

MARCEL DUPRÉ

Traité d'Improvisation
à l'Orgue

25 Francs

ALPHONSE LEDUC

Editions Musicales, 3, Rue de Grammont, Paris

Copyright by Alphonse Leduc & C^e, 1926

A PAUL FAUCHET



Les organistes soucieux de la dignité de leur Art, de leur instrument, et du lieu dans lequel ils se font entendre, doivent travailler méthodiquement l'improvisation, et s'exercer dans les différentes formes de la Musique.

Pour être maître de ses idées et les bien exprimer, il est de première nécessité d'avoir une excellente technique.

Toutes ces études devront être faites très lentement : c'est la seule manière d'arriver à bien jouer et à bien improviser.

Alexandre GUILMANT

Encyclopédie de la Musique et
Dictionnaire du Conservatoire
DELAGRAVE, Éditeur,

INTRODUCTION

L'Improvisation occupe, depuis plusieurs siècles, une place importante dans l'Art de la Musique, et a été pratiquée par un grand nombre de compositeurs de génie.

Haendel improvisait couramment dans ses Concertos pour orgue et orchestre, et ses partitions portent l'indication des parties qui doivent être improvisées par l'organiste au concert.

Bach possédait des dons d'improvisation prodigieux. Il réalisait aux claviers, avec une aisance incroyable, des Fugues doubles et triples, à 5 et 6 voix, et des Canons en augmentation d'une longueur surprenante. L'"Offrande Musicale" que l'on sait avoir été improvisée devant Frédéric-le-Grand de Prusse, est pour nous le document le plus saisissant de cette fertilité surhumaine.

Depuis l'époque de Haendel et de Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Liszt, Franck furent également de merveilleux improvisateurs.

Il n'est pas surprenant que ces grands compositeurs aient possédé le don d'improvisation qui est, tout comme la composition, un phénomène essentiellement cérébral. De même que les yeux de celui qui déchiffre précèdent ses doigts, de même la pensée du bon improvisateur devance ses mains. Il est facile de reconnaître celui qui se laisse guider par ses doigts. Il ne peut se tenir en équilibre entre la banalité et l'incohérence. Il parle pour ne rien dire et devient vite insupportable à entendre.

Pour être bon improvisateur, il faut non seulement avoir acquis une technique souple et sûre, mais encore savoir l'Harmonie, le Contrepoint, la Fugue, et n'ignorer ni le Plain-Chant, ni la Composition, ni l'Orchestration.

C'est pourquoi il nous a paru que la meilleure division d'un Traité d'Improvisation était la suivante :

- I Technique de l'Orgue
- II Bases naturelles de l'Harmonie
- III Eléments Constitutifs du Thème
- IV Contrepoint. Choral
- V La Suite
- VI La Fugue
- VII La Variation. Le Tryptique
- VIII Les Formes Symphoniques
- IX Les Formes Libres.
- X Appendice traitant de l'improvisation pendant les Offices Catholiques.

Ce Traité ne saurait prétendre à remplacer les ouvrages de technique musicale écrits jusqu'à ce jour. Au contraire, il s'appuie sur eux. Son objet est d'aider ceux qui veulent apprendre à improviser, à savoir rapidement juger et disséquer un thème, et à entrevoir en un instant le parti à en tirer, afin de dégager l'intérêt, la beauté et l'émotion que ce thème peut contenir en puissance.

CHAPITRE I

TECHNIQUE DE L'ORGUE

I

Le Piano, base de la Technique de l'Orgue

Nous avons dit que, pour bien improviser à l'orgue, il est nécessaire de posséder à fond la technique de l'instrument. Mais il est impossible de bien jouer de l'orgue si l'on n'a pas acquis préalablement une réelle technique de pianiste.

C'est pourquoi un organiste fait fausse route s'il ne se consacre pas pendant plusieurs années à une étude acharnée du piano.

Il est naïf de sa part de se dispenser, par exemple, de travailler longuement son poignet par le jeu d'Octaves, sous prétexte que l'application à l'orgue des Octaves détachées est exceptionnelle.

Aussi, le premier conseil que nous donnerons à celui qui ouvrira ce livre dans l'espoir de découvrir les moyens de savoir improviser, sera de se livrer à un examen rigoureux de sa technique. Qu'il se mette au piano et joue le programme d'exercices que nous indiquons plus bas. Il y a des raisons de penser que, seul, celui qui a déjà travaillé le piano en pianiste l'exécutera avec précision, avec pureté et sans fatigue, soit en usant des doigtés indiqués, soit en se servant d'autres doigtés qui lui sont plus familiers.

On adoptera, pour toutes les Gammes et tous les Arpèges Diatoniques, l'enchaînement alterné des 24 tons Majeurs et Mineurs, en employant uniquement le Mineur Harmonique, avec l'intervalle augmenté du 6^e au 7^e degré, en montant et en descendant.

Soit : UT majeur — LA mineur — SOL majeur — MI mineur.
 RÉ majeur — SI mineur — LA majeur — FA \sharp mineur.
 MI majeur — UT \sharp mineur — SI majeur — SOL \sharp mineur.
 FA \sharp majeur — MI \flat mineur — RÉ \flat majeur — SI \flat mineur.
 LA \flat majeur — FA mineur — MI \flat majeur — UT mineur.
 SI \flat majeur — SOL mineur — FA majeur — RÉ mineur.

TABLEAU DES EXERCICES JOURNALIERS AU PIANO

- 1^o Gammes à l'Octave (sur 4 octaves)
- 2^o Gammes à la Tierce (sur 4 octaves).
- 3^o Gammes à la Sixte (sur 4 octaves).
- 4^o Gammes à la Dixième (sur 4 octaves).

5^o Gammes en Tierces (sur 4 Octaves)

UT majeur

Ascending: 1 2 3 4 5 2 1 3 4 5
 Descending: 3 2 1 3 2 1 3 2 1

MI majeur

Ascending: 3 4 5 2 3 4 5
 Descending: 3 2 1 3 2 1 3 2 1

LA \flat majeur

Ascending: 4 5 3 1 2 3 4 5
 Descending: 3 2 1 3 2 1 3 2 1

LA mineur

Ascending: 3 4 5 2 3 4 5
 Descending: 3 2 1 3 2 1 3 2 1

UT \sharp mineur

Ascending: 2 3 4 5 2 3 4 5
 Descending: 3 2 1 3 2 1 3 2 1

FA mineur

Ascending: 2 3 4 5 3 1 2 3 4 5
 Descending: 3 2 1 3 2 1 3 2 1

SOL majeur

Ascending: 3 4 5 2 3 4 5
 Descending: 3 2 1 3 2 1 3 2 1

SI majeur

Ascending: 3 4 5 2 3 4 5
 Descending: 3 2 1 3 2 1 3 2 1

MI \flat majeur

Ascending: 3 4 5 2 3 4 5
 Descending: 3 2 1 3 2 1 3 2 1

MI mineur

Ascending: 3 4 5 2 3 4 5
 Descending: 3 2 1 3 2 1 3 2 1

SOL \sharp mineur

Ascending: 4 5 3 1 2 3 4 5
 Descending: 3 2 1 3 2 1 3 2 1

UT mineur

Ascending: 3 4 5 2 3 4 5
 Descending: 3 2 1 3 2 1 3 2 1

RE majeur

Ascending: 3 4 5 2 3 4 5
 Descending: 3 2 1 3 2 1 3 2 1

FA \sharp majeur

Ascending: 3 4 5 2 3 4 5
 Descending: 3 2 1 3 2 1 3 2 1

SI \flat majeur

Ascending: 3 4 5 2 3 4 5
 Descending: 3 2 1 3 2 1 3 2 1

SI mineur

Ascending: 3 4 5 2 3 4 5
 Descending: 3 2 1 3 2 1 3 2 1

MI \flat mineur

Ascending: 3 4 5 2 3 4 5
 Descending: 3 2 1 3 2 1 3 2 1

SOL mineur

Ascending: 3 4 5 2 3 4 5
 Descending: 3 2 1 3 2 1 3 2 1

LA majeur

Ascending: 3 4 5 2 3 4 5
 Descending: 3 2 1 3 2 1 3 2 1

RE \flat majeur

Ascending: 4 5 3 1 2 3 4 5
 Descending: 3 2 1 3 2 1 3 2 1

FA majeur

Ascending: 2 3 4 5 3 1 2 3 4 5
 Descending: 3 2 1 3 2 1 3 2 1

FA \sharp mineur

Ascending: 4 5 3 1 2 3 4 5
 Descending: 3 2 1 3 2 1 3 2 1

SI \flat mineur

Ascending: 3 4 5 2 3 4 5
 Descending: 3 2 1 3 2 1 3 2 1

RE mineur

Ascending: 3 4 5 2 3 4 5
 Descending: 3 2 1 3 2 1 3 2 1

60 Gammes en Sixtes (sur 3 Octaves)

UT majeur

MI majeur

LA b majeur

LA mineur

UT # mineur

FA mineur

SOL majeur

SI majeur

MI b majeur

MI mineur

SOL # mineur

UT mineur

RE majeur

FA # majeur

SI b majeur

SI mineur

MI b mineur

SOL mineur

LA majeur

RE b majeur

FA majeur

FA # mineur

SI b mineur

RE mineur

7^o Gammes Chromatiques en Tierces Mineures (3 Octaves)

8^o Gammes Chromatiques en Tierces Majeures (3 Octaves)

9^o Gammes Chromatiques en Quartes Justes (3 Octaves)

10^o Gammes Chromatiques en Quartes Augmentées (3 Octaves)

11^o Gammes Chromatiques en Sixtes Mineures (3 Octaves)

12^o Gammes Chromatiques en Sixtes Majeures (3 Octaves)

Les doigtés indiqués pour les Gammes Chromatiques en Tierces Majeures et Mineures et en Quartes Justes et Augmentées permettent un legato absolu et peuvent, en conséquence, être employés à l'orgue.

13° Arpèges des Accords Parfaits Majeurs et Mineurs (sur 3 octaves) :

A l'état direct. — Au premier renversement. — Au deuxième renversement.

14° Arpèges de l'Accord de Septième Dominante (sur 3 octaves, dans 12 tons).

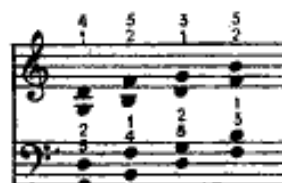
15° Arpèges de l'Accord de Septième Sensible (sur 3 octaves, dans 12 tons).

16° Arpèges de l'Accord de Septième Diminuée (sur 3 octaves, dans 12 tons, ordre chromatique).

17° Arpèges en doubles notes des Accords Parfaits Majeurs et Mineurs. (sur 3 octaves).



18° Arpèges en doubles notes de l'Accord de Septième Dominante (sur 3 octaves, 12 tons).



19° Arpèges en doubles notes de l'Accord de Septième Sensible (sur 3 octaves, 12 tons).

20° Arpèges en doubles notes de l'Accord de Septième Diminuée (sur 3 octaves, 12 tons, ordre chromatique).

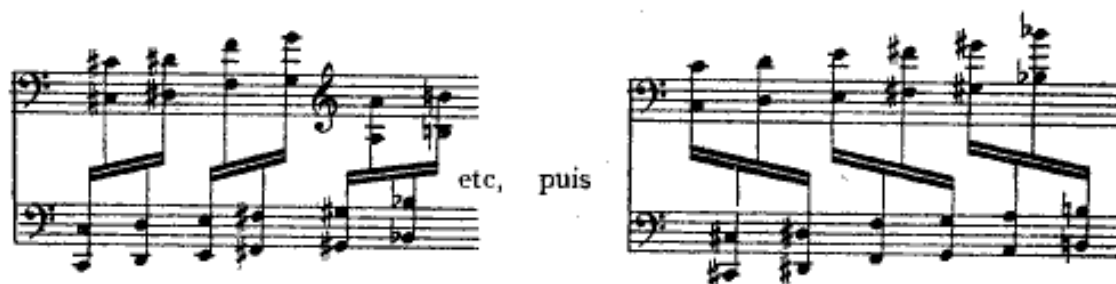
21° Gammes en Octaves (sur 2 octaves, 24 tons).

22° Arpèges en Octaves (sur 2 octaves).

23° Gammes Chromatiques en Octaves (sur 2 octaves, les 2 mains à l'Octave).

24° Gammes Chromatiques en Octaves. (sur 2 octaves, les mains à la Tierce mineure).

25° Gammes Chromatiques en Octaves alternées (sur 2 octaves).



Ce programme est loin d'embrasser tout ce qu'il serait bon de faire journallement pour développer le mécanisme. Mais nous avons considéré, dans ce Chapitre, la technique du piano comme base de celle des mains à l'orgue, et nous pensons que l'élève trouvera un réel bénéfice à faire ces gammes et ces arpèges chaque matin, en se mettant au travail.

Qu'il apprenne d'abord ce programme à fond. Quand il le saura, il lui suffira de faire une fois chaque gamme et chaque arpège, mais avec une pureté absolue.

Qu'il ne s'en tienne d'ailleurs pas là. Un organiste ne peut, pas plus qu'un pianiste, se passer de travailler sérieusement les Etudes de Chopin et les Etudes Transcendantes de Liszt. Nous ne tenterons pas de suggérer d'autres œuvres excellentes à étudier. Le champ en est illimité.

II

Technique des mains à l'Orgue

Tous ceux qui travaillent l'orgue savent — sans s'y conformer toujours strictement — que cet instrument tenant le son, mais ne pouvant l'attaquer, l'observance des valeurs doit être rigoureuse, et l'enchaînement des sons se produire sans solution de continuité, au moyen d'un *legato* réglé exactement.

Cette nécessité d'un *legato* absolu exclut un certain nombre de doigtés parfaitement acceptables au piano, comme, par exemple,



et exige l'emploi de ces 3 procédés :

- 1° Le *glissando*.
- 2° L'Enjambement et le Passage des doigts.
- 3° La Substitution.

1° Glissando.

On ne peut glisser, avec les 2^e, 3^e, 4^e et 5^e doigts, que d'une touche noire sur une touche blanche, et par demi-ton.

Par contre, avec le pouce, on peut :

- a) Comme avec les autres doigts, glisser par demi-ton d'une touche noire sur une touche blanche, dans les deux sens.
- b) Passer par glissement d'une touche blanche à une touche noire, dans les deux sens, en appuyant la base du pouce sur la touche blanche et en levant verticalement la partie supérieure.
- c) Glisser par le même procédé d'une blanche sur une autre blanche, ou d'une blanche sur une noire distante d'un ton, mais seulement par mouvement descendant pour la main droite, et par mouvement ascendant pour la main gauche.
- d) Lier une touche noire à une touche blanche distante d'un ton, en posant l'extrémité du pouce sur la touche noire et la base sur la touche blanche.

En ajoutant à ces combinaisons la substitution de la base à l'extrémité du pouce sur la même note, on peut jouer avec les pouces seuls des Gammes chromatiques parfaitement liées.

Les Gammes Diatoniques suivantes sont également à travailler avec les pouces seuls :

Main droite, par mouvement descendant :

UT majeur — LA mineur — SOL majeur — MI mineur.

RÉ majeur — SI mineur — FA majeur — SI majeur.

Main gauche, par mouvement ascendant :

UT majeur — LA mineur — SOL majeur — MI mineur.

RÉ majeur — SI mineur — FA majeur — SI majeur.

La division du pouce sur deux touches noires, quoiqu'un peu plus dangereuse, n'est pas impraticable. Elle permet l'exécution de toutes les Gammes Majeures, et des Gammes Mineures mélodiques.

Le *glissando* double, triple et quadruple est souvent employé :



2° Enjambement et Passage des Doigts.

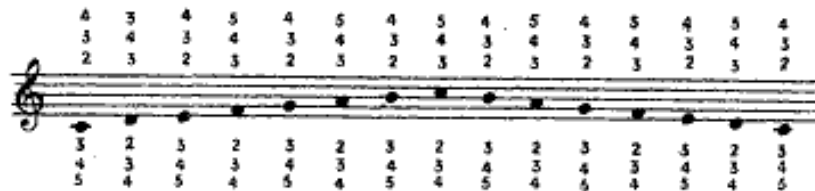
Il ne sera pas question ici du passage du pouce, mais seulement des enjambements supérieur des 2^e, 3^e et 4^e doigts, et des passages inférieurs des 3^e, 4^e et 5^e doigts.

Ils se pratiquent facilement entre touches blanches et noires distantes d'un demi-ton.

Enjambements: 

Passages: 

Entre touches blanches, le principe est le même, mais un peu plus difficile à appliquer. On travaillera la gamme d'UT majeur avec les doigtés suivants, et en employant les enjambements :



4 3 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4
 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3
 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2
 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3
 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4
 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5

3° Substitution.

La Substitution se pratique entre tous les doigts, aussi bien par mouvement disjoint, que par mouvement conjoint. Toutes les méthodes d'orgue indiquent, dès la première page, des exercices de substitution que l'on pourrait multiplier à l'infini.

On travaillera, avec ces doigtés $\widehat{1\ 2}$, $\widehat{2\ 3}$, $\widehat{3\ 4}$, $\widehat{4\ 5}$, $\widehat{2\ 4}$, $\widehat{3\ 5}$, $\widehat{1\ 4}$, $\widehat{2\ 5}$, et leur renversement :

1° Les Gammes Majeures et Mineures.

2° Les Arpèges de Septième Dominante, de Septième Sensible et de Septième Diminuée.

3° Les Gammes en Tierces Majeures et Mineures, avec ces doigtés :

M D : $\widehat{4\ 3}$ $\widehat{5\ 4}$
 $\widehat{2\ 1}$ $\widehat{3\ 2}$
 M G : $\widehat{1\ 2}$ $\widehat{2\ 3}$
 $\widehat{3\ 4}$ $\widehat{4\ 5}$

et leur renversement pour la descente.


4° Les Gammes en Sixtes Majeures et Mineures, et les Gammes Chromatiques en Sixtes Mineures et en Sixtes Majeures, avec ces doigtés :

M D. 5 4
2 1
M G: 2 1
5 4

et leur renversement pour la descente.

Il peut paraître paradoxal de dire que l'on fait un trop grand usage de la substitution à l'orgue. C'est cependant notre opinion. Elle est un moyen commode de résoudre un grand nombre de petits problèmes sans l'aide de la réflexion. Employée à tout propos, elle alourdit le jeu, et force souvent l'exécutant à accentuer, malgré lui, par de légers retards, des notes qui ne portent pas l'accent.

En conséquence, l'organiste ne doit recourir à la substitution que s'il ne peut réaliser le *legato* absolu ni par *glissando*, ni par enjambement, ni avec l'aide de l'autre main. Et la substitution sera toujours un peu dangereuse, dans un mouvement rapide, si elle est employée sur ce que nous appellerons l'Unité de Valeur, c'est-à-dire la plus courte valeur revenant le plus souvent dans le morceau.

Par exemple, la ♭ dans : 

Pour compléter ce qui concerne la technique des mains, il est nécessaire d'ajouter que :

1° Le passage d'un clavier à un clavier voisin ne doit jamais briser le *legato*.

2° Lorsque l'on a trois parties à jouer sur le même clavier, les deux mains doivent se partager la partie intermédiaire afin de diviser également le travail d'exécution. Dans cet exemple, indiqué pour un seul clavier :



il est aussi illogique de confier entièrement l'Alto à la main droite, qu'à la main gauche, tandis que l'arrangement suivant ne présente aucune difficulté :



III

Technique de la Pédale

Un bon organiste ne regarde jamais ses pieds en jouant. Il ne devrait pas non plus avoir besoin de regarder ses mains : combien d'organistes, complètement aveugles, possèdent un jeu impeccable !

Le contrôle du pédalier par les pieds seuls s'opère à l'aide de trois moyens bien simples :

1° En plaçant les pieds dans les intervalles compris entre les RÉ ♯ et les FA ♯, et entre les LA ♯ et les DO ♯, on appuie légèrement chaque pointe, soit contre le dièze de gauche, soit contre celui de droite, et, immédiatement on conçoit le mouvement à faire pour aller chercher la note que l'on veut.

2° Par la réunion des genoux et l'écartement des jambes en compas, qui donnent l'intervalle d'Octave.

3° Par la réunion des talons et l'écartement des pointes, qui donnent l'intervalle de Quinte.

L'organiste qui a pris l'habitude d'appliquer instinctivement ces trois procédés ne craint plus de faire de fausses notes à la Pédale.

Nous retrouvons, pour assurer le *legato* à la Pédale :

1° Le *glissando*, de la pointe.

2° Le Croisement, en avant ou en arrière, c'est-à-dire l'enjambement et le passage.

3° La Substitution, du même pied, ou des deux pieds.

1° Glissando.

Le *glissando* ne s'exécute qu'avec la pointe seulement et d'une noire à une blanche distante d'un demi-ton. Le passage d'une noire à une noire n'est pas, à proprement parler, un *glissando*. On supprime le plus possible le mouvement glissant pour le remplacer par une oscillation du pied qui permet de jouer successivement les deux notes avec les deux côtés de la pointe.

2° Croisement.

Le croisement s'exécute, selon les cas, en avant ou en arrière, c'est-à-dire par enjambement ou par passage, avec la pointe ou avec le talon. Afin d'aider l'élève à se souvenir du moyen qu'il a décidé d'employer pour chaque cas, nous lui conseillons de marquer, en doigtant :

⌒ lorsque la pointe doit se placer devant l'autre pied.

⌒ lorsque la pointe doit se placer derrière l'autre pied.

⌒ lorsque le talon doit se placer devant l'autre pied.

⌒ lorsque le talon doit se placer derrière l'autre pied.

3° Substitution.

La substitution s'opère, soit d'un seul pied, la pointe remplaçant le talon et inversement, soit des deux pieds. L'usage des pointes ou des talons est toujours subordonné à la plus grande commodité du doigté. Mais il est bon de décider exactement, lorsqu'un pied se substitue à l'autre, s'il doit se placer en avant ou en arrière.

Une des difficultés inhérentes au jeu de la Pédale est le déséquilibre du corps qui se produit lorsque les deux pieds doivent jouer l'un près de l'autre, soit au Grave, soit à l'Aigu. Le moyen de guérir cette gêne est malheureusement peu employé : il consiste à travailler les Gammes de Pédale sur une étendue de 2 Octaves.

Nous avons publié, en 1924, un Recueil de Gammes de Pédale (1), qui contient :

Gammes majeures sur 1 octave.

