-pied et devient le troisième mouvement d'un ensemble qui en compte quatre :

Allegro — Andante — *Menuet* — Finale.

Pendant, pour éviter qu'il y figure en parent pauvre, à côté d'autres mouvements plus savants, les compositeurs amplifient quelque peu le menuet *en développant*, dans la seconde reprise, un des éléments du thème avant de conclure.

Le menuet est ainsi devenu une forme ternaire, *bitbématique*, d'une élégante symétrie (A B A).



3. LE SCHERZO

Dans sa 1^{re} Symphonie (1799-1800), Beethoven écrit encore un menuet, mais très rapide, heurté, plein de contrastes. Par contre, dans sa 2^e symphonie (1802), reprenant un terme déjà connu au xv^{ie} siècle, il appelle son troisième mouvement *scherzo* (de l'italien *io scherzo* = je plaisante). Si par son tempo très vif, ses fréquentes oppositions de nuances, son riche coloris orchestral, le scherzo est fortement marqué par le génie beethovien, romantiques et modernes en ont fait également un large emploi.

Beethoven a répété parfois le trio, et la forme est restée ainsi étonnamment symétrique: Scherzo-Trio-Scherzo-Trio-Scherzo. Ex.: 4^e ou 7^e Symphonies.

Exemple musical d'un menuet de symphonie:

Menuet de la Symphonie N° 40, en sol mineur, KV 550 (1788)

Wolfgang-Amadeus Mozart

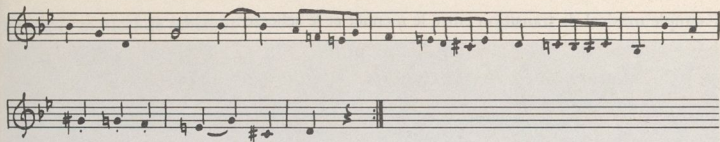
MOZART DANS L'ÉTÉ 1788 *Pendant l'été 1788, Mozart connaît une période d'intense création artistique : en trois mois, exactement du mois de juin au 10 août, il écrit ses trois dernières symphonies, trois chefs-d'œuvre incomparables :*

- la Symphonie n° 39, en mi b majeur, KV 543, heureuse, pleine d'insouciance ;
- la Symphonie n° 40, en sol mineur, KV 550, aux couleurs voilées, touchée par un secret désenchantement ;
- la Symphonie n° 41, en do majeur, KV 551, dite de Jupiter, d'une sérénité olympienne, qui consacre la victoire des forces de l'esprit...

L'ŒUVRE Le thème du menuet est d'une vigoureuse grandeur, avec quelque chose d'implacable dans son rythme et son énergie:

Menuetto. Allegretto

V. I 8a. *f*



Dans la deuxième partie, Mozart développe cette idée, savamment, en un contrepoint très riche, plein de hardiesse et de dissonances, et, par là même, plein d'une véhémence presque pathétique :

8 va -----

V.I.

Vcl. C.B.

etc.

Quant au *trio*, plus serein, il est en sol majeur; mais, malgré ses élans successifs, la phrase retombe toujours, à l'image de cette mélancolie qui baigne toute l'œuvre :

Trio

V.I.

p

alto

Écoutez, dans la deuxième partie du trio, la chaude sonorité des deux cors.

Exemple musical de transition entre le menuet et le scherzo :

*Menuet de la 1^{re} Symphonie en do majeur, op. 21
(1799-1800)*

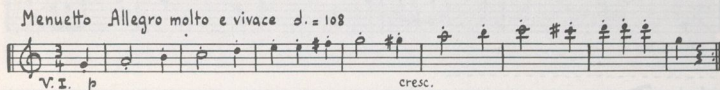
Ludwig van Beethoven

BEETHOVEN ET SA 1^{re} SYMPHONIE 1800 : Beethoven a 30 ans ; il a maintenant pris pied à Vienne, où les plus nobles familles l'ont accueilli. Il s'est fait connaître comme pianiste, acclamer comme improvisateur, et nul n'ignore ses talents de compositeur. Et pourtant, Beethoven veut aller plus loin encore : c'est pourquoi sa 1^{re} Symphonie est bien plus qu'un hommage à Haydn et à Mozart, ses illustres prédécesseurs dans ce domaine. Si elle s'appuie sur leur exemple, elle est aussi la marque d'un génie, puissant et original, qui lentement trace sa voie.

L'ŒUVRE Beethoven a dénommé ce mouvement *Menuet*. Et pourtant, par sa substance, par son esprit, cette pièce est bien éloignée du menuet traditionnel.

Dès la première phrase, preste et quelque peu mystérieuse,

Menuetto Allegro molto e vivace $d. = 108$




V. I. p cresc.

éclate la nouveauté du style :

- vivacité du tempo, beaucoup plus rapide que dans le menuet classique,
- audace des modulations,
- violence des contrastes, parfois saisissants, dans les nuances forte — piano, et, pour souligner ces oppositions, sensibles surtout dès la deuxième reprise,
- qualité expressive d'une orchestration vive et incisive, qui renforce l'idée musicale, et bientôt fait corps avec le thème.

Le *trio* est peut-être plus original encore, dans sa manière hardie de faire dialoguer bois et cordes, les premiers dans une phrase à l'expression calme et tranquille, les secondes dans un motif ailé et fantasque :

Trio



Ob. p V. I. p etc.

Après le trio, on reprend le menuet, comme le veut l'usage.



16/4295/8

IMPRIME EN FRANCE PAR
VIALE BOUIN et Cie PARIS

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE



3 7502 00193836 6

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX^e siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012.

Avec le soutien du