Gammes mineures harmoniques sur 1 octave.

Gammes mineures mélodiques sur 1 octave.

Gammes majeures sur 2 octaves.

Gammes mineures harmoniques sur 2 octaves.

Gammes mineures mélodiques sur 2 octaves.

IV

Lois régissant la clarté du jeu

Le jeu de l'orgue distillerait l'ennui le plus profond si les sons étaient toujours indissolublement liés les uns aux autres. L'art de l'organiste consiste à savoir ménager des « respirations » aussi fréquentes que celles d'un chanteur, sans quoi tout son auditoire est essoufflé en quelques minutes.

(1) ALPHONSE LEDUC, Editeur.

L'accentuation, c'est-à-dire la vie, ne peut s'obtenir que par deux moyens :

A. Les différences de *tempo*.

B. L'opposition entre les sons liés et les sons séparés.

A. Différences de Tempo.

Presser à l'orgue est un grave défaut. On ne trouve qu'exceptionnellement des exemples de « *stringendo* » dans la littérature de l'instrument.

On ralentit habituellement sur les cadences qui possèdent une véritable importance architecturale, et l'on fait très légèrement attendre les notes ou les accords qui constituent les sommets dynamiques des phrases.

Néanmoins, abuser de ces retards, c'est trahir le morceau que l'on joue. Le rythme, à l'orgue, est plus impérieux encore que sur tout autre instrument, et l'auditeur, inconsciemment, l'exige de l'exécutant. L'organiste qui ne peut jouer deux mesures de suite sans introduire de retard donne vite l'impression qu'il n'agit ainsi que par crainte de la fausse note, et par conséquent par insuffisance technique.

B. Opposition entre les sons liés et les sons séparés :

La nécessité de cette opposition a donné lieu à un certain nombre de lois, qui ont un côté traditionnel, puisque la filiation de la tradition depuis J. S. Bach jusqu'à nos jours est connue avec exactitude. Ces lois s'imposent d'ailleurs d'elles-mêmes, comme la simple expression du bon sens. Les voici :

1^o Un son détaché, à l'orgue, doit être suivi d'une période de silence appréciable pour l'oreille dans une proportion arithmétique. C'est pourquoi toute note répétée dans la même partie perd :

a) dans un mouvement vif : la MOITIÉ de sa valeur.

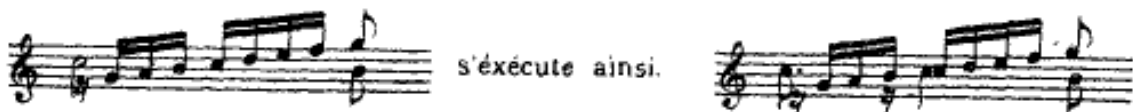
b) dans un mouvement lent : le QUART de sa valeur.

c) si elle est pointée : le TIERS ou le SIXIÈME de sa valeur selon la rapidité du mouvement.

2^o Deux voix se succédant sur une même note, dite « commune », doivent se lier :



3^o Lorsqu'une partie, effectuant un dessin mélodique, vient faire unisson avec une partie tenue, cette dernière doit respirer avant l'unisson, pendant une durée égale à une Unité de Valeur.



Cette règle ne s'applique qu'à deux parties manuelles se trouvant sur le même clavier.

4^o Dans les Chorals, la respiration aux césures des phrases est seulement d'une Unité de Valeur.

Ces lois s'imposent aussi bien à l'improvisateur qu'à l'exécutant et ne souffrent pas qu'on y déroge. L'improvisateur doit donc les garder en mémoire et ne jamais s'en écarter.

V

Registration.

On doit, en improvisation, envisager la registration tout aussi sérieusement que si l'on jouait une pièce écrite, et la coloration doit être en conformité avec le style que le thème impose à l'ensemble du morceau.

Le style contrapuntique comporte uniquement l'emploi des jeux qui existaient à l'époque où il fleurissait. On connaissait déjà, avant le xvi^e siècle :

Les Principals.	Les Flageolets.
Les Bourdons.	Les « Trompes Clérons ».
Les « Douchaines » (Dulcianes).	Les « Sacquebuttes » (Trombones).
Les Flûtes (d'« Allemagne »).	Les « Hautbois ».
Les Prestants.	Les Voix Humaines.

et les familles entières des Cornets, des Plein-jeux, et les jeux de mutation séparés.

Ceci nous laisse déjà un champ assez vaste pour toutes les pièces qui se tiennent dans le style contrapuntique.

C'est seulement au xix^e siècle que plusieurs révolutions importantes se produisirent dans la facture d'orgue, qui, en corrigeant les défauts du vieil instrument, ouvrirent largement la voie au développement de la musique de style symphonique.

Nous ne croyons pas nécessaire de refaire ici l'historique de ces inventions. Elles ont été décrites dans leurs moindres détails dans nombre d'ouvrages bien connus des organistes, tels que ceux de G. A. Audsley, notamment.

Il nous suffit de dire qu'aujourd'hui, au point de vue sonore, on a réalisé tous les timbres intermédiaires qui relient entre eux les jeux déjà connus autrefois, et cela, de la nuance *pianissimo* à la nuance *fortissimo*.

En conséquence, lorsqu'il s'agit de se servir de ces couleurs nouvelles dans une improvisation de caractère symphonique, il faut, après s'être rendu compte exactement de la valeur de chacune d'elles, observer les lois qui régissent l'orchestration et choisir ses jeux comme l'on choisit les instruments lorsqu'on écrit une partition.

Les « Groupes » de l'orgue ne correspondent pas exactement à ceux de l'orchestre. Nous avons dans l'orchestre :

Les Cordes. — Les Bois. — Les Cuivres. — Les Instruments à percussion.





et dans l'orgue :

Les Fonds. — Les Mutations. — Les Anches.

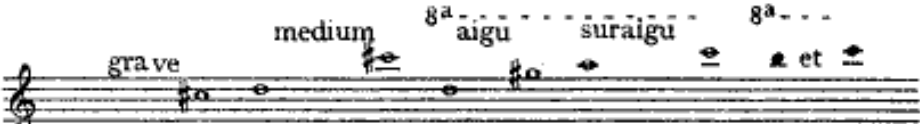
On ne peut trouver que des analogies partielles dans ces groupes. Il faut faire le rapprochement par un choix judicieux des timbres individuels des jeux, et tenir compte des limites des instruments de l'orchestre que l'on veut évoquer, afin de ne jamais les dépasser sur le clavier.

On connaît l'accord des instruments à cordes, et nous croyons ne pas devoir nous en occuper ici.

Voici l'étendue des instruments à vent, moins connue généralement :

Petite Flûte : de  à  et même  Elles'écrit: 

On se servira, à l'orgue, d'une Flûte ouverte de 4.


Flûte ·  sont impossibles dans la nuance *p*.

On prendra, pour le Grave, qui est de sonorité métallique, la Concert Flûte, ou la Melodia. A partir du Médium, on usera d'une Claribel ou d'une Flûte harmonique. Si la ligne mélodique dépasse la

ligne de démarcation, dans un sens ou dans l'autre, on choisira, mais on ne changera naturellement pas de jeu au milieu de la phrase.


Hautbois : 

on usera du « Hautbois d'Orchestre ».

Cor Anglais : 

Il s'écrit une Quinte plus haut et se lit en clef d'UT 2^e ligne. On usera d'un Cor Anglais à Anche battante

qui devra être assez fortement harmonisé. On pourra lui ajouter une Gambe douce, mais fine. Le meilleur effet sera obtenu avec un « Oboe-Horn ».

Clarinette en si b : 

Mêmes divisions pour la Clarinette en LA, transposées un demi-ton plus bas. En conséquence, le DO #

ou le RÉ seront la limite grave, selon que l'on jouera dans un ton de Dièzes ou de Bémols.


On usera du « Cor de Basset » pour la nuance *f*, et de la « Clarinette » pour la nuance *p*.

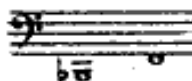
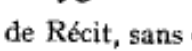
Clarinette Basse en si b : 

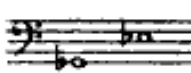

on l'écrit en SI b, et en clef de Sol, et on la lit par conséquent en clef d'UT 4^e ligne. Certains compositeurs l'ont écrite (avec logique) en clef


de FA. Elle se lit dans ce cas, en clef d'UT 3^e ligne.

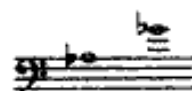
A l'orgue, on se servira des mêmes jeux que pour la Clarinette.

Basson : Si nous mettons à part, le Basson de Wagner, qui descend au LA  l'étendue totale se divise en plusieurs registres fort différents.

La première Quinte  est d'une sonorité pleine, et peut soutenir un accord de Trombones. A l'orgue,  un Basson de 16 est tout indiqué. On peut se servir à la rigueur d'une Bombarde de Récit, sans ouvrir complètement la boîte expressive.

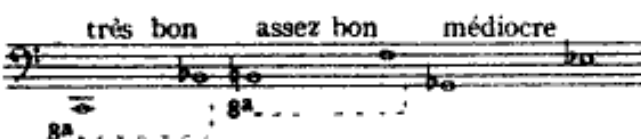
La Sixte  est moins puissante, mais encore d'une très bonne sonorité. A l'orgue, plus de  Bombarde, mais un Basson de 16 ou de 8 pieds.

Ces quatre notes  ont été très étouffées pendant longtemps. Elles ont été améliorées sur les Bassons modernes.

La Septième  est la partie véritablement poétique de l'instrument, d'un


caractère plaintif :  BEETHOVEN, *Symphonie Pastorale*


Certaines orgues modernes contiennent l'« Orchestral Bassoon » qui donne parfaitement cette teinte mélancolique. Au dessus du Sol b, la sonorité est médiocre.

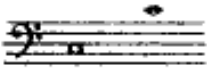
Contre-Basson : 



Il s'écrit une Octave au-dessus, comme les Contrebasses. A l'orgue, on use, naturellement, du Basson de 16.

Cor : Il s'écrit maintenant, comme le Cor Anglais, une Quinte au-dessus, et se lit, par conséquent, en clef d'UT 2^e ligne. L'usage des Cors en FA est général.

Toutes les couleurs de cet instrument ne sont pas imitables à l'orgue. Pour l'extrême grave, qui descend au  pour les Cors ascendants (c'est-à-dire le 1^{er} et le 3^e dans l'orchestre), et au

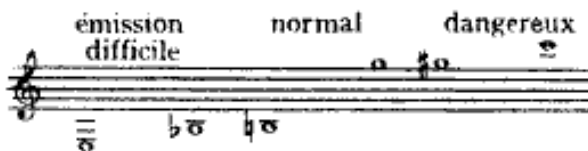
 pour les Cors descendants (2^e et 4^e) on se servira d'une Bombarde de Récit.

Pour les tenues du Médium, c'est-à-dire  environ, on usera d'un Diapason ou d'un Stentorphone, dans une boîte expressive, auxquels on peut mélanger le « French Horn ».

Pour l'Aigu, qui ne doit pas dépasser  ou exceptionnellement  la Grosse Flûte pour les Solos, et de les accords, en tenant la boîte fermée.

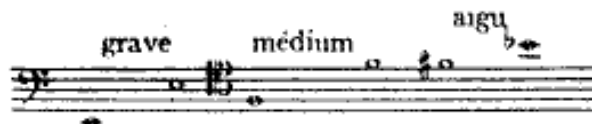


Il faut renoncer aux Cors cuivrés.

Trompette : 

On usera de la Trompette ou du Tuba, selon la nuance.

Trombone : 

Son étendue se divise ainsi: 

A l'orgue, on se servira des Tubas, dans une boîte expressive. Il faut renoncer aux Trompettes et aux Trombones en Sourdine.

Il est d'importance capitale de ne jamais perdre de vue que l'on joue, non pas de l'orchestre, mais de l'orgue et que, quelle que soit la tendance expressive de la musique que l'on exécute, on ne peut faire autre chose que d'ouvrir et de fermer des soupapes qui laissent passer, dans chaque tuyau, toujours la même quantité et la même pression d'air, réglées d'avance, et une fois pour toutes. C'est dire que l'organiste qui comprend son Art cherche des « plans » et ne peut exprimer sa pensée que par le juste équilibre de la disposition de ces plans.

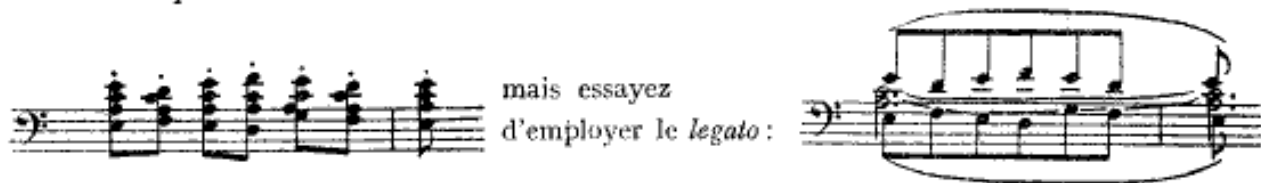
Voici quelques particularités dont il faudra se souvenir en improvisant :

Les Gambes parlent lentement, même lorsqu'elles sont à forte pression, et il ne faut pas leur demander la précision d'attaque que donnent les Flûtes. Une Gambe fine, enclose, peut être jouée en solo, surtout s'il s'agit de valeurs lentes, accompagnée par des Flûtes ou des Bourdons. Un solo de Voix célestes est insipide.

Un solo de Trompette est parfaitement classique. Un duo, sur ce jeu, sonne moins bien entre deux parties voisines qu'entre deux parties distantes.

La Clarinette, qu'il ne faut pas confondre avec le Cromorne, supporte très bien deux parties rapprochées, et peut, comme à l'orchestre, « faire remplissage » surtout dans le Médium.

Le jeu polyphonique lié n'est pas bon avec les Anches. C'est pourquoi on n'en use pas dans les Fugues, et pourquoi on « coupe » les accords joués avec toute la force. On peut observer le même phénomène avec les Cuivres de l'orchestre. L'effet de la Pastorale de Franck est charmant en *staccato* sur une Trompette de Récit :



et voyez combien l'effet est pâteux !

Il faut éviter d'accompagner un jeu d'Anche avec des Gambes ; elles absorbent plus ou moins sa sonorité. Et si la boîte expressive qui les contient est fermée, on ne les entend plus du tout.

Si l'on joue l'ensemble des 8 pieds dans le registre grave, il faut enlever les Flûtes fortes qui soufflent et empâtent l'harmonie.

Le Nazard renforce une Gambe sans qu'il soit possible de le percevoir isolément. Avec un Bourdon, il en est tout autrement : si ce sont des valeurs lentes, le Nazard attire l'attention sur sa propre ligne mélodique, transposée à la Quinte. Dans un mouvement rapide et fluide, ce danger est écarté.

Il ne faut pas employer les Tierces découvertes dans le mode mineur : la fausse relation se manifeste violemment à l'oreille.

Aux Plein-jeux conviennent des Diapasons de diamètre large. Aux Cornets s'allient les Bourdons, ou les « Tibia » dont le son est le plus pur que l'on ait réalisé à l'heure actuelle, le développement des harmoniques étant presque nul ; 97 0/0 environ de l'intensité reste à la fondamentale.

Pas de Gambes, ni de Flûtes harmoniques avec les Mixtures.

Les Quintes, les Hautbois d'orchestre, les Musettes s'allient parfaitement aux Gambes, puisque ces jeux développent à peu près le même ordre d'harmoniques. Les Tierces y ajoutent une certaine trivialité, et les Clarinettes les alourdissent, leurs harmoniques étant les mêmes que celles des Bourdons.

Il est bon de profiter d'une respiration pour introduire ou pour supprimer un jeu, ou un groupe de jeux. Si l'exigence de la musique se refuse à admettre cette respiration, on fera entrer ou sortir, de préférence, les jeux de Fonds dans le grave, et les jeux d'Anches dans l'aigu.

Enfin, il ne faut jamais hésiter à sacrifier un effet à l'absolue clarté du jeu, ni à rejeter un détail, si attrayant soit-il en lui-même, s'il est inutile à l'effet général qui seul, en Art, importe.

CHAPITRE II

HARMONIE NATURELLE

I

Echelle des sons harmoniques

L'improvisateur ne doit en aucun cas être préoccupé de l'harmonisation qui doit se manifester chez lui d'une façon spontanée, immédiate, et n'être que la conséquence du mouvement contrapuntique des voix. Mais, pour être capable d'identifier, dans l'espace d'un éclair, toute agrégation harmonique, il faut savoir ramener tous les accords à leur source naturelle qui est l'immuable échelle des harmoniques donnés par un son fondamental.

On sait qu'un son ne résonne jamais seul. Il engendre d'autres sons, plus aigus que lui-même, placés toujours dans le même ordre, et de plus en plus rapprochés les uns des autres, vers l'Aigu. Ces sons harmoniques, partiels ou concomitants sont difficilement perçus par l'oreille lorsqu'ils résonnent en même temps que leur générateur, le son fondamental.

Tout son produit	2 harmoniques après	1 Octave de distance	de lui-même
—	4	—	2 Octaves
—	8	—	3 —
—	16	—	4 —
—	32	—	5 —

etc., jusqu'à l'infini.

Voici le tableau des 32 premiers sons harmoniques de *DO*.

1^{er} Oct. 2^e Oct: 2 sons 3^e Oct: 4 sons 4^e Oct: 8 sons 5^e Oct: 16 sons

sons: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31

intermédiaire intermédiaire intermédiaire intermédiaire

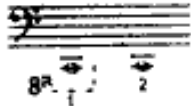
Nous ne nous occuperons pas des rapports de ces sons avec les 12 degrés tempérés de l'Octave, mais nous chercherons seulement à découvrir dans ce tableau la genèse de notre système harmonique actuel. Nous y trouverons, en effet, successivement :


Les Intervalles. — Les Accords de 3 sons. — Les Accords de 4 sons. — Les Accords de 5 sons.


Il nous révélera que les règles que l'on impose aux élèves dans les Traités d'Harmonie ne sont pas aussi arbitraires qu'ils le croient, puisque c'est la Nature elle-même qui, pour ainsi dire, les dicte.

Il unifiera les différentes règles de résolution des dissonances et d'attraction des sensibles, en démontrant le pouvoir souverain de la Dominante fondamentale, et donnera à l'improvisateur la clef nécessaire pour analyser immédiatement ce qu'il conçoit.

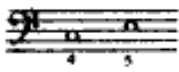
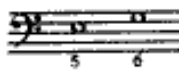
INTERVALLES. — En prenant, dans l'ordre du tableau, les sons deux par deux, nous trouvons :


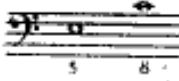
L'Octave  qui est équisonance et dont l'effet est toujours semblable, malgré les renversements.

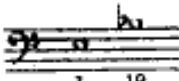
La Quinte  qui, contrairement à l'Octave, stérile comme nous venons de le voir, engendre, par ses renversements répétés, toutes les Gammes. Le rôle prépondérant que joue la cinquième note de la Gamme l'a fait nommer Dominante, et l'enchaînement de deux Quintes successives est défendu à l'École, comme formant deux affirmations contradictoires.

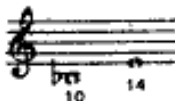
La Quarte  qui repose sur la Dominante, ne donne point la sensation, mais seulement le *désir* du repos. Elle ne peut rester stable comme la Quinte, appelle la cadence, et tend à se résoudre elle-même sur la Tierce.

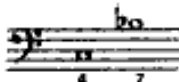
La **Tierce**, consonance imparfaite, qui peut être Majeure ou Mineure, est donnée par les sons

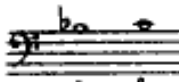
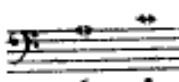
 et  Elle est l'intervalle modal par excellence, et c'est sur sa double, triple ou quadruple superposition que l'on se base pour classer les accords. Son renversement donne :

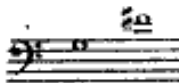

La Sixte. La Sixte Majeure est produite par les sons  et la Sixte Mineure par les sons 

La Quinte Diminuée  dissonante, est la division symétrique de l'Octave. Elle équivaut à une double Tierce Mineure. Son renversement symétrique est

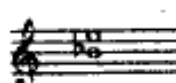
Le Triton 

La Septième Mineure  tend à se résoudre sur la Sixte Majeure.

La Seconde Majeure  , son renversement, tend à se résoudre sur la tierce mineure :  Cette résolution s'explique par la présence du SI \flat , qui établit le ton de FA, et rend UT Dominante de ce nouveau ton.

La Septième Majeure  et son renversement : **La Seconde Mineure** 

Le résumé de ces intervalles nous donne le tableau suivant :

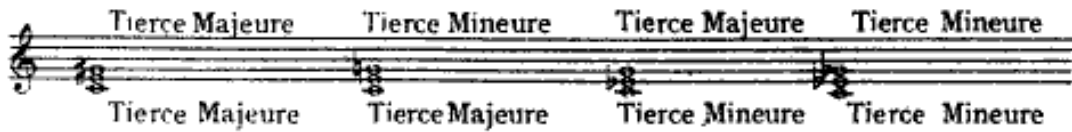
							
Octave Juste	Quinte Juste	Quarte Juste	Tierce Majeure	Sixte Mineure	Tierce Mineure	Sixte Majeure	Quinte Dim.
							
Quarte Augm.	Septième Mineure	Seconde Majeure	Septième Majeure	Seconde Mineure			

soit tous les intervalles contenus dans l'octave formés par les 12 premiers sons harmoniques.

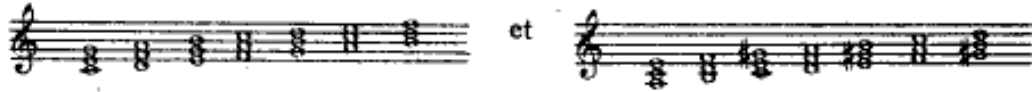
ACCORDS DE TROIS SONS

Trois procédés s'offrent à nous pour former ces accords :

1^o par simple superposition de Tierces Majeures et Mineures, soit 4 accords :



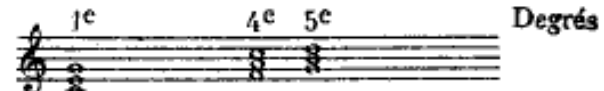
2^o par superposition de Tierces, en se servant des notes des gammes des 2 Modes :



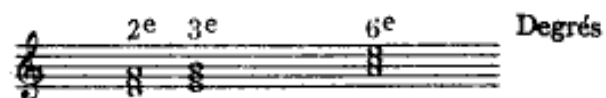
ce qui nous donne aussi 4 accords, ainsi répartis :

En Majeur :

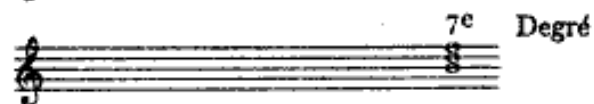
3 Accords Majeurs, sur les



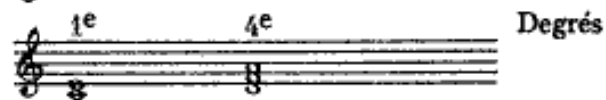
4 Accords Mineurs, sur les



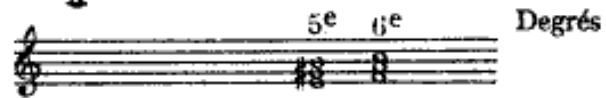
1 Accord Diminué, sur le
Et en Mineur :



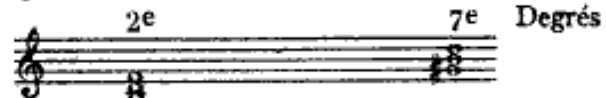
2 Accords Mineurs, sur les



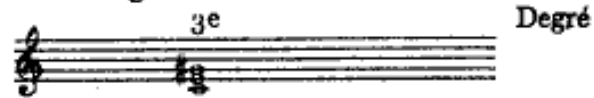
2 Accords Majeurs, sur les



2 Accords Diminués, sur les



1 Accord Augmenté, sur le



3^o Par élimination des harmoniques dans leur échelle naturelle, ce qui nous donne, en poussant jusqu'au son 20 les 4 mêmes accords et leurs renversements, que nous figurerons en valeurs de notes différentes : \circ pour l'état direct, ρ pour le 1^{er} renversement, et ρ pour le 2^e renversement :

Echelle des harmoniques :



Accord Parfait Majeur :



Accord Parfait Mineur :



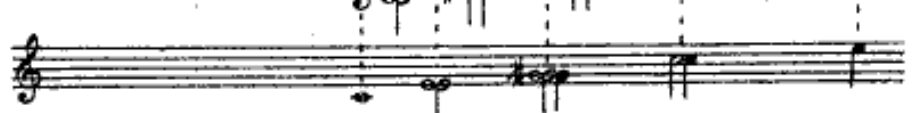
Accord de Quinte
Diminuée :



Accord de Quinte
Augmentée :



que nous trouvons
également sur :



ACCORDS DE QUATRE SONS

En usant des 3 mêmes procédés pour les Accords de 4 sons nous obtenons :

1^o Par superposition de Tierces :

Accord de 3 sons

Quinte Augmentée

5^{te} augm: et 7^e

7^e Majeure

7^e sur Parfait Mineur

7^e Dominante

7^e Mineure

7^e Sensible

7^e Diminuée

2^o Par les Gammes des 2 Modes :

Soit en Majeur :

2 Accords de 7^e Majeure, sur les

1^e 4^e Degrés

3 Accords de 7^e Mineure, sur les

2^e 3^e 6^e Degrés

1 Accord de 7^e Dominante, sur le

5^e Degré

1 Accord de 7^e Sensible, sur le

7^e Degré

Et, en Mineur :

1 Accord de 7^e sur Parfait Mineur, sur le

1^e Degré

1 Accord de Septième Mineure, et Quinte Diminuée, sur le

2^e Degré

1 Accord de Quinte Augmentée et Septième, sur le

3^e Degré

1 Accord de 7^e Mineure, sur le

4^e Degré

1 Accord de 7^e Dominante, sur le

5^e Degré

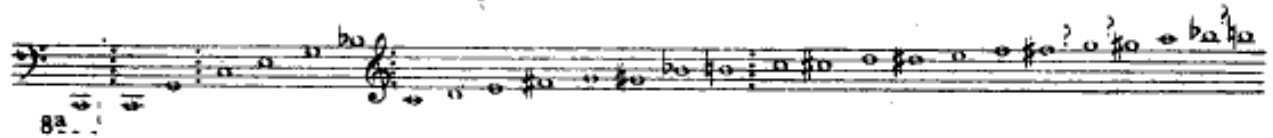
1 Accord de 7^e Majeure, sur le

6^e Degré

1 Accord de 7^e Diminuée, sur le

7^e Degré

3° Par élimination des harmoniques :



L'Accord de 7^e Dominante

L'Accord de 7^e Sensible

L'Accord de 7^e sur Parfait Mineur

L'Accord de 7^e Majeure

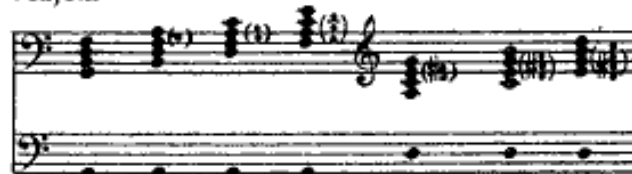
L'Accord de 7^e sur Quinte Augmentée

L'Accord de 7^e Mineure

L'Accord de 7^e Diminuée

Si l'on dispose ces accords par succession de Tierces, dans les 2 Modes, on verra immédiatement les fondamentales *naturelles* (et non modales) qui les régissent :

Mode Majeur



Dominantes d'UT de SOL

Mode Mineur



Dominantes de LA min. de SOL maj.

ACCORDS DE CINQ SONS

La superposition de 4 Tierces donne 15 Accords de 5 sons, ou Accords de Neuvième, dont 3 sont à éliminer à cause des équivoques auxquelles ils donnent lieu.

Quinte Quinte Augm. Augm. et 7^e

7^eDim.

Les Gammes des 2 Modes ne nous donnent que 10 Accords de Neuvième



Espèces; 2^e 3^e 5^e 2^e 1^e 3^e 4^e 6^e 4^e 7^e 3^e 8^e 9^e 10^e

pour lesquels on pourrait proposer les dénominations suivantes :

1^e Espèce : Acc. de 9^e Maj. de Dominante sur le 5^e Degré Majeur

2^e Espèce : Acc. de 9^e Majeure sur les 1^{er} et 4^e Degrés Majeurs

3^e Espèce : Acc. de 9^e sur 7^e Mineure sur les 2^e et 6^e Degrés Maj. et sur le 4^e Degré Mineur

4^e Espèce : Acc. de 9^e Mineure sur Quinte Diminuée sur le 7^e Degré Maj. et le 2^e Degré Mineur

5^e Espèce : Acc. de 9^e Mineure sur le 3^e Degré Majeur

6^e Espèce : Acc. de 9^e sur Parfait Mineur sur le 1^{er} Degré Mineur

7^e Espèce : Acc. de 9^e sur Quinte Augmentée sur le 3^e Degré Mineur

8^e Espèce : Acc. de 9^e Mineure de Dominante sur le 5^e Degré Mineur

9^e Espèce : Acc. de 9^e Augmentée sur le 6^e Degré Mineur

10^e Espèce : Acc. de 9^e sur 7^e Diminuée sur le 7^e Degré Mineur

L'Echelle des harmoniques nous donne :

8^a . . .
 L'Acc. de 9^e Maj. de Dominante

L'Acc. de 9^e Majeure

L'Acc. de 9^e sur 7^e Mineure

L'Acc. de 9^e Mineure sur Sensible

L'Acc. de 9^e Mineure

L'Acc. de 9^e sur Parfait Mineur

L'Acc. de 9^e sur Quinte Augmentée

L'Acc. de 9^e Mineure de Dominante

L'Acc. de 9^e Augmentée

L'Acc. de 9^e sur 7^e Diminuée

puis les Accords pour lesquels nous proposerons les noms de :

Acc. de 9^e Majeure sur Sensible 11^e Espèce

Acc. de 9^e Augmentée sur Quinte Augmentée 12^e Espèce

et enfin, les 3 accords éliminés pour leurs équivoques :

1

2

3

Il suffirait de prolonger d'une Octave le tableau des sons harmoniques pour trouver les renversements de tous ces accords.

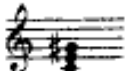
En disposant les accords précédents par successions de Tierces dans les deux Modes, ainsi que nous l'avons fait pour ceux de Septième, nous obtenons les fondamentales naturelles suivantes :


Mode Majeur

Mode Mineur

en UT , en SOL , en UT

Modulations par les Accords symétriques


L'Accord de Quinte Augmentée,  qui divise l'Octave en trois Tierces Majeures, et l'Accord

de Septième Diminuée  qui la divise en quatre Tierces Mineures constituent les deux

« carrefours modulants » de la musique. Ils conduisent l'un et l'autre, d'un ton dans n'importe quel autre, selon le procédé de résolution que l'on emploie.

L'élève doit connaître parfaitement ces moyens, matériels, dirons-nous, de modulation, pour n'en user ensuite qu'avec une extrême réserve. On en a tellement abusé qu'ils sont devenus la vulgarité même, et froissent, par leur platitude, toute oreille un peu raffinée.

ACCORD DE QUINTE AUGMENTÉE

Nous prendrons comme point de départ unique l'Accord :  et ferons successivement subir à chacune de ses 3 notes constitutives la même altération en indiquant les tons dans lesquels nous serons amenés, et dont le rapport sera toujours celui d'une Tierce Majeure.

1° Deux notes immobiles, une note descendant d'un demi-ton.

 UT maj.  LA \flat maj.  MI maj.




2° Deux notes immobiles, une note montant d'un demi-ton.

 LA min.  FA min.  UT \sharp min.




3° Une note immobile, 2 notes montant d'un demi-ton.

 FA maj.  LA maj.  RÉ \flat maj.

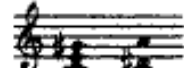


4° Une note immobile, 2 notes descendant d'un demi-ton.

 UT min.  MI min.  SOL \sharp min.

5° Une note immobile — Une note montant d'un demi-ton — Une note descendant d'un demi-ton.

 RÉ maj.  SI \flat maj.  FA \sharp maj.

6° Une note montant d'un demi-ton — 2 notes descendant d'un demi-ton.

 MI maj.  UT maj.  LA \flat maj.

7° Une note descendant d'un demi-ton — 2 notes montant d'un demi-ton.



8° une note descendant d'un ton — 2 notes descendant d'un demi-ton.



9° une note montant d'un ton — 2 notes montant d'un demi-ton.



10° une note descendant d'un demi-ton — 2 notes descendant d'un ton.



11° une note montant d'un demi-ton — 2 notes montant d'un ton.



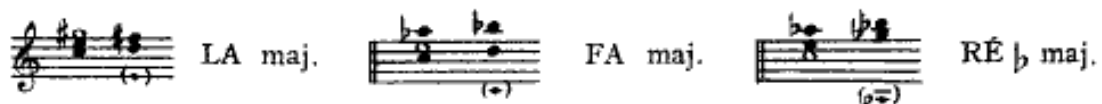
12° une note montant d'un ton — 2 notes immobiles.



13° une note descendant d'un ton — 2 notes immobiles.



14° une note immobile — 2 notes montant d'un ton.



15° une note immobile — 2 notes descendant d'un ton.



Ces quinze tableaux démontrent qu'à l'aide de ce même Accord, on peut moduler dans tous les tons Majeurs et Mineurs, en y arrivant, soit sur un accord consonant, ou sur l'un de ses renversements, soit sur un Accord de Septième Dominante, ou de Septième Sensible.

On pourrait résumer ainsi ces différentes orientations :

MODE MAJEUR

Les tableaux 1, 6, 7	conduisent en	(LA ♭ maj. (MI maj. (UT maj.
Les tableaux 3, 12, 14	conduisent en	(LA maj. (FA maj. (RÉ ♭ maj.
Les tableaux 5, 11	conduisent en	(SI ♭ maj. (FA # maj. (RÉ maj.
Les tableaux 8, 13, 15	conduisent en	(SI maj. (SOL maj. (MI ♭ maj.




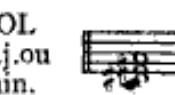
MODE MINEUR

Le tableau 4	conduit en	(LA ♭ min. (MI min. (UT min.
Le tableau 2	conduit en	(LA min. (FA min. (UT # min.
Le tableau 9	conduit en	(SI ♭ min. (FA # min. (RÉ min.
Le tableau 10	conduit en	(SI min. (SOL min. (MI ♭ min.





ACCORDS DE SEPTIÈME DIMINUÉE

Les 3 procédés suivants sont seulement nécessaires pour atteindre tous les tons Majeurs ou Mineurs, qui sont indifféremment commandés par l'Accord de Septième Dominante ou l'Accord de Septième Sensible.





1^o—3 notes immobiles — 1 note descendant d'un demi-ton.

	RÉ ♭ maj. ou min.		SI ♭ maj. ou min.		SOL maj. ou min.		MI maj. ou min.
---	-------------------------	---	-------------------------	---	------------------------	---	-----------------------

2^o—1 note immobile — 3 notes montant d'un demi-ton.

	RÉ maj. ou min.		SI maj. ou min.		LA ♭ maj. ou min.		FA maj. ou min.
---	-----------------------	---	-----------------------	---	-------------------------	---	-----------------------

3^o—1 note immobile — 3 notes descendant d'un demi-ton.

	UTmaj. ou LA min.		LAmaj. ou FA # min.		SOL ♭ maj. ou MI min.		MI ♭ maj. ou UTmin.
---	-------------------------	---	---------------------------	---	-----------------------------	---	---------------------------

III

Résolutions d'Agrégations Polytonales

Les Traités d'Harmonie classiques se bornent à l'étude des accords de 5 tons. Mais plusieurs œuvres composées pendant ces dernières années troublent singulièrement les élèves qui cherchent à les analyser en utilisant leurs connaissances d'école, et le terme de « Polytonie » intrigue bien des jeunes cervelles.

La tâche serait illimitée si l'on tentait un classement de toutes les combinaisons que l'on peut essayer, en faisant table rase de tous les principes admis jusqu'à ce jour. Cependant, la méthode de classement que nous avons déjà employée peut nous aider à jalonner quelques-unes de ces nouvelles routes.

Nous continuerons à faire abstraction de l'enharmonie, dans l'analyse, et à ne considérer que les 12 sons chromatiques.

Il est indispensable de s'entendre d'abord sur le point où *commence* véritablement la « Bitonie ».

Dans cette imitation :



dirons-nous :

1^o que nous sommes réellement dans deux tons : en SOL à la main droite, et en UT à la main gauche ?

2^o ou que la Sous-Dominante UT l'emporte sur SOL, et nous oblige à considérer que la main droite est en UT aussi et commence la phrase sur le 5^e degré ?

3^o ou que nous sommes en SOL, comme l'affirme le Soprano en débutant, avec des modulations passagères à la Sous-Dominante ?

Chacun peut soutenir son opinion, mais, sans doute, l'habitude séculaire de la tonalité limitera la discussion entre la 2^o et la 3^o version.

Dans l'accord
la main droite



Que faut-il

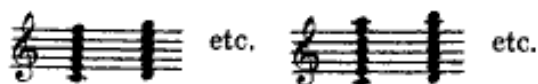
on acceptera difficilement que la main gauche joue en SOL majeur, et en RÉ mineur.

donc pour qu'il y ait véritablement bitonie ? Il faut que les 2 termes de la fausse relation d'Octave soient entendus simultanément :



Seuls ces cas donnent lieu à un problème que les lois de résolution naturelle nous aideront à élucider.

La superposition de 5 et 6 Tierces ne nous apprendra pas grand'chose de






nouveau. La souveraineté de l'Accord de Neuvième Dominante se fait sentir là tout aussi fortement que dans les agrégations de 5 sons.



Mais, si nous superposons des Accords Parfaits de tonalités différentes, en gardant la même base, soit UT,







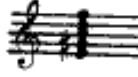
nous observons que :


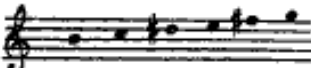
1^o L'Accord  a pour fondamentale naturelle , se résout 



et appartient par conséquent au ton de SOL.

2° L'Accord  par la résolution de son renversement  appartient aussi au ton de SOL.

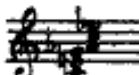
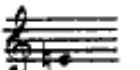
3° L'Accord  qui présente une fausse relation se résout en RÉ mineur  en laissant la prépondérance au DO #.


4° Dans l'Accord  le SOL # tend à jouer le rôle de Sensible et impose la résolution  soit l'accord 

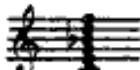
5° L'Accord  ne sort pas de la Gamme de MI min. : 


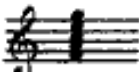
6° Dans l'Accord  c'est le DO # qui sera absorbé par l'accord 

7° L'Accord  appartient à la Gamme de FA mineur 

8° Dans l'Accord  la Sensible  paralyse MI b et nous impose FA mineur

9° Dans l'Accord  le même phénomène se produit, et le MI b trouve sa résolution sur RÉ b, en FA mineur.

10° L'Accord  appartient au ton de FA.


11° L'Accord  n'est autre que  en UT majeur.

La superposition des Accords Parfaits Mineurs :

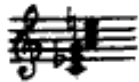



(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11)

nous montre que :

1° L'Accord  est l'Acc. de 9° du 2° Degré du Ton de SI b maj.

2° L'Accord  se résout  et appartient aussi au Ton de SI b maj

3° L'Accord  semble subir cette attirance  et appartenir, par conséquent au ton de SI b maj.

- 4° Dans l'Accord  le MI, fait équivoque avec RÉ  et suppose la prédominance de MI mineur.
- 5° Dans l'Accord  l'accord Parfait Majeur central  tend à imposer cette résolution en SOL majeur. 
- 6° L'Accord  ainsi renversé  et résolu  appartient au ton de SOL min.
- 7° L'Accord  donne la prépondérance à FA min., par l'enharmonie  et se résout 
- 8° L'Accord  appartient par l'enharmonie  à la Gamme d'UT min. 
- 9° L'Accord  appartient, par l'enharmonie  au ton de SOL min. 
- 10° L'Accord  appartient au ton de LA \flat 
- 11° L'Accord  est l'Accord de 9° du 2° Degré de MI \flat 

En résumé, la plus grande partie de ces accords rentre dans la simple tonalité, soit que l'on considère l'échelle modale qu'ils forment, soit que la Dominante étende son pouvoir attractif jusqu'à la note qui se trouve en conflit de fausse relation.

Si l'on prenait comme base les 4 accords de 3 sons, les 7 accords de 4 sons et les 10 accords de 5 sons que nous avons déjà identifiés, et qu'on se livre à la tâche énorme de les multiplier les uns par les autres et de les essayer dans leurs onze relations tonales, on obtiendrait environ 5.000 accords différents.

On voit où un pareil travail nous entraînerait.

Nous livrons simplement à l'élève le procédé d'investigation en l'engageant, après qu'il se sera assimilé les exemples qui précèdent, à essayer de faire seul quelques pas dans ce dédale, en cherchant lui-même des résolutions naturelles.

La lecture d'un certain nombre d'œuvres récemment écrites révèle que plusieurs compositeurs modernes ne s'astreignent pas plus à résoudre les dissonances qu'ils écrivent, que l'on ne s'astreint, depuis assez longtemps, à préparer ces mêmes dissonances.

Nous pouvons en conclure que ces compositeurs comptent sur l'oreille de l'auditeur qu'ils supposent assez exercée pour sous-entendre les résolutions qu'ils n'expriment pas.



RAVEL, *Le Tombeau de Couperin, Forlane*

Le présent chapitre a pour but de développer chez l'élève cette faculté d'analyse rapide, aussi nécessaire à la compréhension d'une œuvre par l'audition qu'à la réalisation immédiate d'une conception personnelle.

CHAPITRE III

LE THÈME

Le compositeur, sauf par exception volontaire, crée lui-même son thème. L'improvisateur, selon les circonstances, le crée, le choisit parmi des thèmes déjà existants ou l'accepte d'un tiers.

S'il le crée, il ne peut le mûrir aussi longuement que le ferait le compositeur. Son thème créé sera donc l'expression, le plus souvent sous une forme courte, d'un sentiment musical spontané, d'essence rythmique, mélodique ou harmonique.

S'il le choisit, ce sera de préférence dans la musique religieuse, mélodies grégoriennes ou chorals, ou dans le folklore populaire. Le plus souvent d'origine impersonnelle, connu seulement mélodiquement, un tel thème peut séduire sans gêner. Il ne viendrait pas à l'esprit d'un musicien de choisir le thème d'un chef-d'œuvre qu'il sait par cœur, note à note, sur lequel il ne pourrait que broder un commentaire inutile, sinon nuisible.

Si le thème est proposé par un tiers à l'improvisateur, les quelques instants de réflexion que ce dernier prendra avant de jouer seront décisifs. Savoir employer ce temps si court est un des grands secrets de l'improvisation.

Pour prendre successivement une quantité assez grande de décisions immédiates, il faut acquérir une vision claire, par l'habitude d'une analyse méthodique, faite dans un ordre adopté une fois pour toutes. A celui qui saura reconnaître les éléments constitutifs d'un thème, bien des contours mélodiques seront déjà familiers.

Nous allons donc, ainsi que nous l'avons fait pour les Accords, étudier les Modes, sources de la Mélodie, et les Rythmes, en les classant dans un ordre aussi naturel que possible, et facile à retenir.

I

Les Modes

On enseigne communément aux enfants qu'il existe 2 Modes en musique. Et, aussitôt, on est obligé de leur expliquer qu'il existe 3 Modes mineurs ! Quant aux Modes antiques ou exotiques, il n'en est jamais question dans les solfèges.

En fait :

1° Nous usons sciemment de 4 Modes.

2° Les Modes antiques ou exotiques se substituent constamment aux nôtres.

3° Les peuples de la Terre ont exploité et exploitent trois natures de Modes :

Les Modes diatoniques à 7 sons.

Les Modes chromatiques à 12 sons.

Les Modes défectifs à 5 sons.


Sans retracer ici, une fois de plus, la formation des gammes par la génération des Quintes, et sans vouloir attribuer à l'un des Modes mineurs une suprématie esthétique sur les deux autres, nous nous contenterons d'exposer les faits suivants :

L'avènement de la Polyphonie a consacré le Mode Majeur, établi fortement sur ses trois Accords Parfaits Majeurs :
qui contiennent les 7 notes de la gamme.



Le Mineur sans Sensible a été conservé à l'origine :



Mais le besoin de cette Sensible a été la cause d'une première altération, en laissant cependant intacts les Degrés Modaux, le 3^e et le 6^e :  soit le Mineur Harmonique.

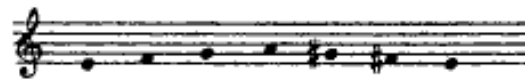
Cet intervalle augmenté gênait les chanteurs peu expérimentés. On se décida donc à altérer aussi le 6^e Degré, ne laissant plus subsister de différence avec le Majeur que sur le 3^e Degré :



Enfin, on a voulu équilibrer un « Presque-Majeur » ascendant avec un « Mineur Intégral » descendant :



Mais qui donc, aujourd'hui, s'offusque de cette formule :



Sans doute entend-on



au Relatif majeur UT, et


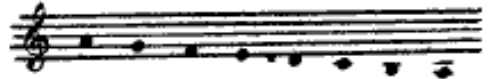
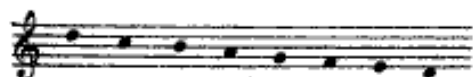







à la Dominante Majeure MI.

Nos 4 Modes, tacitement admis, ne sont ni neufs, ni originaux, ainsi que nous allons le voir dans la suite de ce chapitre. Notre Majeur est le Lydien des Grecs et le 6^e Mode du Plain-Chant. Notre Mineur Descendant est l'Hypo-Dorien Grec et le 2^e Mode du Plain-Chant. Notre Mineur Harmonique est Hongrois, Hindou et Arabe. Notre Mineur Ascendant est Hindou et Arabe.


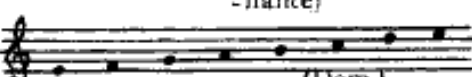
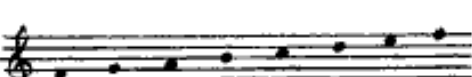

Modes Antiques Diatoniques

Voici le tableau des Modes Grecs :


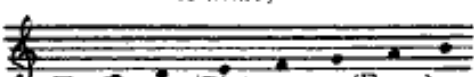

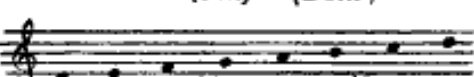
Dorien		Hypodorien	
Phrygien		Hypophrygien	
Lydien		Hypolydien	
Mixolydien		Hypomixolydien	

Et voici le tableau des Modes du Plain-Chant :

Authentiques :

1 ^e Mode		(Dom- nante)
3 ^e Mode		(Dom)
5 ^e Mode		(Dom)
7 ^e Mode		(Dom)

Plagaux :

2 ^e Mode		(Finale) (Dom.)
4 ^e Mode		(Fin) (Dom.)
6 ^e Mode		(Fin) (Dom.)
8 ^e Mode		(Fin) (Dom.)

Pour faire apparaître clairement l'esthétique particulière de chaque Mode, il faut classer ces échelles dans l'ordre naturel de la succession des Quintes. C'est dans cet ordre que nous découvrirons leur différente puissance émotive, et que nous pourrons ensuite voir facilement les emprunts fréquents que nous leur faisons aujourd'hui.

1^o MODE DE FA

Le 4^e Degré se trouve altéré d'un demi-ton ascendant, correspondant à FA \sharp dans la gamme d'UT majeur. Cet emprunt au ton de la Dominante donne au Mode plus de lumière. Il lui communique de l'énergie, de l'enthousiasme même : c'est, en quelque sorte, le SURMAJEUR.

2^o MODE D'UT

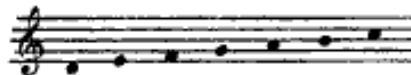
c'est le mode MAJEUR, sur lequel tout a été dit.

3^o MODE DE SOL

Nous remarquons l'absence de Sensible, dont les conséquences sont :

Emprunt au ton de la Sous-Dominante, déséquilibre, tension vers ce ton, désir d'une « stabilisation » nouvelle. C'est le Mode INTERROGATIF. Si l'on doit mettre en musique une interrogation il faut éviter la cadence parfaite, qui exprime une affirmation, ou la cadence rompue, qui suggère une idée imprévue, tandis que si le discours reste suspendu sur l'Accord de Dominante, on obtient l'impression d'interrogation voulue.

Les oratorios de Bach, les drames de Wagner offrent mille exemples de l'application de cette loi.

4^o MODE DE RÉ

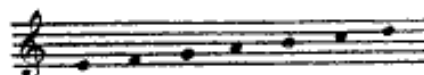
Il contient une Tierce Mineure : RÉ, FA, et une Sixte Majeure : RÉ, SI.

La Tierce, arrivant avant la Sixte dans l'ordre des Harmoniques, garde sa prédominance et suffit à classer RÉ comme Mode Mineur. Mais la Sixte Majeure : RÉ, SI, éclaire ce Mode, l'idéalise, et nous permettra de le nommer SURMINEUR, à l'exemple du Surmajeur FA, dont il est le Relatif.

C'est le Mode des Cantilènes virginales du moyen âge, et des élans vers le Ciel de l'âme exilée sur la terre.

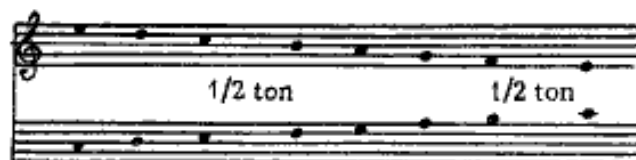
5^o MODE DE LA

C'est le Mode intégral, dont nous avons déjà parlé.

6^o MODE DE MI

De même que le Mode Majeur n'est composé que d'intervalles justes et d'intervalles majeurs de même le Mode de MI n'est composé que d'intervalles justes et d'intervalles mineurs. C'est le Mode « suppliant ».

Sa parfaite symétrie avec le Majeur a incité certains théoriciens à vouloir l'imposer comme véritable Mineur. On trouve, en effet, à la base de son échelle, une «Sensible descendante», FA, attirée par MI.



7^o MODE DE SI



Il s'appuie, non pas sur une Quinte juste, comme tous les autres, mais sur une Quinte diminuée SI, FA, c'est-à-dire une Dissonance. Il est dépressif, inconsistant.

Ce classement nous montre qu'à chaque substitution d'un intervalle majeur par un intervalle mineur, la gamme, en se modifiant, perd un peu de sa vitalité. Nous sommes partis de l'« enthousiasme » pour arriver à la « dépression ».

De nombreux exemples d'emprunts à ces Modes nous sont donnés par Chopin.



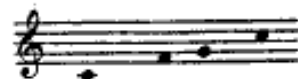
Mazurka, op. 24, N^o 2

(Mode de FA, «Surmajeur»)

Modes à 12 Sons

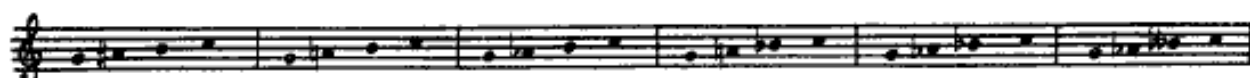
La plus intéressante et la plus complète des Musiques exotiques est la Musique Hindoue.

Ses Modes s'appuient sur 2 Tétracordes semblables aux nôtres :



et tirent leurs 7 notes constitutives des 12 sons chromatiques de l'Octave, sans proscrire l'intervalle augmenté. En conséquence, chaque Tétracorde offrant les 6 combinaisons suivantes :

Tétracorde supérieur.



Tétracorde inférieur

36 Modes sont possibles, si l'on multiplie les 6 combinaisons qu'offre le Tétracorde supérieur par les 6 combinaisons que donne le Tétracorde inférieur. On y retrouve les Musiques hongroise, arabe, grecque, et, par conséquent, la Musique médiévale.

L'Inde a porté le nombre de ses Modes à 72, en altérant d'un demi-ton la Quarte du premier Tétracorde, ce qui donne les combinaisons :



L'élève verra donc quel bénéfice il peut tirer de l'assimilation d'un certain nombre de ces Modes, sur lesquels il pourra d'abord s'exercer à établir des mélodies pour essayer ensuite de leur appliquer leur harmonie naturelle, sans sortir des notes du Mode.

Voici quelques Modes tziganes et arabes dérivés des Modes hindous :

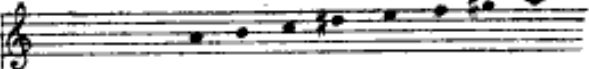
TZIGANES :

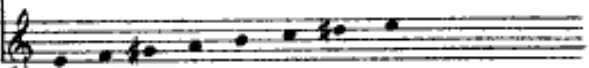
1^o  qui, transposé en LA mineur
 est le Mode de la 13^e Rhapsodie de Liszt :
 etc.

2^o  Gamme à 8 sons

3^o  Gamme à 8 sons

ARABES :

1^o  Le même que le 1^{er} Tzigane


2^o  Plagal du 1^{er} Arabe

3^o 

4^o  Relatif au 3^e Arabe

5^o  Notre Mineur descendant

6^o  Phrygien — 1^{er} Mode du Plain-Chant

7^o  Dorien — 3^e Mode du Plain-Chant

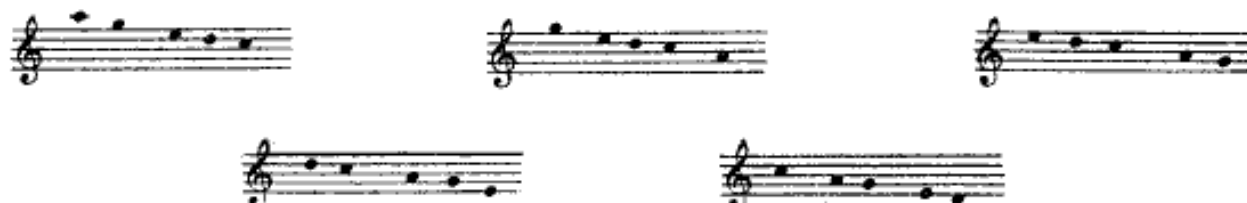
Modes défectifs à 5 Sons

L'Extrême-Orient, (Chine, Corée, Japon), a une musique basée sur les Gammes de 5 sons, soit :



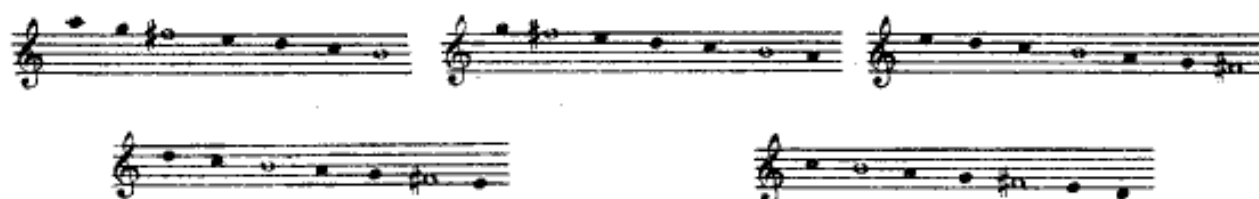
Les Chinois transposent ces 5 Modes dans les 12 tons, et reconnaissent 60 Modes là où, nous Occidentaux, n'en voyons toujours que 5.

Les Indiens d'Amérique ont les Modes Extrême-Orientaux retournés, soit :



Peut-être les tiennent-ils des Chinois.

La conquête espagnole a complété ces Modes ainsi :



Ces Modes Défectifs sont loin de présenter le même intérêt que les Modes à intervalles augmentés (quoique Stravinski, dans « Petrouchka » ait écrit :



thème dans lequel on reconnaît le premier des Modes Défectifs ascendants). Nous avons voulu le consigner afin de détruire cette erreur si répandue que la gamme chinoise est la gamme par tons et pour donner aux élèves une idée complète des 3 grands systèmes modaux existants.

Le quart de ton a été connu à l'époque décadente de la Grèce. L'Inde avait, à l'origine, divisé l'Octave en 24 intervalles. On n'usait qu'aux fêtes solennelles de ces quarts de tons qui tombèrent ensuite en désuétude.

Les Turcs, et d'autres Orientaux, usant de gammes non tempérées, sont capables d'identifier des intervalles sensiblement plus petits que nos demi-tons.

II

Les Rythmes

Nous avons vu, par ce qui précède, que le Mode est la « matière plastique » de la mélodie. Nous allons étudier maintenant le Rythme qui lui donne la vie, en même temps qu'il engendre les diverses formes musicales dont il est, réellement, la cause première.

Le rythme vit de l'alternance des longues et des brèves — un accord, frappé seul, remplit une fonction que l'on pourrait comparer à celle du sujet grammatical. Il faut l'*expliquer* immédiatement. Tandis que le même accord répété rapidement deux fois joue le rôle d'un « Vocatif ». Cet appel est suivi d'un court silence (la virgule), après lequel la phrase commence véritablement.

Une succession rythmique régulière laisse à la mélodie ou au contrepoint toute liberté de s'épanouir à l'aise. Au contraire, un rythme saccadé, une fois adopté, devient tellement impérieux qu'il oblige la mélodie ou l'harmonie à se subordonner à lui.

Les Grecs ont établi leur versification, et par conséquent leur Musique, qui est inséparable de leur Poésie, sur l'alternance des longues (-), et des brèves (v), et nous retrouvons le vers grec dans la plupart des rythmes que nous employons, ainsi que le montre ce tableau :

	2 Temps :				
Pyrrhique (ou Périambe)	u u		♩	♩	
	3 Temps :				
Trochée (ou Chorée)	- u		♩	♩	
Iambe	u -		♩	♩	
Tribraque	u u u		♩	♩	♩
	4 Temps :				
Spondée	- -		♩	♩	
Dactyle	- u u		♩	♩	♩
Anapeste	u u -		♩	♩	♩
Procéusmatique (Double Pyrrhique)	u u u		♩	♩	♩
Amphibraque	u - u		♩	♩	♩
	5 Temps : (avec deux longues)				
Bacchius	u -		♩	♩	♩
Amphimacre (ou Crétiqne)	- u		♩	♩	♩
Antibacchius	- - -		♩	♩	♩
	5 Temps : (avec trois brèves)				
Péon I	- u u u		♩	♩	♩
Péon II	u - u		♩	♩	♩
Péon III	u u -		♩	♩	♩
Péon IV	u u u -		♩	♩	♩
	6 Temps : (binaire)				
Ditrochée	u - u -		♩	♩	♩
Diambe	- u - u		♩	♩	♩
	6 Temps : (ternaire)				
Ionique majeur	- - u u		♩	♩	♩
Ionique mineur	u u - -		♩	♩	♩
Choriambe (Rythme Mixte)	- u u -		♩	♩	♩
Antispacte (Rythme Mixte)	u - - u		♩	♩	♩
	7 Temps :				
Epitrite I	- - - -		♩	♩	♩
Epitrite II	- u - -		♩	♩	♩
Epitrite III	- - u -		♩	♩	♩
Epitrite IV	- - - u		♩	♩	♩
	8 Temps :				
Dispondée	- - - -		♩	♩	♩
Dochonius	u - - u		♩	♩	♩

En ajoutant à ceux-ci les Rythmes à :

9 temps : 4 et 5 — 5 et 4, ou plus fréquemment 3, 3, 3.

10 temps : 3, 2, 3, 2 — 2, 3, 2, 3 — 3, 2, 2, 3 — 2, 3, 3, 2.

12 temps : 3 fois 4 — 4 fois 3 — 2 fois 6.

14 temps : 3, 4, 4, 3 — 4, 3, 3, 4 — 4, 4, 3, 3 — 3, 3, 4, 4.

et à 16 temps, nous obtenons, en laissant de côté la juxtaposition du binaire et du ternaire, un choix si immense déjà que nous nous sentons un peu perdus !

Faisons une sélection parmi les rythmes les plus simples : ils vont nous suffire pour faire surgir une quantité de formes musicales bien connues.

2 Temps. — Le Pyrrhique (u u) provoqué une accélération de la respiration. C'est la course, le besoin d'action trop longtemps contenu :



C'est, de nos jours, le rythme inflexible du progrès, la mécanique.

3 Temps. — Le Trochée (- u), le Tribraque (uuu) engendrent le Menuet, dans ses Valeurs simples, puis, plus tard, la Valse.

L'Iambe (u -), avec l'accent sur la longue, donne la Passacaille.

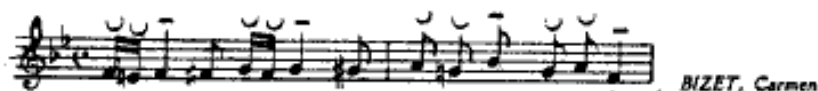
4 Temps. — Le Spondée (- -), qui correspond à peu près à la respiration normale, règle la marche :



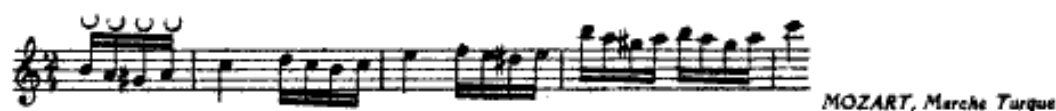
Le Dactyle (- uu) introduit le besoin d'action.



L'Anapeste (u u -) apporte de la gaieté, et une certaine désinvolture. (On se rappelle que ce rythme est défendu en contrepoint fleuri).



Le Procéleusmatique (u u u u) accentue encore la gaieté et la vivacité : c'est l'enjouement.



Le Dactyle, privé de son appui central $\text{♩} \cdot \text{♩}$ ou $\text{♩} \text{♩}$ est, selon le mouvement, énergique ou funèbre.

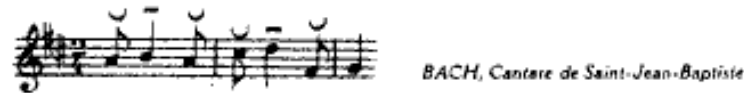


WAGNER, Crépuscule des Dieux, 1^{er} Acte



BEETHOVEN, Marche funèbre

L'Amphibraque (u-u) qui est un Dactyle déplacé est solennel,



ou tourmenté.



Les Danses de rythme binaire, telles que la Gavotte, la Pavane, la Bourrée, le Rigodon, la Musette sont basées sur le Dactyle, le Spondée et le Procéleusmatique.

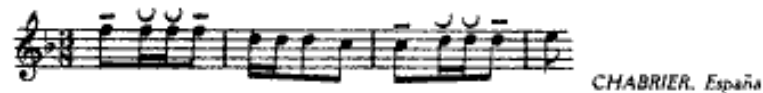
6 Temps (binaire) — Le Diambe (-u-u) ainsi que le redoublement du Tribraque (uuu uuu) donnent la Tarentelle.



6 Temps (ternaire) — L'Ionique Mineur (uu -) est souvent à la base de la Mazurka.





Le Choriambe (- u u -) a donné naissance au rythme particulier de la Valse espagnole.

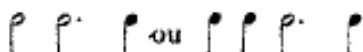


D'autres rythmes, très voisins de ceux-ci, sont caractéristiques de certains morceaux comme par exemple :

 La Sérénade (qui, naturellement, emprunte aussi d'autres rythmes).

 La Sicilienne, dont procèdent la Pastorale et la Barcarolle, (qui, elles aussi, empruntent d'autres rythmes plus complexes).

 La Polonaise, formée d'un Dactyle et de 2 Spondées : - uu | - - | - -.

 La Sarabande.

Le Scherzo sera l'objet d'une étude particulière que l'on trouvera au chapitre des « Formes Symphoniques ».

L'improvisateur n'a pas le droit de se tromper sur la nature de ces différents rythmes. Il doit, non pas plier le thème à une forme décidée d'avance par lui, mais, au contraire, adapter à ce thème la forme qu'il requiert et non une autre.

Nous étudierons au cours de ce livre les formes musicales que ces rythmes ont revêtu, et auxquelles l'élève devra se conformer strictement, avant de vouloir donner libre cours à son imagination.

Analyse du Thème

La connaissance des Modes et des Rythmes nous permet de procéder maintenant à un examen plus précis du Thème. Selon qu'il sera, ou non, de style rigoureux, l'analyse contrapuntique en sera plus ou moins poussée, mais l'ordre des problèmes à résoudre restera le même dans ses divisions principales.

Un thème ne peut être que rythmique, mélodique ou harmonique.

Le thème de la Forge :

Wagner

Siegfried 1^{er} acte



est rythmique.

Le thème de la Rédemption par l'Amour :

Wagner. La Walkyrie 3^e Acte



est mélodique.

Le thème du Heaume Magique :

Wagner

L'Or du Rhin 3^e Tableau



est harmonique.

Un même thème peut présenter plusieurs caractères à la fois :

Le thème de l'Adoration de l'or :

Wagner

L'Or du Rhin 1^{er} Tableau



est harmonique et rythmique.

Le thème du Walhalla :

Wagner

L'Or du Rhin 2^e Tableau



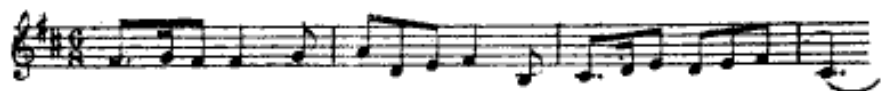
est mélodique et harmonique.

Cette première distinction, qui n'offre aucune difficulté, étant faite, nous envisagerons ensuite les différents points de vue d'après lesquels un thème doit être examiné. Nous les énumérerons un à un, quoique, dans la pratique, plusieurs se dégagent simultanément, au cours d'une même lecture.

A. *LE TON*. — Si le thème est majeur, l'armature de la clef suffit à l'indiquer. Si le thème est mineur, la Sensible, les appuis sur la Tonique et la Dominante, ainsi que la chute finale servent d'indication.

L'équivoque peut exister, cependant, au sujet d'un thème qui, manquant de notes caractéristiques, réunit en lui-même les deux Quintes d'appui de deux tons relatifs.

Pour trouver la solution de cet exemple :



considérons d'abord que ce thème est mineur, puis transposons-le à son relatif majeur :



La modulation de la 2^e mesure, en FA# mineur indiquera que la version originale, en SI mineur contient une modulation passagère en RÉ majeur. Tout le reste est donc en SI mineur.

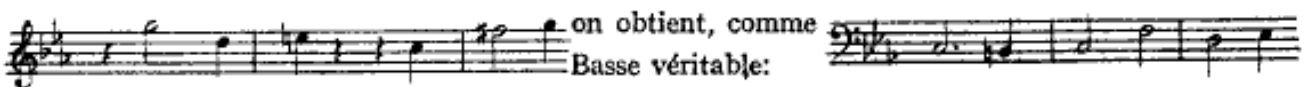
L'examen de la fin du thème nous amènera à la même conclusion : s'il était en RÉ, l'auteur aurait écrit :



B. *L'HARMONIE*. — C'est la vraie, la plus simple, et seulement celle-là qu'il faut établir en ayant soin de bien identifier chaque fondamentale importante, avant de choisir le renversement qui doit donner la ligne de basse la plus souple. Dans un thème de cette sorte :



il faut se débarrasser des notes étrangères ; et, les notes essentielles une fois dégagées,



Contrairement à ce que l'on croit, la saveur harmonique ne s'élabore pas : elle ne peut que se dégager spontanément. Il est vain de chercher de jolies harmonies. C'est le moyen de n'en pas trouver. Mais on doit s'ingénier à conduire, simultanément avec le thème, des mélodies belles et naturelles, et c'est le contrepoint qui fera surgir sous les doigts les harmonies rêvées.

C. *LE MODE*. — Dans l'examen du Mode, on notera :

- 1° L'étendue totale du thème.
- 2° Le degré initial.
- 3° Le degré final.

puis :

1° On déterminera la note la plus fréquemment entendue, celle autour de laquelle le thème semble être enroulé, en un mot : la Dominante antique. Dans la Danse Macabre de Saint-Saëns :



le SI \flat est, en même temps, la note commune et le point central.

2° On examinera si le thème contient une note qui, possédant la plus grande puissance émotive, est véritablement le « sommet » de la phrase :



WAGNER,
Ouverture des *Maîtres-Chanteurs*

Le FA, sur le temps faible, continue au-delà de ce que nous pouvions espérer, le mouvement ascensionnel de la phrase : il lui donne le « souffle ».

Citons encore la fin du thème, déjà vu, du premier morceau de la Cantate de Saint-Jean Baptiste de Bach :



le MI, broderie de la 7^e donne, à cette période montante son suprême élan d'enthousiasme.

3° On déterminera les degrés essentiels sur lesquels le thème repose et qui sont sa charpente.



STRAVINSKI. *L'Oiseau de Feu*

le FA de la 1^{re} mesure, le SI de la 2^e, le MI, qui commence la 3^e, et le DO de la 4^e, sont les points d'appui du thème.



D. *LES FIGURES RYTHMIQUES.* — Si un même rythme domine obstinément le thème, il dominera tout le morceau :



BEETHOVEN. *Sonate Op. 31 N° 2, Final*

Au contraire, dans le cas où le thème présente plusieurs figures rythmiques différentes, on choisira les meilleures césures possibles entre ces divers fragments, puis on décidera de l'ordre dans lequel on pourra les développer. Cet ordre ne sera pas forcément celui de leur succession dans le thème : il doit être établi selon la loi de gradation d'intérêt.

Certains thèmes donnent d'eux-mêmes cette gradation.



BEETHOVEN, *5^e Symphonie, Final*

Pour certains autres thèmes, il faut rétablir cette gradation.

Supposons que le 1^{er} thème de la Polonaise-Fantaisie de Chopin nous soit proposé pour un

développement symphonique :



le 3^e groupe



servira de point de départ au développement,

le 2^e groupe



sera réservé pour
l'apogée et le premier



préparera la
rentrée.

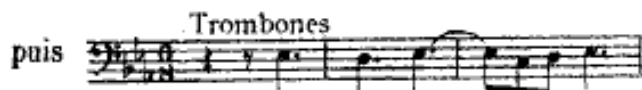
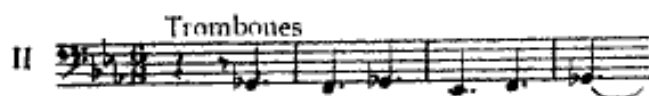
On sait, qu'en Fugue, il est défendu d'employer la tête du Sujet pour les divertissements. On ne peut s'en servir qu'au Stretto.

Dans le développement symphonique, si le début du thème en est vraiment la partie la plus caractéristique, le mieux sera de le réserver pour la Péroraison qui précède la rentrée et doit être l'expression suprême de ce que le thème contient de plus pathétique.

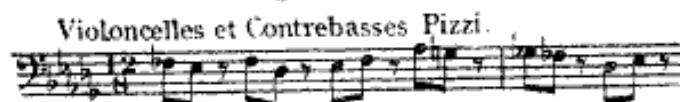
Un thème dénué de mélodie est sans valeur. Mais lorsqu'il n'est pauvre que rythmiquement, l'improvisateur, qui se propose d'édifier dessus un morceau d'une forme définie, a le droit d'attribuer à ce thème tous les rythmes possibles.

La Symphonie en UT mineur de Saint-Saëns nous offre un riche exemple de transformations rythmiques. Le thème de l'Allegro initial paraît sous neuf formes différentes, et chaque fois dans un rythme très naturel.

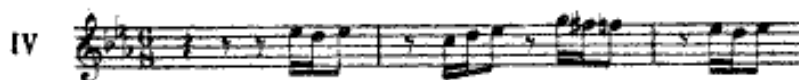
Nous le trouvons trois fois dans l'Allegro



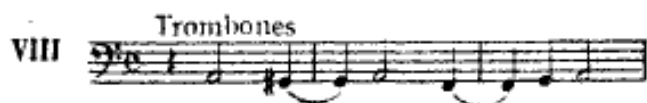
Une fois dans l'Adagio



Une fois dans le Scherzo



Cinq fois dans le Final.



Liszt également nous donne, dans la version pour piano de Mazeppa, un exemple de transformation rythmique. En resserrant sans cesse son thème, il rend d'une façon saisissante la vitesse toujours accrue de la course vertigineuse.



E. CONTREPOINT. — Si le thème se tient trop dans les mêmes formules mélodiques ou rythmiques, nous lui donnerons un Contre-Sujet basé naturellement sur les mêmes fondamentales, afin d'ajouter à l'improvisation de la variété et de la vie, par un plus grand nombre d'éléments de développement.

Il va sans dire que le Contre-Sujet sera, lui aussi, l'objet d'une courte étude modale et rythmique. Et si l'élève n'est pas sûr de s'en souvenir parfaitement pendant tout le morceau, il devra le garder par écrit devant lui, au cours de ses premiers essais.

La question des IMITATIONS sera étudiée en détail, à l'Analyse du Sujet, dans le Chapitre de la Fugue.

En ce qui concerne tout autre thème, il faut dès maintenant retenir que :

1° Une imitation peut être *partielle*, sans que pour cela, on doive la négliger :

2° On peut faciliter une imitation par un déplacement de degrés dans la réponse :

et, par le même moyen, souder deux imitations :

J. S. BACH

Si le thème donne plusieurs imitations, on gardera les plus rapprochées pour la fin du morceau.

Si le thème ne donne aucune imitation intéressante, on ne s'efforcera pas de faire marcher, coûte que coûte, des Strettes médiocres. Combien trouverons-nous d'exemples de Canons laissés de côté par des Maîtres qui, cependant, usaient volontiers de cette forme de contrepoint :

César FRANCK, Sonate pour Violon et Piano

En résumant l'analyse précédente, nous constatons qu'elle nous a renseignés sur :

- 1° La nature du Thème (rythmique, mélodique ou harmonique).
- 2° Le Ton.
- 3° L'Harmonie naturelle.

MODE

- 4° Le Degré initial.
- 5° Le Degré final.
- 6° L'Étendue.
- 7° Les emprunts aux Modes Antiques ou Exotiques, envisagés au point de vue expressif.
- 8° La Dominante mélodique c'est-à-dire la note la plus persistante.
- 9° La Note la plus expressive du Thème.
- 10° Les Degrés d'appui du Thème.

RYTHME

- 11° Les Figures rythmiques et leurs césures.
- 12° L'ordre de développement de ces figures.
- 13° Les Transformations rythmiques (s'il y a lieu).
- 14° Le Contre-Sujet (s'il y a lieu) et ses éléments saillants.
- 15° Les Imitations et l'ordre dans lequel elles doivent être présentées.

Les thèmes démesurément longs, et ceux dont le rythme est très irrégulier, sont à éviter.

Disons enfin que l'auditeur craint souvent, lorsqu'on lui annonce une improvisation, d'avoir à subir une pièce interminable, décousue, et dénuée d'unité rythmique, autant que de forme précise.

En conséquence, le bon improvisateur doit être bref dans ses expositions, concis dans ses développements, jouer en mesure, et avoir sans cesse comme objectif principal l'ordonnance générale du morceau.

CHAPITRE IV

CONTREPOINT—CHORAL

En improvisation, comme en toute chose, il faut commencer par le commencement. Le premier exercice à faire, pour un débutant, est celui-ci :

Prendre une phrase de 8 mesures, très simple, en valeurs égales, non modulante (autrement dit, un choral) comme par exemple :



la jouer, une fois, à la main droite, sans accompagnement, et la rejouer lentement, mais sans s'arrêter en improvisant à la main gauche les fondamentales :



Le deuxième exercice consistera à « dégrossir » la ligne de basse, en employant les renversements :



Dès que cet exercice sera devenu facile, on introduira une partie intermédiaire à la main gauche, toujours note contre note, et on prendra la Basse à la Pédale, ce à quoi il faut s'habituer dès le début. On tiendra compte des règles d'harmonie suivantes :

- 1° N'user que d'Accords consonants à 3 sons.
- 2° Ne pas faire entendre deux Quintes ni deux Octaves de suite dans les mêmes voix, soit par mouvement direct, soit par mouvement contraire.
- 3° Ne pas répéter plus de deux fois la même note dans la même voix.
- 4° Eviter les intervalles mélodiques supérieurs à la Sixte Majeure (l'octave exceptée) ainsi que les intervalles augmentés et diminués.
- 5° N'arriver sur une Quinte ou sur une Octave, par mouvement direct entre les parties extrêmes que lorsque le Soprano procède par degrés conjoints.
- 6° Résoudre la Sensible sur la Tonique, excepté dans l'enchaînement du 5° au 6° degré.
- 7° N'user de la Quarte et Sixte que pour les Cadences.
- 8° Ne pas employer de Croisements ni d'Unissons.
- 9° Eviter l'Accord Diminué à l'état direct.

On adoptera cette disposition :

Main droite (Récit)

Main gauche (G-O)

Pédale



A partir de ce moment, on pourra adopter le Choral complet de 16 ou 20 mesures, en reprenant les exercices préliminaires. Par exemple :



Lorsqu'on sera familiarisé avec le Choral au Soprano, on le mettra :

A la Pédale, avec les deux parties libres aux mains, puis *à la Main Gauche*, avec les parties libres au Soprano et à la Pédale.

Ensuite, on mettra le Choral au Ténor, *à la Pédale*, avec un jeu de 8 pieds seul, avec les parties libres aux deux mains faisant Soprano et Basse :

Main droite (Récit)

Main gauche (G-O)

Pédale

8 pieds seul



Après quoi, on harmonisera le Choral, au Soprano, à 4 voix, toujours note contre note. On observera les modifications suivantes aux règles précédentes :

1° On pourra employer les Accords de Septième Dominante et leurs renversements, en résolvant la Septième.

2° On pourra répéter 3 fois la même note dans la même voix, mais sans en abuser.

3° Les Unissons sont tolérés, surtout sur les temps faibles.

Ensuite, on harmonisera, toujours à 4 voix, le Choral :

1° Au Ténor.

2° A la Pédale.

3° A la Pédale faisant Ténor, deux parties à la main droite, la main gauche faisant la Basse :



Contrepoint

Dès que l'on aura pris l'habitude de ces harmonisations, on essayera le Contrepoint proprement dit. Deux lois priment les autres, sans pour cela les annuler. Les voici :

1^o Chaque mesure ne doit contenir qu'une *seule harmonie*, c'est-à-dire que toutes les notes constituant les mouvements mélodiques doivent s'analyser en envisageant *un seul accord par mesure*.

Dans cet exemple :



le SI et le LA de la Basse sont réellement Notes de Passage, ainsi que le FA de l'Alto. L'exemple est donc conforme à la règle. Mais, dans cet exemple :



le LA du Ténor ne nous permet plus d'analyser le LA de la Basse comme Note de Passage. Nous avons donc 2 accords dans la mesure, UT majeur, et LA mineur, par conséquent inobservance de la règle.

2^o Le 2^o renversement (L'Accord de Quarte et Sixte) est *dépendu*. Les seuls accords utilisables sont donc :

L'Accord Parfait Majeur.

Son 1^{er} renversement.

L'Accord Parfait Mineur.

Son 1^{er} renversement.

Le 1^{er} renversement de l'Accord Diminué.

On se conformera donc à ces deux règles, ainsi qu'aux règles N^{os} 2, 5, 6 et 8 de la page 43.

On y ajoutera celles-ci :

1^o Eviter les intervalles mélodiques supérieurs à la *Sixte Mineure*. (l'octave exceptée) ainsi que les intervalles augmentés et diminués.

2^o Ne point répéter la même note dans la même voix.

3^o Ne pas doubler la note de résolution d'une dissonance.

4^o N'employer, comme notes étrangères à l'accord, que :

Le Retard.

La Broderie.

La Note de Passage.

Voici les Chants donnés dont on se servira pour les exercices de Contrepoint :

CHANTS DONNÉS MAJEURS

1 

2 

3 

4 

5 

6 

7 

8 

9 

10 

CHANTS DONNÉS MINEURS

1 

2 

3 

4 

5 

6 

7 

8 

9 


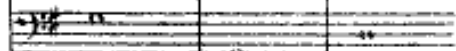
10 

On transposera ces Chants donnés à la Quinte Supérieure, lorsqu'on les mettra au Soprano ou au Ténor.

Voici les dispositions dans lesquelles on travaillera :

- | | | |
|----------------|---------------|-------------------------------|
| 1 ^o | Main Droite : | Chant donné. |
| | Main Gauche : | Contrepoint en blanches. |
| | Pédale : | Contrepoint note contre note. |

Exemple :

MD		
MG		etc.
Péd.		

- | | | |
|----------------|---------------|-------------------------------|
| 2 ^o | Main Droite : | Chant donné. |
| | Main Gauche : | Contrepoint note contre note. |
| | Pédale : | Contrepoint en blanches. |
| 3 ^o | Main Droite : | Contrepoint en blanches. |
| | Main Gauche : | Contrepoint note contre note. |
| | Pédale : | Chant donné. |
| 4 ^o | Main Droite : | Contrepoint note contre note. |
| | Main Gauche : | Contrepoint en blanches. |
| | Pédale : | Chant donné. |
| 5 ^o | Main Droite : | Contrepoint en blanches. |
| | Main Gauche : | Chant donné. |
| | Pédale : | Contrepoint note contre note. |
| 6 ^o | Main Droite : | Contrepoint note contre note. |
| | Main Gauche : | Chant donné. |
| | Pédale : | Contrepoint en blanches. |

On travaillera ensuite les 6 mêmes dispositions en remplaçant le Contrepoint à 2 blanches

par un Contrepoint en Triolets de blanches $\left(\overset{3}{\underset{\cdot}{p}} \overset{3}{\underset{\cdot}{p}} \overset{3}{\underset{\cdot}{p}} \right)$ et en transposant les Chants donnés dans différents tons.

Il sera bon d'insister sur ces Contrepoints improvisés jusqu'à ce que l'on ait acquis une certaine indépendance.

CANONS

On attaquera ensuite l'étude des Canons, en se servant des exemples suivants, dont les 10 premiers marchent en Canon renversable à l'Octave à une mesure, et les 10 autres en Canon renversable à la Quinte, également à une mesure.

CANONS A L'OCTAVE

Majeurs :

I	
II	
III	
IV	
V	

Mineurs :

VI

VII

VIII

IX

X

CANONS A LA QUINTE

1° On coupera le Canon à la dernière mesure de la phrase qui propose, en concluant par la Tonique à la Basse.

2° A moins d'indication spéciale, on restera dans le Ton proposé, c'est-à-dire que l'on n'ajoutera pas la Sensible du Ton de la Dominante.

Majeurs :

I

II

III

IV

V

Mineurs :

VI

VII

VIII

IX

X

Il faut s'habituer d'abord à jouer un Canon à 2 voix en lisant une ligne simple. On travaillera donc ainsi quelques Canons à l'Octave, puis quelques Canons à la Quinte :

1^o Aux deux mains,
proposant à la main droite



puis à la main gauche:



2^o A la main droite et à la Pédale proposant d'abord à la main droite, puis à la Pédale.

3^o A la main gauche et à la Pédale proposant d'abord à la main gauche, puis à la Pédale.

Après cet entraînement préparatoire, on introduira une 3^o partie, note contre note, dans les 6 dispositions suivantes :

- 1^o Main droite proposant.
Main gauche répondant.
Pédale. Partie libre.
- 2^o Main droite répondant.
Main gauche proposant.
Pédale. Partie libre.
- 3^o Main droite proposant.
Main gauche. Partie libre.
Pédale répondant.
- 4^o Main droite répondant.
Main gauche. Partie libre.
Pédale proposant.
- 5^o Main droite. Partie libre.
Main gauche proposant.
Pédale répondant.
- 6^o Main droite. Partie libre.
Main gauche répondant.
Pédale proposant.

Et l'on travaillera ensuite les mêmes dispositions :

1^o Avec une partie libre en blanches.

2^o Avec une partie libre en Triolets de blanches.

Il est évident que l'élève ne tardera pas à savoir ces Canons par cœur. Il lui faudra alors, s'il veut recueillir tout le fruit de son travail, d'abord les transposer, puis, le plus tôt possible, écrire lui-même suivant ces modèles, les Canons en Contrepoint renversables dont il aura besoin.

Puis, après avoir écrit des Canons, il les *improvisera*. N'ayant plus à se soucier, à ce moment, du Contrepoint renversable, il pourra employer la Quinte, sans craindre son renversement défendu : la Quarte.

La voie à suivre sera la même :

D'abord les Canons à 2 voix dans les 6 dispositions indiquées ci-dessus.

Ensuite, les 6 dispositions à trois voix mentionnées à la suite de celles à deux voix :

1^o Avec la partie libre note contre note.

2^o Avec la partie libre en blanches.

3^o Avec la partie libre en Triolets de blanches.

Après ce travail, les diverses formes du Choral pourront être abordées.

Formes diverses du Choral

On sait que Bach, suivant le texte dont il s'inspirait, usait principalement de 4 formes de Choral :

- 1^o CANONIQUE.
- 2^o CONTRAPUNTÉE.
- 3^o ORNÉE.
- 4^o FUGUÉE.

Elles constituent un ensemble de modèles aussi riche que parfait, et l'on ne saurait mieux faire que de s'en inspirer dans un travail d'étude.

I. Choral Canonique

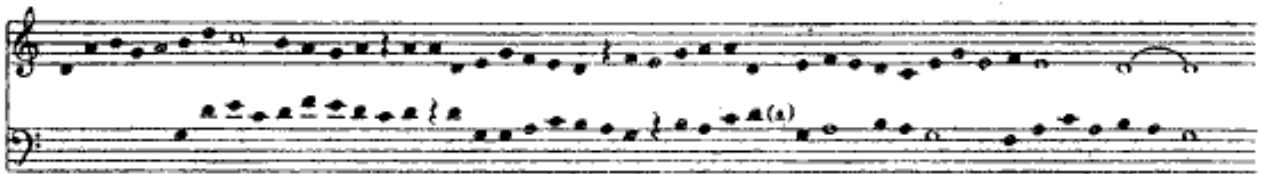
Nous avons déjà rencontré la première des formes du Choral dans les précédents exercices de Canons à trois voix. L'élève trouvera à la fin de ce chapitre comme éléments d'entraînement, pour les exercices que nous indiquons plus bas :

- 1^o Les Hymnes les plus usités de l'Office Catholique.
- 2^o Quelques-uns des plus connus parmi les Chorals employés par Bach.

On verra que la plupart de ces textes donnent des Canons, soit à l'Octave, soit à la Quinte, soit à la Quarte. Mais ces Canons sont presque toujours fragmentaires, ce qui oblige à faire attendre l'intervalle propice à une voix ou à l'autre pendant une ou deux Unités de Valeur.

On se rendra compte aussi que c'est presque toujours à une note de distance que le Canon marche le mieux, surtout lorsqu'il a lieu à la Quinte ou à la Quarte.

L'exemple suivant montre un Canon à la Quarte (ou à la Quinte inférieure), ainsi constitué, sur l'Hymne *Ave Maris Stella* :



On travaillera le Choral canonique dans ces 2 dispositions :

- 1^o La main droite proposant.
La main gauche, en partie libre, à 4 notes contre une.
La Pédale répondant.
- 2^o A quatre voix, sur 2 claviers et Pédale.
La main droite, au Récit, proposant.
La main gauche prenant deux parties au Grand orgue.
La Pédale, accouplée au Récit, répondant.

On pourra donner aux deux voix accompagnantes un caractère plutôt harmonique que contrapuntique, suivant l'exemple que Bach nous donne dans le Choral : « C'est le jour qui est plein de joie » (Peters L. V. N^o 11. Bgs : L. XXV 1^{re} Partie N^o 7).



On peut adopter un grand nombre d'autres dispositions parmi lesquelles nous citerons seulement :

J.-S. Bach. Choral : « Le Fils de Dieu est venu pour nous servir » (Peters L. V. N° 19. Bgs: L. XXV 1^{re} Partie N° 2) dans lequel la main droite prend le *Soprano* (le Choral) et l'*Alto* (Contrepoint en croches) tandis que la Pédale, faisant Ténor, répond au *Soprano*, et que la main gauche (Contrepoint en noires) prend la Basse.

II. Choral Contrapunté

Le Choral contrapunté est souvent traité par Bach dans un style pittoresque. Dans ce cas, la formule initiale, à laquelle il reste fidèle pendant tout le morceau, exprime avec exactitude l'idée dont le texte est inspiré. Le Choral: « Par la chute d'Adam » (Peters, L. V. N° 13. Bgs: L. XXV. 1^{re} Partie, N° 38) est basé sur cette formule :



Nous n'aurons pas à nous imposer la même règle, pas plus que nous ne chercherons à tirer du *texte musical* du Choral la formule d'imitation que nous adopterons. Elle sera le *Contre-Sujet* que nous aurons donné au dessin initial du Choral.

On travaillera d'abord à 3 voix, en mettant le Choral à la Pédale, et en faisant dialoguer les mains.

Après quoi, l'on travaillera, à 4 voix, les dispositions suivantes :

1° Le Choral à la Pédale, et les 3 autres voix s'imitant entre elles.

2° Le Choral au Soprano, et les 3 autres voix s'imitant entre elles.

Pendant les premiers essais, on gardera toujours le même ordre d'imitation des voix, pendant tout le Choral, soit :

• Pour les Chorals de Pédale :

Soprano, Alto, Ténor, puis Ténor, Alto, Soprano.

Pour les Chorals de Soprano :

Alto, Ténor, Basse, puis Basse, Ténor, Alto.

On prendra facilement, plus tard, l'habitude d'introduire un peu d'imprévu dans l'ordre des réponses. Le travail développe rapidement l'instinct de « la meilleure disposition » qui ne tardera pas à guider l'élève.

3° Le Choral au Ténor. On mettra le Choral, soit à la main gauche, soit à la Pédale en 8 pieds. On prendra deux voix à la main droite, que l'on se bornera d'abord à imiter entre elles, en laissant la Basse indépendante. Ensuite, on fera participer la Basse à l'imitation.

4° Le Choral à l'Alto. Cette forme, sensiblement plus difficile, exige un arrangement spécial, si l'on ne veut se résigner à jouer les trois parties manuelles sur le même clavier, disposition qui ne favorise pas la mise en évidence du Choral.

Le Choral de Bach : « Nous devons louer Christ » (Peters L. V. N° 6. Bgs: L. XXV 1^{re} Partie, N° 13)



se joue généralement à un seul clavier. Mais son mouvement, très retenu, permet de faire sortir l'Alto sur un clavier *inférieur*, en se servant des pouces. Néanmoins, pareille entreprise est périlleuse lorsque l'on improvise.

On travaillera donc plutôt les deux combinaisons suivantes, avec lesquelles il vaut infiniment mieux se passer de 16 pieds à la Pédale, ainsi qu'aux mains.

1^o La main droite (Soprano) sur le clavier d'accompagnement.

La Pédale, prenant le Choral à l'Alto, avec un jeu de 4 pieds.

Les deux parties graves à la main gauche, sur le clavier d'accompagnement.

2^o La main droite (Soprano) sur le clavier d'accompagnement.

La main gauche, prenant le Choral à l'Alto, avec un jeu de Solo.

Double Pédale, en 8 pieds, accouplée au clavier d'accompagnement.

Certaines orgues modernes possèdent une « Division » de la Pédale, dont la coupure est placée sur le 2^e. UT. On voit immédiatement la ressource offerte par ce perfectionnement pour la réalisation du Choral à l'Alto :

Le Soprano, à la main droite, accompagnant.

L'Alto, au pied droit, avec un jeu de 4 pieds.

Le Ténor, à la main gauche, accompagnant.

Le pied gauche, sur 12 notes graves, avec des 16 et des 8 pieds (la coupure « mobile » du pédalier, que l'on construit maintenant, comble les vœux des plus difficiles !).

III. Choral Orné

Cette forme, dans laquelle Bach atteint la plus sublime émotion (Choral : « O homme, pleure la multitude de tes péchés » (Peters L. V. N^o 45. Bgs : XXV, L. 1^{re} Partie, N^o 24), Choral : « La vieille année s'en est allée » (Peters L. V. N^o 10. Bgs : L. XXV, 1^{re} Partie, N^o 16), est assez difficile à traiter aujourd'hui. On risque, soit de « pasticher » servilement le style de Bach, soit d'introduire dans une trame harmonique moderne des trilles, des mordants, des grupetti ou des appoggiatures dont l'esprit est essentiellement du XVIII^e siècle, et qui donnent à l'ensemble un aspect disparate.

On s'exercera, pour débiter, dans la forme employée par Bach, mais en se gardant d'abuser des ornements : on peut aisément surcharger un Soprano, mais, avec la même facilité le rendre ridicule. On observera donc la plus grande sobriété, dans les rythmes, ainsi que dans les figures mélodiques.

L'exemple suivant met en regard le texte musical du Choral : « La vieille année s'en est allée », avec la ligne mélodique ornée de la version pour orgue de Bach, si émouvante dans sa simplicité :

The image displays a musical score for the chorale 'La vieille année s'en est allée'. It consists of three systems of music. The top system shows the vocal line (Soprano) and the organ accompaniment (Alto and Tenor parts). The middle system continues the vocal line and organ accompaniment. The bottom system concludes the piece with a final cadence. The organ accompaniment features a prominent bass line with various rhythmic patterns and ornaments, including trills and mordants, which are characteristic of Bach's style. The vocal line is simple and melodic, providing a clear contrast to the more complex organ accompaniment.

Lorsqu'on abordera la forme modernisée du Choral orné, on se reportera aux explications du Chapitre III relatives à l'analyse des fragments mélodiques, que l'on aura ici l'occasion d'appliquer.

Chaque membre de phrase du Choral sera étudié : on recherchera la valeur expressive de chaque petit fragment, conjoint ou disjoint, ascendant ou descendant. On notera les symétries, les progressions, et surtout les points d'aboutissement d'un mouvement mélodique, qui portent souvent l'accent expressif.

Choisissons comme exemple le Choral : « Maintenant que vienne le Sauveur des Païens » (Peters L. VII. N° 45. Bgs : L. XXV, 3^e Partie, N° 9).

Nous diviserons la première phrase
en deux fragments :



que nous pourrons développer ainsi.

On devra s'appliquer, en étudiant cette forme, à ne pas se laisser aller à un débordement lyrique intempestif. On est, en effet, tenté de prendre le bavardage pour de l'inspiration, et de croire que l'on possède « du souffle » alors qu'on n'est que filandreux.

L'élève se défendra contre ces illusions dangereuses en s'imposant de compter ses mesures ainsi que le font les musiciens d'orchestre, et de diviser son Choral en groupes de 16 mesures, correspondant à chaque fragment du Choral. Enfin, dans chaque groupe, il devra ménager un appui, ou un léger repos au début des mesures 5, 9 et 13.

IV. Choral Fugué

Le Choral fugué est la survivance du Motet vocal du XVI^e siècle. Chaque fragment devient successivement le Sujet d'une petite exposition de Fugue, laquelle prépare une entrée en augmentation de ce même fragment. Nous trouvons deux admirables exemples de cette forme dans les Chorals de Bach :

1^o « Viens, Esprit Saint, Seigneur Dieu » (Peters L. VII. N° 36. Bgs : L. XXV, 3^e Partie, N° 2).

2^o « Devant ton Trône je vais comparaître » (Peters L. VII. N° 56. Bgs : L. XXV, 3^e Partie, N° 18), dicté sur son lit de mort à son gendre Altnikol.

L'étude de cette forme, empreinte d'une grande austérité, et qui ne supporte aucun écart d'imagination, sera la meilleure préparation à l'improvisation de la Fugue.

Voici la disposition dans laquelle on s'entraînera :

Sujet à l'Alto,

Réponse au Ténor,

Sujet à la Pédale,

Choral au Soprano, en augmentation (c'est-à-dire Sujet).

Après s'être familiarisé avec les 4 formes précédentes, on pourra essayer :

V. Le Choral Canonique à 5 Voix

Bach nous en donne un exemple surprenant dans le Choral : « Bien-aimé Jésus, nous sommes ici » (Peters L. V. N° 37. Bgs: L. XXV, 1^{re} Partie, N° 35)

On choisira, pour les premiers essais, un texte de Choral peu étendu, et donnant un Canon à la Quarte ou à la Quinte, afin de pouvoir jouer avec la même main les deux parties en imitation. Et l'on travaillera ces 2 dispositions :

1^o Main droite. 2 parties en Canon, sur un jeu de Solo.

Main gauche. 2 parties accompagnantes.

Pédale. 1 partie accompagnante.

2^o Main droite. 2 parties accompagnantes.

Main gauche. 2 parties en Canon, sur un jeu de Solo.

Pédale. 1 partie accompagnante.

VI. Le Choral Fugué à 5 Voix

On travaillera ces deux dispositions :

1^o En laissant les deux mains sur le même clavier :

		Sujet au 2 ^e Soprano,	Choral en augmentation au 1 ^{er} Soprano.
	Réponse à l'Alto,		
Sujet au Ténor,		Réponse à la Pédale	
2 ^o :			
Sujet à l'Alto,		Réponse au Soprano,	
	Réponse au 1 ^{er} Ténor,		
		Sujet au 2 ^e Ténor,	Choral en augmentation à la Pédale.

Dans cette 2^e disposition, la Pédale peut être accouplée à un jeu d'Anche.

VII. Mélange du Choral Contrapunté et du Choral Canonique

On peut tirer de cette combinaison un effet architectural puissant, en adoptant cette disposition :

1^{re} Partie. Choral contrapunté, le Chant donné au Ténor, et les 3 autres voix imitant un Contre-Sujet.

2^o Partie. Après un épisode très court, dont on se servira pour ramener le Ténor sur le clavier accompagnant, tandis que l'on aura ménagé un silence au Soprano, on attaquera de nouveau le Choral au *Soprano*, auquel la Basse répondra en Canon, à l'intervalle le plus favorable, tandis que les deux parties intermédiaires garderont, autant qu'il sera possible, le Contre-Sujet que l'on aura adopté au début.

Nous n'avons pas eu la prétention d'indiquer toutes les formes possibles d'étude du Choral. Nous nous sommes placés au point de vue pratique et avons voulu « canaliser » les premières tentatives de l'élève, en choisissant les formes susceptibles de l'aider à faire des progrès.

Nous croyons que, lorsqu'il sera familiarisé avec les exercices précédemment proposés, son imagination sera suffisamment développée pour lui suggérer d'autres formes plus personnelles qu'il sera à même de réaliser sans difficulté.

HYMNES CATHOLIQUES

LUCIS CREATOR OPTIME
8^e MODE

IMMENSE CÆLI CONDITOR
1^e MODE

TE LUCIS ANTE TERMINUM (MAJORIBUS FESTIS)
4^e MODE

TE LUCIS ANTE TERMINUM (FÊTES DE LA SAINTE VIERGE)
2^e MODE

JAM SOL RECEDIT
8^e MODE

COMMUNS

APÔTRES. ÉVANGÉLISTES: EXULTET ORBIS GAUDIIS
2^e MODE

UN MARTYR: DEUS TUORUM MILITUM
8^e MODE

PLUSIEURS MARTYRS: SANCTORUM MERITIS
2^e MODE (INA)

CONFESSEURS PONTIFES, OU NON PONTIFES: ISTE CONFESSOR
8^e MODE

1^{er} MODE FÊTES DE LA SAINTE VIERGE: AVE MARIS STELLA

2^{er} MODE FÊTE DE S^t JEAN BAPTISTE: UT QUEANT LAXIS

1^{er} MODE DÉDICACE: CŒLESTIS URBS JERUSALEM

4^{er} MODE AVENT: CREATOR ALME SIDERUM

1^{er} MODE NATIVITÉ: JESU REDEMPTOR OMNIUM

3^{er} MODE NATIVITÉ: LAUDES: A SOLIS ORTUS CARDINE

2^{er} MODE CARÊME: AUDI BENIGNE CONDITOR

1^{er} MODE PASSION: VEXILLA REGIS

8^{er} MODE QUASIMODO: AD REGIAS AGNI DAPES

8^{er} MODE PENTECÔTE: VENI CREATOR

3^{er} MODE SAINT SACREMENT: PANGE LINGUA

8^{er} MODE SAINT SACREMENT: VERBUM SUPERNUM

SACRE CŒUR: AUCTOR BEATE SÆCULI

7^e MODE

TOUSSAINT· PLACARE CHRISTE SERVULIS

8^e MODE

S^t MICHEL: TE SPLENDOR ET VIRTUS PATRIS

2^e MODE

S^t RAPHAEL: TIBI CHRISTE SPLENDOR PATRIS

1^r MODE

CHORALS EMPLOYÉS PAR J. S. BACH.

KYRIE
Fons
bonitatis

GLORIA

PATER

AGNUS DEI

PSAUME, 31 : IN TE SPERAVI — EN TOI, SEIGNEUR, J'AI MIS MON ESPOIR

PSAUME 46 — NOTRE DIEU EST UNE BONNE FORTERESSE



PSAUME 130 — DE PROFUNDIS



VENI REDEMPTOR GENTIUM - MAINTENANT QUE VIENNE LE SAUVEUR DES PAIENS



NUNC DIMITTIS — EN PAIX ET AVEC JOIE JE QUITTE CE MONDE



ARDEMMENT J'ASPIRE A UNE FIN HEUREUSE



CHAPITRE V

LA SUITE

On connaît la succession des morceaux dont se compose la Suite, telle qu'on la trouve dans Bach :

Le Prélude.

L'Allemande, à 4/4.

La Courante, à 3/4.

La Sarabande, à 3/2 ou à 3/4.

Le Menuet (3/4) ou la Gavotte (4/4).

La Gigue, souvent à 3/8 ou à 6/8, caractérisée par la division ternaire de chaque temps.

Si l'on examine la construction de chacun de ces morceaux, on constatera que quatre, sur six, sont de forme semblable, dans leurs grandes lignes :

L'Allemande.

La Courante.

La Sarabande.

La Gigue.

Ces quatre pièces, qui constituent les parties fondamentales de la Suite, ont donné naissance plus tard aux quatre morceaux de la Symphonie.

Les deux autres, facultatives, ont chacune leur forme particulière :

Le Prélude.

Le Menuet ou la Gavotte, qui peuvent contenir ou non un Trio.

Nous étudierons donc, par ordre de difficulté, les trois types auxquels ces morceaux appartiennent :

1^o L'AIR, de forme binaire.

2^o LE MENUET, que nous envisagerons sous sa forme ternaire, c'est-à-dire avec Trio.

3^o LE PRÉLUDE.

I

Forme Binaire — L'Air

Les grandes lignes de l'Air sont simples.

Dans le Mode Majeur :

1^{re} Partie. Modulation du Ton Principal au Ton de la Dominante.

2^e Partie. Retour au Ton Principal.

Dans le Mode Mineur :

1^{re} Partie. Modulation du Ton Principal au Ton Relatif, ou au Ton de la Dominante.

2^e Partie. Retour au Ton Principal.

Ce cadre peut être rempli de plusieurs façons. Les anciens s'en tenaient aux modulations aux tons voisins, c'est-à-dire, en prenant UT comme point de départ :

Ton Principal : UT MAJEUR. Ton Relatif : LA MINEUR.

Ton de la Dominante : SOL MAJEUR. Ton Relatif de celui de la Dominante : MI MINEUR.

Ton de la Sous-Dominante : FA MAJEUR. Ton Relatif de celui de la Sous-Dominante : RÉ MINEUR.

Ils n'usaient même pas de tous ces tons dans le même morceau, et n'affirmaient véritablement qu'une ou deux tonalités, en plus de celle de la Dominante ou du Relatif.

Voici, à titre d'exemple, le schéma harmonique de la Sarabande de la 2^e Partita, en UT mineur, de Bach :

Soit :

1^{re} Partie, 8 mesures :

6 mesures en	UT MINEUR	Ton Principal.
2 mesures en	MI \flat MAJEUR	Ton Relatif.

2^e Partie, 16 mesures

1 mesure en	MI \flat MAJEUR	Ton Relatif.
3 mesures en	SI \flat MAJEUR	Relatif de la Dominante.
4 mesures en	FA MINEUR	Ton de la Sous-Dominante.

² (coupées par un emprunt au ton de SI \flat MINEUR).

2 mesures en	MI \flat MAJEUR	Ton Relatif.
6 mesures en	UT MINEUR	Ton Principal.

(coupées pendant deux temps par la présence de la Sensible de SOL, Ton de la Dominante).

On se reportera, pour les premiers essais, à ce que nous avons expliqué à propos du Choral orné, avec lequel l'Air offre une certaine analogie, au point de vue mélodique.

En effet, le Soprano doit soutenir l'intérêt à lui seul, pour ainsi dire, en développant la formule initiale. La phrase ne prend guère de repos que sur les cadences affirmant les principales modulations du morceau, et l'on peut dire que, sauf de rares exceptions, le thème initial n'est pas ré-exposé.

On travaillera les 3 formes suivantes, d'abord à deux voix, sans Pédale, puis à 3 voix, à 2 claviers et Pédale.

I. AIR MAJEUR :

(Avant la double barre):

Ton Principal.

Ton du 2^e Degré.

ou Ton Relatif. (Cette modulation est facultative.)

Ton de la Dominante.

(Après la double barre) :

Ton de la Dominante, ou retour passager au Ton Principal, par l'Accord de Septième Dominante.

Ton de la Sous-Dominante.

Conclusion au Ton Principal.

Soit, par exemple, en UT majeur:

UT MAJEUR

RÉ MINEUR (facultatif)

ou LA MINEUR

SOL MAJEUR

SOL MAJEUR ou SOL 7+

FA MAJEUR

UT MAJEUR

II. AIR MINEUR AVEC MODULATION AU TON RELATIF :

(Avant la double barre):

Ton Principal.

Ton Relatif.

(Après la double barre) :

Ton Relatif.

Ton de la Dominante ou

Ton de la Sous-Dominante ou les deux.

Conclusion au Ton Principal, soit, par exemple, en LA Mineur :

LA MINEUR

UT MAJEUR

UT MAJEUR

MI MINEUR ou RÉ MINEUR

ou MI MINEUR et RÉ MINEUR

LA MINEUR

III. AIR MINEUR, AVEC MODULATION A LA DOMINANTE :

(Avant la double barre):

Ton Principal.

Ton Relatif (facultatif).

Ton de la Dominante.

(Après la double barre) :

Ton de la Dominante, ou Retour au Ton Principal par l'Accord de Septième Dominante.

Ton Relatif (s'il n'a pas encore été employé), ou Relatif Majeur de la Dominante.

Ton de la Sous-Dominante (facultatif).

Conclusion au Ton Principal.

Soit, par exemple, en LA mineur :

LA MINEUR
 UT MAJEUR (facultatif)
 MI MINEUR

 MI MINEUR ou MI : 7 +
 UT MAJEUR ou SOL MAJEUR
 RÉ MINEUR (facultatif)
 LA MINEUR

Il sera bon, au début, de choisir des thèmes lents, dans le sentiment de la Sarabande, de la Sicilienne, ou de l'Aria. On abordera ensuite les mouvements plus animés, l'Allemande et la Courante.

II

Forme Ternaire: Le Menuet

Que le morceau soit à 3 temps, et s'appelle : Menuet, Passepied, Louré, Gaillarde ou Romanesca, Polonaise ou Boléro, ou qu'il soit à 4 temps, et s'appelle : Gavotte, Bourrée, Musette, Pavana, Rigaudon, Tambourin, la forme est toujours la même seul le caractère change.

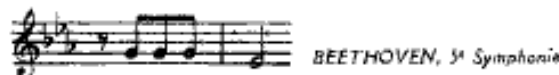
Avant d'indiquer le plan du Menuet, il est nécessaire d'expliquer en quoi consiste l'« Exposition » d'une période dont nous avons à nous occuper ici pour la première fois.

Nous rappellerons d'abord, pour éviter toute confusion dans l'esprit de l'élève, la différence qui existe entre la Phrase et le Thème.

La Phrase est un enchaînement de groupes mélodiques et rythmiques, qui présentent par eux-mêmes un sens complet.

Le Thème est la synthèse des éléments musicaux qui seront développés au cours du morceau.

Un thème peut être très bref :



BEETHOVEN, 5^e Symphonie

ou très long :



WAGNER, Les Maîtres-Chanteurs, Ouverture

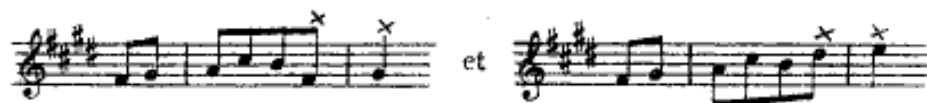
Il s'agit donc avant tout, de discerner si le thème est constitué par :

- 1° Une figure, ou une incise, c'est-à-dire un groupe de quelques notes.
- 2° Un membre de phrase, ou un motif, s'arrêtant sur une demi-cadence.
- 3° Une phrase, concluant sur une cadence.
- 4° Une période de deux phrases, ou plus.

Dans les trois premiers cas, il faut compléter ce thème, en introduisant d'autres éléments musicaux dans l'ensemble de phrases qui formera l'« Exposition ».

Cette Exposition peut être « binaire » ou « ternaire » tout à fait indépendamment de l'ensemble du morceau auquel les mêmes termes s'appliquent, ainsi que nous l'avons déjà vu, en ce qui concerne sa forme générale.

On ne tient pas compte des reprises, en analyse. Elles peuvent être placées n'importe où, et changer totalement l'aspect d'une exposition, mais il ne faut pas prendre pour une reprise deux membres de phrase ne différant entre eux qu'à la chute, comme dans l'exemple précédent :



Une exposition peut contenir des *redoublements*, qui sont souvent présentés sous une forme variée. Le Rondo de la Sonate en SOL majeur (op 31, N° 1) de Beethoven débute par une Exposition binaire double variée :

THÈME. Antécédent Conséquent

Commentaire

10 20

Le 11^e Nocturne de Chopin, en SOL mineur (op. 37, N° 1) contient une Exposition Ternaire redoublée :

A) Thème.

B) Commentaire

C) Reprise du Thème A.

D) Reprise du Commentaire B.

E) Reprise du Thème A.

LE MENUET

Le Menuet est une pièce formée de deux Expositions ternaires différentes, avec reprises, puis d'un recommencement de la première exposition, sans reprises, qui donne à ce morceau sa forme (générale) ternaire.

Autant la reprise est chose simple en composition, autant elle est malaisée en improvisation. C'est, en effet, le summum de la difficulté de retenir une phrase, au moment même où on la conçoit, pour la répéter identiquement un instant plus tard.

Nous étudierons donc le Menuet, sans nous occuper des reprises, mais en cherchant, cependant, à faire une réexposition aussi semblable que possible à l'exposition, par la durée, la conduite tonale, et la structure harmonique.

Voici le plan d'après lequel on devra s'entraîner, au début :

I^o — 1^{re} EXPOSITION :

A. Une phrase de 8 mesures, composée de l'Antécédent et du Conséquent.

B. Une phrase de 8 mesures, formée du Commentaire, et de son Conséquent ramenant au Ton Principal.

C. La phrase initiale A, qui peut contenir des variantes.

II^o — 2^{ème} EXPOSITION ou TRIO :

A. Une phrase de 8 mesures, dans le Mode opposé à celui du début, faisant entendre un deuxième thème (Antécédent et Conséquent) et concluant, soit au Ton Principal, soit au Ton de la Dominante.

B. Le Commentaire de ce deuxième thème, formé de 8 mesures et enchaînant :

C. Le deuxième thème, concluant sur le 1^{er} Degré.

III^o — RÉEXPOSITION DE LA 1^{re} PÉRIODE :

Aussi semblable que possible à l'exposition du début, dans ses divisions, dans sa structure harmonique et dans sa physionomie mélodique.

On pourra s'aider des 2 schémas suivants :

I. MENUET EN UT MAJEUR

MENUET : A. UT majeur (8 mesures).

B. LA mineur, puis MI mineur, ou SOL majeur, ou RÉ mineur (8 mesures).

C. UT majeur, concluant en UT majeur (8 mesures).

TRIO : A. UT mineur (2^e thème : 8 mesures) concluant en UT mineur, ou en SOL mineur.

B. SOL mineur, puis SI \flat majeur, ou FA mineur, ou MI \flat majeur (8 mesures).

C. UT mineur (2^e thème, 8 mesures), concluant en UT mineur.

RÉEXPOSITION DU MENUET : Soit A, B, C.

II. MENUET EN UT MINEUR

MENUET : A. UT mineur (8 mesures).

B. MI \flat majeur, puis SI \flat majeur, ou SOL mineur, ou FA mineur (8 mesures).

C. UT mineur (8 mesures).

TRIO : A. UT majeur (8 mesures) concluant en UT majeur ou en SOL majeur.

B. SOL majeur, puis MI mineur, ou FA majeur, ou RÉ mineur (8 mesures).

C. UT majeur (8 mesures) concluant en UT majeur.

RÉEXPOSITION DU MENUET : Soit A, B, C.

Certains Menuets majeurs ont leur Trio à la Sous-Dominante. D'autres l'ont dans le même Ton et dans le même Mode. Nous avons choisi les deux formes précédentes comme les plus propres à habituer l'élève à conduire ses modulations. Il pourra prendre plus de liberté plus tard. Il pourra également, après quelque temps, donner aux deuxièmes périodes des Menuets et du Trio, 20, 24, et même 32 mesures, au lieu de 16.

Il notera qu'il lui faut, pour improviser un Menuet, 16 mesures d'éléments musicaux :

Le 1^{er} Thème : 4 mesures.

Son Commentaire : 4 mesures.

Le 2^e Thème : 4 mesures.

Son Commentaire : 4 mesures.

Il devra écrire tous ces éléments pendant la période des premiers essais.

III

Le Prélude

Le mot « Prélude » n'évoque, de nos jours, qu'une forme assez vague. Tant d'auteurs ont usé de ce titre avec des intentions différentes que nous ne pouvons pas nous faire une idée à l'avance de ce que nous allons entendre.

Nous n'aurons pas à nous occuper ici des « esquisses » de toutes sortes qui, depuis Chopin, ont été appelées Préludes. On sait que, même lorsqu'elles ne portent pas de sous-titre, ces pièces, de caractère pittoresque ou sentimental, créent une atmosphère très déterminée, et, parlant directement à l'imagination, prêtent facilement au commentaire littéraire.

Nous examinerons plutôt le Prélude ancien, et c'est, une fois de plus, dans Bach que nous trouverons nos modèles. Un bref aperçu de l'évolution qui l'a conduit aux sommets prodigieux que sont les Préludes d'orgue de Leipzig suffira pour nous éclairer.

Dans les œuvres de la première période, il oscille sans cesse entre le Ton Principal et celui de la Dominante, dans ses Préludes, tout comme dans ses Fugues, et ne se permet qu'exceptionnellement de brèves incursions dans les tons voisins ou relatifs.

Dans plusieurs Préludes du Clavecin bien Tempéré (2^e livre) nous retrouvons la forme de l'Air qu'il exploite avec tant de bonheur.

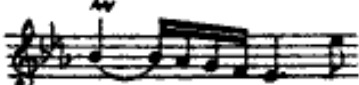
Dans les Suites, l'évolution se dessine ; certains Préludes, de proportion parfois considérable, présentent des réexpositions aux tons voisins, qui sont précisément l'indication de la forme que nous cherchons à reconnaître.


Enfin, les Préludes de Leipzig nous offrent un plan parfait, définitivement fixé :

Ils sont à deux thèmes. Le premier est employé pour la première période, ainsi que pour ses réexpositions, qui ont lieu au Ton de la Dominante, à celui de la Sous-Dominante, ainsi qu'au Ton Relatif majeur, lorsque le Prélude est mineur. Le deuxième thème, réservé pour les divertissements modulants, est présenté au début de ceux-ci dans le ton de l'exposition du premier thème.

Les plans du Prélude en MI \flat majeur (Peters : L. III N^o 1. Bgs : L. III, 3^e Partie, N^o 1) et du Prélude en SI mineur (Peters : L. II, N^o 10. Bgs : L. XV, N^o 14) montreront avec quelle merveilleuse ordonnance Bach a exprimé sa pensée dans chacun des deux Modes :


I. PRÉLUDE EN MI \flat MAJEUR :

1^{er} Thème  au Ton Principal : MI \flat MAJEUR

2^e Thème  au Ton Principal : MI \flat MAJEUR

1^{er} Divertissement au Ton Principal MI \flat MAJEUR

1 ^{er} Thème au Ton de la Dominante :	SI ♭ MAJEUR
2 ^e Divertissement au Ton Relatif :	UT MINEUR
1 ^{er} Thème au Ton de la Sous-Dominante :	LA ♭ MAJEUR
2 ^e Thème au Ton de la Sous-Dominante :	LA ♭ MAJEUR
3 ^e Divertissement au Ton Principal :	MI ♭ MAJEUR
1 ^{er} Thème au Ton Principal :	MI ♭ MAJEUR
II. PRÉLUDE EN SI MINEUR :	

1^{er} Thème  au Ton Principal : SI MINEUR

2^e Thème  au Ton Principal : SI MINEUR

(servant au 1^{er} Divertissement).

1^{er} Thème au Ton de la Dominante : FA # MINEUR

2^e Thème au Ton de la Dominante : FA # MINEUR

(servant au 2^e Divertissement, qui passe par le Relatif : RÉ MAJEUR

Rappel du 1^{er} Thème au Ton de la Sous-Dominante : MI MINEUR

3^e Divertissement sur le 2^e Thème au Ton Principal : SI MINEUR

Conclusion sur la fin du 1^{er} Thème au Ton Principal : SI MINEUR

Certains compositeurs, lorsqu'il s'agit d'une suite de pièces pour orgue, construisent assez volontiers le Prélude sur le thème devant servir au morceau suivant, lequel est souvent une Fugue. Mais ce thème est présenté généralement comme une sorte d'ébauche mélodique de la physionomie qu'il prendra plus tard, comme si le compositeur, selon le terme consacré, « préluait ».

Les notes du thème sont entendues en valeurs égales comme, par exemple, dans le Prélude et Fugue en MI majeur de Saint-Saëns. Le Prélude présente le thème sous cette forme :



et la Fugue l'expose ainsi modifié :



Afin de guider l'élève dans ses premiers essais, nous donnons ici un plan de Prélude d'après lequel il pourra travailler. Nous avons choisi à dessein, pour l'illustration de ce plan, un thème extrêmement connu : le sujet de la Fugue en SOL mineur, de Bach (Peters : L. IV, N^o 7. Bgs : L. XXXVI, N^o 18)



Nous en tirerons 3 figures mélodiques, en valeurs *égalisées*.

La première  servira de Thème.

La seconde  servira de Commentaire.

La troisième  sera réservée pour les développements modulants.

L'exposition sera binaire ou ternaire, selon l'importance qu'on voudra attribuer au morceau.
Nous donnons ici les deux formes, que l'élève devra travailler tour à tour.

A.—1.—EXPOSITION BINAIRE.

Thème

Commentaire

Reprise du thème à l'octave

Commentaire

A.—2.—EXPOSITION TERNAIRE.

Thème antécédent

Réponse à l'octave formant conséquent

Reprise du Thème

Musical score for 'Reprise du Thème' in three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle and bottom staves have bass clefs. The music consists of eighth and sixteenth notes. There are rhythmic markings '2', '3', and '4' above the middle staff, indicating fingerings or accents.

Commentaire

Conséquent du Commentaire
Modulation passagère

Musical score for 'Commentaire' and 'Conséquent du Commentaire Modulation passagère' in three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle and bottom staves have bass clefs. The music consists of eighth and sixteenth notes. There are rhythmic markings '2', '3', and '4' above the middle staff, indicating fingerings or accents.

- B. 1^{er} Pont, conduisant au Ton de la Dominante, construit sur le fragment N° 3 :
- C. 2^e Exposition, au Ton de la Dominante, dans laquelle on gardera le même ordre pour les entrées.
- D. 2^e Pont, conduisant à la Sous-Dominante, mais qui peut prendre en route un appui assez solide sur le Ton Relatif.
- E. 3^e Exposition, au Ton de la Sous-Dominante, qui devra être brève. Elle se composera seulement d'une phrase de 8 mesures, Antécédent et Conséquent, enchaînant :
- F. Le 3^e Pont, conduisant au Ton Principal.
- G. 4^e Exposition, au Ton Principal, disposée comme l'Exposition initiale, et suivie, à volonté, d'une courte Coda.



Il est nécessaire, lorsqu'un Prélude doit précéder une Fugue, de réserver pour cette dernière les réponses à la Quinte, ainsi que les Strettes du Sujet. C'est pourquoi nous avons suggéré de préférence les réponses à l'Octave dans le schéma précédent.

La raison pour laquelle l'exposition du 1^{er} thème à la Sous-Dominante doit être brève, est le danger, pour l'équilibre du morceau, que présente l'insistance sur le Ton du 4^e Degré. On se dégage difficilement de l'attirance qu'il exerce par le fait que le Ton Principal, entendu immédiatement après, paraît remplir la fonction de Dominante.

On évitera ce piège dangereux en ne restant dans ce ton que le temps nécessaire aux entrées thématiques que l'on veut faire entendre, et en n'y faisant plus aucune allusion lorsqu'on l'aura quitté.

Bach, dans l'Allemande de la Partita en SI \flat majeur, pour clavecin, rejoint le Ton Principal avec une élégance infinie, grâce à l'élan qu'il sait donner à sa phrase :

Musical score for the Allemande from the Partita in SI major by Bach. It consists of three staves: a treble clef staff and two bass clef staves. The music is in 3/4 time and features a prominent melodic line in the treble staff with many sixteenth notes.

Son œuvre offre mille exemples similaires.

La Toccata

Nous ne pouvons conclure l'étude du Prélude sans parler de la Toccata. L'architecture définitive donnée par Bach à ces deux sortes de pièces est exactement la même. Seul, leur caractère diffère, et l'idée que nous nous faisons aujourd'hui de la Toccata est la conséquence de la vision qu'il a eue lui-même.

Au temps de Frescobaldi, « toccare » était employé comme antithèse de « cantare ». « Sonare » prit le sens de musique d'ensemble, et « toccare » désigna la musique pour instruments à clavier.

Au temps de la jeunesse de Bach, la Toccata était une suite de traits brillants et de cadences ornées visant uniquement à l'effet.

Il la transforma et la marqua de sa puissante empreinte en écrivant :

La Toccata en UT majeur (Peters : L. III, N° 8 - Bgs : L. XV, N° 19).

La Toccata en FA majeur (Peters : L. III, N° 2 - Bgs : L. XV, N° 10).

La Toccata Dorienne en RÉ mineur (Peters : L. III, N° 3 - Bgs : L. XV, N° 8).

Toutes trois présentent la forme du Prélude, avec leurs réexpositions aux tons voisins.

La Toccata en UT majeur garde un reste de virtuosité au début.

Celle en FA majeur est exempte de traits. Elle est formée de deux Expositions en Canon à l'Octave, dont la seconde, au Ton de la Dominante, renverse l'ordre d'entrée des voix, auxquelles succède la colossale triade que nous connaissons.

La Toccata Dorienne n'a pas d'introduction.

Si nous continuons ce bref examen historique, nous rencontrons dans Beethoven quelques Rondos dont le mouvement rapide et continu nous rappelle la Toccata :

Le Final de la Sonate en LA majeur, op. 26.

Le Final de la Sonate en FA majeur, op. 54.

La Toccata, pour piano, de Schumann, qui est à deux thèmes, relève, non pas de la forme du Prélude, mais de celle de l'Allegro de Sonate.

Quelques compositeurs modernes ont adopté cette même forme pour la Toccata en présentant le deuxième thème comme un Choral, harmonisé en valeurs égales ; une telle rupture offre quelque danger lorsqu'il s'agit de reprendre, au développement, l'allure du premier thème.

Enfin, Widor, dans la Toccata de sa 5^e Symphonie pour orgue, présente une forme ternaire, à un thème, sans brisure de rythme, et avec un parti pris de mouvement parallèle qui rend naturelles les entrées du thème en Choral à la Pédale.

L'exposition est binaire, avec les réponses au Ton de la Dominante :

A. FA MAJEUR.

B. UT MAJEUR.

C. FA MAJEUR.

D. UT MAJEUR, concluant en FA.

Le développement passe par les tons de MI majeur, MI \flat majeur, SOL majeur, SI majeur, SI \flat majeur, et enfin par RÉ majeur. La Réexposition, semblable à l'Exposition, conclut sur une Coda.

Ceci montre que la tendance actuelle est d'abrégier, dans la Toccata, le plan ordinaire du Prélude.

Voici un plan à un thème, d'après lequel l'élève pourra s'exercer à établir une Toccata :

- A. Exposition binaire UT MAJEUR
- 1) Thème,
 - 2) Commentaire,
 - 2) Reprise du Thème,
 - 4) Commentaire concluant au Ton Principal.
- B. 1^{er} Divertissement, passant par le Ton Relatif. LA MINEUR
- C. 2^e Exposition, semblable à la 1^{re}, au Ton de la Dominante. SOL MAJEUR
- D. 2^e Divertissement, aboutissant après plusieurs modulations, indiquées légèrement, à une tonalité éloignée. On pourra choisir, par exemple, un demi-ton au-dessus, ou au-dessous du Ton Principal. SI MAJEUR
ou UT # MAJEUR
- Puis on rentrera *directement* au Ton Principal UT MAJEUR
où l'on fera entendre
- E. La Réexposition, soit semblable à l'Exposition, soit présentant une nouveauté d'arrangement, suivie d'une Coda.

Quoique le Mode Majeur s'impose généralement, surtout lorsque la Toccata termine une suite de pièces, nous proposerons aussi un plan mineur, qui pourra servir occasionnellement.

- A. Exposition binaire. UT MINEUR
- B. 1^{er} Divertissement, conduisant par le Ton de la Dominante SOL MINEUR
à la
- C. 2^e Exposition, au Ton Relatif Majeur. MI b MAJEUR
- D. 2^e Divertissement, aboutissant à SI MINEUR
ou UT # MINEUR
- E. 3^e Exposition, au Ton Principal, qui pourra être présentée, en majeur, UT MAJEUR
suivie d'une Coda.

Ainsi que pour le Prélude, on adoptera une formule de rythme continu, qui servira de Contre-Sujet au thème véritable, lequel sera présenté en valeurs larges. Cette formule accompagnante pourra aussi être le thème lui-même, par diminution.

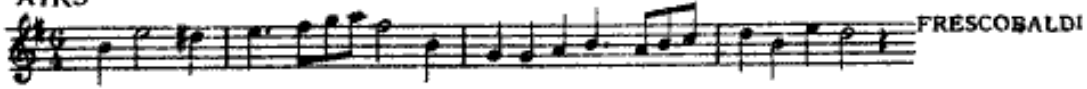
Supposons l'Hymne *CREATOR ALME SIDERUM*,
(page 56) duquel on pourra tirer



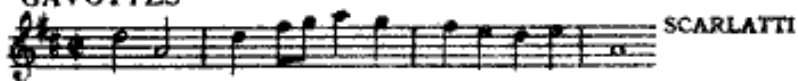
On cherchera la variété par la différence du nombre des parties, en profitant des moments où l'harmonie sera plus nourrie, pour faire alterner la formule continue dans les deux mains. Il faut éviter la monotonie qui est le plus grand danger de la Toccata.

THÈMES A ÉTUDIER

ATRS



GAVOTTES



MENUETS



CHAPITRE VI

LA FUGUE

Voici l'occasion de répéter notre Introduction :

« ...Ce traité ne saurait prétendre à remplacer les ouvrages de Technique Musicale écrits jusqu'à ce jour. Au contraire, il s'appuie sur eux... »

Qu'y a-t-il à ajouter au « Traité de la Fugue » d'André Gédalge (1)? On ne peut que conseiller aux élèves qui ne le possèdent pas de se le procurer, de le travailler assidûment, de le pénétrer, et de se l'assimiler dans ses moindres détails.

Au cours de ce Chapitre, nous nous bornerons aux indications qui ont trait directement à l'improvisation, en nous adressant aux élèves déjà entraînés à écrire.

I

Analyse du Sujet

Le Sujet décide de la Fugue : elle est faite de ses rythmes, de ses incises mélodiques, et, du commencement à la fin, reflète son caractère. Il n'est pas de bonne Fugue possible, si l'on ne comprend pas ce que le Sujet exprime, ou si l'on ne s'en soucie pas.

Par conséquent, avant d'analyser le Sujet, il est indispensable de déterminer son caractère, qui sera celui que l'on donnera à la Fugue. Il faudra, en même temps, avoir une première vision du Contre-Sujet, qui soulignera le sentiment du Sujet, ou s'y opposera nettement.

Nous avons dit (dans l'analyse du Thème, au Chapitre III) qu'il suffit d'une première lecture pour préciser un certain nombre de problèmes posés par le Thème.

En Fugue, si l'on voit immédiatement la Strette véritable, on règle par cela même la question de la Réponse et de ses Mutations, car dans tout bon sujet d'école, la Strette véritable coïncide exactement avec la bonne Réponse. C'est pourquoi il faut toujours essayer de trouver, à la première lecture du Sujet, le point de départ de la Strette, et la faire suivre jusqu'au bout en imagination.

Un bon sujet d'école donne généralement la Strette véritable, soit à deux mesures, soit à une mesure, soit à 2 temps, soit à 1 temps de distance. Il est plus rare que la Strette véritable commence par la Réponse, qui n'est autre chose, en réalité, que la transposition à la Dominante d'un Canon naturel à la Quarte (2).

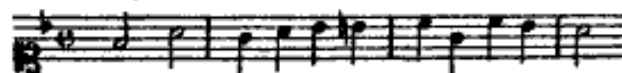
(1) Enoch, Editeur.

(2) Je n'en veux pour exemple que ce souvenir d'enfance :

C'était en 1897, j'avais 11 ans. Je franchissais pour la première fois, accompagné de mes parents, le seuil de la maison d'Alexandre Guilman, à Meudon, pour y déjeuner.

Pendant le repas, Guilman reçoit une lettre d'Amérique, dont l'estampille postale, qui figurait le drapeau des Etats-Unis, rappelait une portée musicale... à 7 lignes. Guilman ouvre l'enveloppe avec soin, tire son crayon, et écrit sur cette

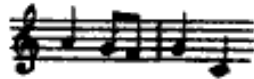
sorte de portée le sujet suivant :



Si le nombre d'éléments est trop réduit, on se rappellera ce que Bach a fait dans la Fugue en RÉ mineur (Peters : L. III, N° 3. Bgs : L. XV, N° 8).

Tous les Divertissements sont construits sur ce fragment

du Contre-Sujet



s'imitant lui-même dans les dispositions suivantes .

1^{er} Divertissement entre l'Exposition et la Contre-Exposition.



2^e Divertissement entre la Réponse et le Sujet de la Contre-Exposition.



3^e Divertissement avant le Ton Relatif.



4^e Divertissement avant le Ton de la Sous-Dominante.



5^e Divertissement entre la Sous-Dominante et son Relatif.



Après le
Retour au Ton
Principal.



puis etc.

Dernier
Divertissement
après le Canon à
l'Octave.



etc.

Avec un art infini, Bach donne l'impression que les imitations vont en se resserrant de plus en plus alors que, seule, la disposition des entrées varie. Et ces Divertissements successifs sur le même fragment ne donnent pas un seul instant la sensation de monotonie.

V^o Nous chercherons les Strettes, autres que la véritable, dans cet ordre :

- A la Quinte,
- A l'Octave,
- A la Quarte, ou commençant par la Réponse,
- A la Seconde, inférieure ou supérieure,
- d'abord à deux mesures, puis :
- A une mesure et demie,
- A une mesure,
- A deux temps,
- A un temps,
- A un demi-temps,
- et enfin le Renversement
- et l'Augmentation.

Il faut éviter la faute de composition qui consiste à faire entendre d'abord la Strette véritable après laquelle, trop souvent, on n'a presque plus rien à dire. La première Strette sera donc à la Quinte, aura 4 entrées, mais ne sera pas trop éloignée, afin de ne pas donner l'impression d'une nouvelle Exposition. Et comme les autres Strettes iront en se rapprochant, suivant l'ordre de notre recherche, qui n'est autre que celui des entrées, il suffit de retenir les intervalles auxquels nous avons trouvé les Canons pour que l'architecture du Stretto se dessine d'elle-même. L'élève en trouvera plus loin la démonstration, et verra ainsi l'avantage que donne l'habitude de suivre une voie logique.

II

Plan de la Fugue

Rappelons brièvement les éléments d'une Fugue d'école :

I. Le Contre-Sujet.

II. L'Exposition,

III. La Contre-Exposition, qui fait entendre la Réponse, puis le Sujet.

IV. Les Divertissements, utilisant divers fragments du Sujet et du Contre-Sujet pour moduler dans les tons relatifs et voisins.

V. Les entrées dans ces tons, qui ont lieu dans l'ordre suivant :

Ton Relatif : Sujet et Réponse.

Ton de la Sous-Dominante : Sujet. — Ton Relatif de la Sous-Dominante : Sujet.

VI. Le Stretto.

Nous donnerons les indications nécessaires à l'élève pour l'étude à 2, 3 et 4 voix de ces diverses parties de la Fugue, ainsi que des tableaux auxquels il pourra se reporter en travaillant.

1. Contre-Sujet.

L'étude des Maîtres nous montre que le Contre-Sujet n'est pas absolument obligatoire. On peut, à ce point de vue, indiquer trois catégories principales parmi les Fugues à un seul Sujet et un seul Contre-Sujet :

1^o Celles qui conservent le Contre-Sujet jusqu'à la fin ou jusqu'au repos à la Dominante.

2^o Celles qui le conservent seulement pendant l'Exposition (et quelquefois aussi à la Contre-Exposition et au Relatif).

L'élève doit avoir comme but de conserver son Contre-Sujet pendant toute la Fugue, et de pouvoir réussir l'harmonisation de ses entrées, quelles que soient les voix auxquelles il confie le Sujet et le Contre-Sujet.

Avant d'acquérir ce résultat, il passera forcément par des étapes intermédiaires dont on pourrait résumer ainsi l'ordre de difficulté :

1^o Fugue sans Contre-Sujet et sans entrées du Sujet dans les voix intermédiaires.

2^o Fugue conservant le Contre-Sujet pendant l'Exposition et contenant des entrées du Sujet aux voix intermédiaires.

3^o Fugue conservant le Contre-Sujet jusqu'au repos à la Dominante, et le faisant entendre ainsi que le Sujet aux voix intermédiaires, suivant les nécessités du plan général.

La marche à suivre pour obtenir ce dernier résultat varie avec chaque individu. L'élève se rappellera que chaque partie de la Fugue doit être l'objet d'un travail spécial. Il aura fait plus de progrès lorsqu'il sera arrivé à improviser correctement une entrée dans une voix intermédiaire accompagnée d'un Contre-Sujet, sur un Sujet très simple, que lorsqu'il aura improvisé entièrement une Fugue libre sur un sujet plus compliqué.

2. Exposition.

EXPOSITION A DEUX VOIX. — L'élève travaillera les deux dispositions suivantes à un clavier, et sans pédale.

1^o Sujet au SOPRANO :

Soprano :	Sujet	—	Contre-Sujet	—	Rép. du C.-S.	—	Réponse
Basse :		—	Réponse	—	Sujet	—	C.-S.

2^o Sujet à la BASSE :

Soprano :		—	Réponse	—	Sujet	—	C.-S.
Basse :	Sujet	—	C.-S.	—	Rép. du C.-S.	—	Réponse

EXPOSITION A TROIS VOIX :

On ne s'occupera pas de savoir si la Fugue à 3 voix doit être pour :

Soprano, Alto, Ténor — Soprano, Alto, Basse,

Soprano, Ténor, Basse — ou Alto, Ténor, Basse.

On notera simplement, d'après le Sujet ou la Réponse, si la main gauche prend le caractère d'un Alto ou d'un Ténor, et on limitera son étendue en conséquence.

On travaillera les 4 dispositions suivantes, dans l'ordre indiqué par les tableaux :

1 ^o Main Droite :	Sujet	—	C.-S.	—		—	Réponse
Main Gauche :		—	Réponse	—	Rép. du C.-S.	—	
Pédale :		—		—	Sujet	—	C.-S.
2 ^o Main Droite :		—	Réponse	—	Rép. du C.-S.	—	
Main gauche :	Sujet	—	C.-S.	—		—	Réponse
Pédale :		—		—	Sujet	—	C.-S.
3 ^o Main droite :		—		—	Sujet	—	C.-S.
Main gauche :		—	Réponse	—	Rép. du C.-S.	—	
Pédale :	Sujet	—	C.-S.	—		—	Réponse
4 ^o Main droite :		—		—	Sujet	—	C.-S.
Main Gauche :	Sujet	—	C.-S.	—		—	Réponse
Pédale :		—	Réponse	—	Rép. du C.-S.	—	

EXPOSITION A QUATRE VOIX :

On commencera la Fugue par la voix dans laquelle le Sujet est écrit, et non pas à l'Alto, si c'est un Sujet de Basse, ni au Ténor, si c'est un Sujet de Soprano. Dans le cas où le Sujet est proposé en clef de SOL, on peut, à son gré, commencer par le Ténor, ou par le Soprano.

On travaillera les 4 dispositions suivantes :

1 ^o Soprano :		—		—	Sujet	—	C.-S.
Alto :		—	Réponse	—	Rép. du C.-S.	—	
Ténor :	Sujet	—	C.-S.	—		—	
Basse :		—		—		—	Réponse
2 ^o Soprano :		—		—		—	Réponse
Alto :	Sujet	—	C.-S.	—		—	
Ténor :		—	Réponse	—	Rép. du C.-S.	—	
Basse :		—		—	Sujet	—	C.-S.
3 ^o Soprano :		—		—		—	Réponse
Alto :		—		—	Sujet	—	C.-S.
Ténor :		—	Réponse	—	Rép. du C.-S.	—	
Basse :	Sujet	—	C.-S.	—		—	

Soprano :	Sujet	—	C.-S.	—	—
Alto :		—	Réponse	—	Rép. du C.-S.
Ténor :		—		—	Sujet
Basse :		—		—	C.-S.
					Réponse

On évitera de conclure l'Exposition par une cadence parfaite.

3. Contre-Exposition.

Avant d'étudier la Contre-Exposition, il est nécessaire de déterminer dans quels cas elle doit avoir lieu et dans quelle disposition elle doit être présentée.

Elle a lieu :

A. Lorsque le Sujet est très court.

B. Lorsque le Sujet n'a pas de mutation à la fin. Le but de la Contre-Exposition est de ramener le Ton Principal avant les Divertissements modulants, ce qui ne peut avoir lieu avec un Sujet sans mutation finale, dont l'Exposition conclut au Ton de la Dominante. (Les questions de tessiture qui peuvent rendre impraticable la Contre-Exposition d'une Fugue vocale ayant un Sujet très étendu, perdent de leur importance à l'orgue).

La Contre-Exposition doit présenter la Réponse, puis le Sujet, dans les voix qui ne les ont point fait entendre au cours de l'Exposition. En conséquence, on attaque la Réponse, soit dans la voix qui a fait entendre le Sujet, soit dans la voix de tessiture correspondante, Soprano-Ténor, Alto-Basse. A l'orgue, on place souvent la Contre-Exposition dans les voix extrêmes, pour plus de clarté.

Les plans de Contre-Expositions suivants, d'après lesquels l'élève s'entraînera, correspondent aux dispositions précédemment données pour les Expositions :

CONTRE-EXPOSITION A DEUX VOIX :

La Contre-Exposition à 2 voix est le *Renversement* des deux premières entrées de l'Exposition.

1^o Sujet de Soprano :

Soprano :	—	C.-S.	—	Sujet
Basse :	—	Réponse	—	Rép. du C.-S.

2^o Sujet de Basse :

Soprano :	—	Réponse	—	Rép. du C.-S.
Basse :	—	C.-S.	—	Sujet

CONTRE-EXPOSITION A TROIS VOIX :

1 ^o Main droite :	—	C.-S.	—	Sujet
Main gauche :	—		—	
Pédale :	—	Réponse	—	Rép. du C.-S.
2 ^o Main droite :	—	C.-S.	—	Sujet
Main gauche :	—		—	
Pédale :	—	Réponse	—	Rép. du C.-S.
3 ^o Main droite :	—	Réponse	—	Rép. du C.-S.
Main gauche :	—		—	
Pédale :	—	C.-S.	—	Sujet
4 ^o Main droite :	—	Réponse	—	Rép. du C.-S.
Main gauche :	—		—	
Pédale :	—	C.-S.	—	Sujet

(On remarquera que dans les dispositions précédentes 2 est identique à 1, et 4 identique à 3).

Les correspondances étant moins nettes que dans les Fugues à quatre voix, on s'applique, dans la Contre-Exposition à 3 voix, à faire entendre les combinaisons qui ne se sont pas produites dans l'Exposition.

CONTRE-EXPOSITION A QUATRE VOIX :

1^o Sujet de Soprano ou de Ténor :

Soprano :	—	Réponse	—	
Alto :	—	C.-S.	—	
Ténor :	—		—	Rép. du C.-S.
Basse :	—		—	Sujet

2^o Sujet d'Alto ou de Basse :

Soprano :	—		—	Sujet
Alto :	—		—	Rép. du C.-S.
Ténor :	—	C.-S.	—	
Basse :	—	Réponse	—	

4. Divertissement.

CONDUITE TONALE. — Le Divertissement n'est pas autre chose qu'une « Marche d'Harmonie », ascendante ou descendante, unisonale ou modulant à un ton voisin, déguisée par la présentation du fragment choisi dans les différentes voix. Ceci est démontré avec clarté dans le « Traité de la Fugue » d'André Gédalge, auquel nous renvoyons l'élève.

Le Divertissement ne doit jamais atteindre le double de la longueur du Sujet; elle peut être dépassée légèrement lorsqu'il s'agit des modulations au Ton Relatif et aux tons voisins. Entre l'Exposition et la Contre-Exposition, de même qu'entre le Ton de la Sous-Dominante et son Relatif, le Divertissement doit être extrêmement court. Le dernier Divertissement est généralement le plus développé.

L'élève devra ménager, avant chaque entrée du Sujet, un silence d'une mesure au moins dans la voix qui doit effectuer cette entrée. Il considérera cette précaution, si utile à la compréhension d'une Fugue improvisée, comme une règle et s'y conformera strictement.

Enfin, le Divertissement modulant ne fera pas entendre l'accord du premier degré du ton auquel il doit aboutir avant l'entrée du Sujet que l'on attend. Il vaut mieux que le Sujet entre avant cet accord qu'après.

La conduite tonale de chaque Divertissement repose sur un enchaînement de degrés qui varie peu. Les deux schémas suivants guideront l'élève dans ses premiers essais.

1. FUGUE EN UT MAJEUR

1^o Divertissement conduisant du Ton Principal au Ton Relatif :



2^o Divertissement conduisant du Relatif à la Sous-Dominante.:



3^o Divertissement conduisant du 2^e degré au repos à la Dominante :



L'élève n'oubliera pas que la Pédale, qui double sans cesse sa partie à l'Octave grave, doit être assimilée à la Contrebasse du Quintette à cordes et non pas à la Basse du Quatuor vocal. Il est nécessaire de la faire taire de temps en temps, sous peine d'alourdir insupportablement l'ensemble de la Fugue. Bach nous donne des exemples de Divertissements écrits entièrement à 3 et même à 2 voix. On sait qu'à l'Ecole le Divertissement à deux voix est défendu dans une Fugue à 4 voix. Mais on pourra alléger l'ensemble en n'usant que de trois voix à certains moments, et on pourra même, occasionnellement, prendre 4 parties aux mains en faisant taire la Pédale, sans toutefois abuser de ce procédé.

5. Entrées du Sujet.

Deux choses gênent souvent le débutant :

- 1° Les transpositions du Sujet.
- 2° Le choix des voix pour les entrées.

Ces difficultés pourront être évitées par les moyens suivants :

TRANSPOSITION :

Pour transposer le Sujet, on déterminera la position de la Tonique sur la portée, puis on se représentera dans quelle clef elle prendrait le nom du ton dans lequel on doit aller.

Supposons, par exemple, un Sujet d'Alto en MI \flat majeur. Il faut, pour que la 4^e ligne de la portée (soit : MI, en clef d'UT 3^e ligne) devienne successivement :

SI (Ton de la Dominante) se représenter la clef d'UT 1^{re} ligne.

UT (Ton Relatif) se représenter la clef d'UT 4^e ligne.

SOL (Réponse du Relatif) se représenter la clef d'UT 2^e ligne.

LA (Sous-Dominante) se représenter la clef de FA 3^e ligne.

FA (Ton du 2^e Degré) se représenter la clef de FA 4^e ligne.

Etant donné qu'un Sujet peut être proposé dans cinq clefs, soit :

UT 1^{re} ligne pour le Soprano.

UT 3^e ligne pour l'Alto.

UT 4^e ligne pour le Ténor.

FA 4^e ligne pour la Basse.

Et clef de SOL, les dix tableaux suivants indiqueront la succession des clefs à employer, dans les deux Modes :

MODE MAJEUR

Sujet	Réponse	Relatif	Réponse du Relatif	Sous-Dominante	Relatif de la Sous-Dominante

MODE MINEUR

Sujet	Réponse	Relatif	Réponse du Relatif	Sous- Dominante	Relatif de la Sous-Dominante
♭	♭	♮	♭	♭	♭
♭	♭	♭	♮	♭	♭
♭	♭	♭	♭	♭	♭
♭	♭	♭	♭	♭	♮
♮	♭	♭	♭	♭	♭

La pratique de l'improvisation les fera retenir rapidement.

DISPOSITION DES ENTRÉES DANS LES VOIX

L'étendue des voix étant moins sévèrement délimitée dans le style instrumental que dans le style vocal, le débutant aura intérêt à profiter de cette liberté en s'entraînant dans un cadre préparé d'avance, aussi rigide que possible, quitte à s'émanciper plus tard, lorsqu'il aura acquis la technique nécessaire :

FUGUE A DEUX VOIX

1^o Sujet de Soprano :

	TON RELATIF		SOUS-DOMINANTE RELATIF DE LA S.-D.	
Soprano :	Sujet	C.-S.	Rép. du C.-S.	Sujet
Basse :	Rép. du C.-S.	Réponse	Sujet	Rép. du C.-S.

2^o Sujet de Basse :

	TON RELATIF		SOUS-DOMINANTE RELATIF DE LA S.-D.	
Soprano :	Rép. du C.-S.	Réponse	Sujet	Rép. du C.-S.
Basse :	Sujet	C.-S.	Rép. du C.-S.	Sujet

FUGUE A TROIS VOIX

1^o

	TON RELATIF		SOUS-DOMINANTE RELATIF DE LA S.-D.	
Main droite :	Sujet		Rép. du C.-S.	Sujet
Main gauche :	Rép. du C.-S.	Réponse		
Pédale :		C.-S.	Sujet	Rép. du C.-S.

2^o

	TON RELATIF		SOUS-DOMINANTE RELATIF DE LA S.-D.	
Main droite :	Rép. du C.-S.	Réponse		Rép. du C.-S.
Main gauche :	Sujet		Rép. du C.-S.	Sujet
Pédale :		C.-S.	Sujet	

3^o

	TON RELATIF		SOUS-DOMINANTE RELATIF DE LA S.-D.	
Main droite :		C.-S.	Sujet	Rép. du C.-S.
Main gauche :	Rép. du C.-S.	Réponse		
Pédale :	Sujet		Rép. du C.-S.	Sujet

4^o

	TON RELATIF		SOUS-DOMINANTE RELATIF DE LA S.-D.	
Main droite :		C.-S.	Sujet	Rép. du C.-S.
Main gauche :	Sujet		Rép. du C.-S.	
Pédale :	Rép. du C.-S.	Réponse		Sujet

FUGUE A QUATRE VOIX

1^o Sujet de Soprano ou de Ténor :

	TON RELATIF		SOUS-DOMINANTE RELATIF DE LA S.-D.	
Soprano :	Rép. du C.-S.		Rép. du C.-S.	Sujet
Alto :		Réponse		
Ténor :	Sujet		Sujet	
Basse :		C.-S.		Rép. du C.-S.

2^o Sujet d'Alto ou de Basse :

	TON RELATIF		SOUS-DOMINANTE RELATIF DE LA S.-D.	
Soprano :		C.-S.	Sujet	Rép. du C.-S.
Alto :	Sujet			
Ténor :		Réponse		
Basse :	Rép. du C.-S.		Rép. du C.-S.	Sujet

Toutes les dispositions données dans ce chapitre sont interchangeable. Telles qu'elles sont, elles donnent, enchaînées entre elles, le plan d'ensemble le mieux équilibré. Mais tous les Sujets ne se prêtent pas à la « disposition-type » correspondant à la voix dans laquelle ils sont proposés, et l'élève devra plutôt faire un échange de dispositions, que de faire entendre le Sujet ou sa Réponse dans une tessiture trop élevée ou trop grave.

6. Stretto.

Il n'est pas possible de tracer d'avance un cadre précis pour le Stretto, dont la forme dépend absolument du Sujet proposé. Cependant, si l'on se reporte à ce que nous avons dit du Stretto (pages 41-42) dans l'« Analyse du Thème », on verra que certaines dispositions s'imposent d'elles-mêmes.

La 1^{re} Strette et la Strette Véritable, qui sont toutes deux à 4 entrées, doivent reproduire la disposition de l'Exposition. Le choix se trouve donc tout fait entre les 4 plans d'Exposition indiqués page 78.

Les Strettes à l'Octave, ou à la Seconde, vont habituellement à des voix de même nature : Soprano et Ténor, ou Alto et Basse. La disposition Soprano et Ténor offre plus de facilité de réalisation, si la tessiture le permet. Si la Strette est à l'Octave, ce qui est plus facile, on peut en profiter pour introduire une modulation, en la présentant au Ton Relatif.

La place logique de la Strette du Contre-Sujet est vers la fin lorsque l'essentiel a été dit sur le Sujet. Néanmoins, elle dépendra, dans une certaine mesure, de l'éloignement de la Strette donnée par le Contre-Sujet.

Il n'y a pas de règle spéciale non plus pour la Pédale de Dominante :

I^o On peut la placer immédiatement après la 1^{re} Strette, sous un Divertissement fait de la tête du Sujet.

II^o On peut placer dessus une des Strettes.

III^o On peut la réserver pour la Strette Véritable. Dans ce dernier cas, on devra avoir 4 parties aux mains, ou double Pédale.

L'Augmentation et le Renversement viennent à la fin.

L'Augmentation, à l'orgue, produit son maximum d'effet à la Pédale. Elle gagne en intérêt

si l'on peut ménager deux entrées successives au cours de son Exposition en valeurs longues, la deuxième entrée étant placée, autant que possible, dans une voix supérieure à la première :

BACH, Fugue en UT majeur, (Peters : L. II, N° 7, Bgr L. XV, N° 17.)

On cherchera d'abord le Renversement à la Quinte. C'est à cet intervalle qu'il se présente le plus favorablement, surtout dans le Mode Mineur. Voici les échelles sur lesquelles l'élève se basera pour sa recherche :

Le Renversement peut se présenter dans la Strette de 3 manières qui sont loin d'offrir le même intérêt. En supposant ce Sujet :

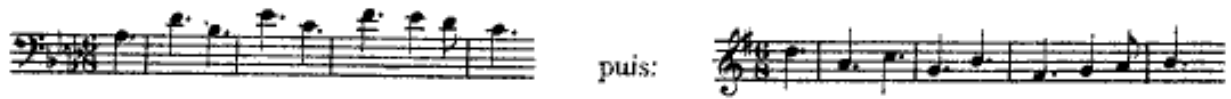
MOZART, Fugue pour 2 clavecins.

1^o Faire entendre simplement le Sujet renversé :

2^o Faire entendre le Renversement d'une des Strettes du Sujet, ce qui donne déjà plus d'intérêt :

3^o On peut enfin faire entendre une Strette du Sujet dont la Réponse soit le Sujet renversé, ce qui est la véritable manière de présenter le Renversement :

L'élève trouvera d'admirables exemples de Sujets renversés dans la Sonate op. 110 de Beethoven :



et dans la Fugue de la Sonate op. 106 :



Ainsi que nous l'avons dit (page 84) on ne peut dresser le plan d'une Strette que d'après les éléments fournis par le Sujet. L'analyse suivante montrera à l'élève comment il faut procéder.

Supposons ce Sujet :

13^e donnant comme Stretto

1^o Réponse à la Quinte.

2^o Réponse à la Quinte.

3^o Canon à l'Octave.

4^o Réponse à la Quinte.

5^o Strette Véritable.

6^o Strette à la Seconde.

7^o Strette à la Tierce.

8^o Augmentation

9^o Strette par mouvement contraire.

Le travail précédent nous ayant déjà presque fixés sur les dispositions des entrées dans les voix, il ne nous reste plus qu'à *choisir* et à *ordonner* nos éléments, soit, par exemple :

- | | |
|---|------------------|
| 1 ^{re} Strette, à 2 mesures, à 4 entrées : Ténor, Alto, Soprano, Basse, | N ^o 2 |
| 2 ^o Strette, Canon à l'Octave, au Ton Relatif, entre le Ténor et le Soprano, | N ^o 3 |
| 3 ^o Strette, à la Quinte, entre le Ténor et la Basse, | N ^o 4 |
| 4 ^o Strette, à la Seconde, entre l'Alto et le Soprano, | N ^o 6 |
| 5 ^o Strette, Véritable, à 4 entrées, sur Pédale de Dominante, | N ^o 5 |
| 6 ^o Strette, à la Tierce, entre l'Alto et la Basse, | N ^o 7 |
| 7 ^o Strette, en Augmentation, entre la Basse et l'Alto, puis entre la Basse et le Soprano, | N ^o 8 |
| 8 ^o Strette, par mouvement contraire, entre le Ténor et le Soprano sur Pédale de Tonique. | N ^o 9 |

III

Fugue à 5 voix

La meilleure disposition, à l'orgue, pour une Fugue à 5 voix est la suivante :

2 voix à la main droite. — 2 voix à la main gauche. — 1 voix à la Pédale.

Il faut éviter avec soin l'empâtement en ne faisant intervenir la polyphonie à 5 voix qu'à certaines entrées. L'élève, pendant les débuts, s'en tiendra à celles-ci :

La 5^o entrée de l'Exposition.

La Réponse au Ton Relatif.

Le Relatif de la Sous-Dominante.

La 5^o entrée de la 1^{re} Strette.

La 5^o entrée de la Strette Véritable.

La conclusion.

On sera très sobre dans le mélange des 5 voix aux Divertissements, qui doivent être aussi légers que possible.

Dans la Fugue en MI \flat , de Bach (Peters : L. III, N^o I. Bgs : L. III, 3^o Partie, N^o 1), nous trouvons seulement à 5 parties réelles :

1^{re} Partie. 1 mesure puis 2 mesures, à la 1^{re} entrée de Pédale.

6 mesures à la conclusion.

3^o Partie. 1 mesure avant la Sous-Dominante.

1 mesure à la Réponse du Relatif à la Pédale.

2 mesures à la 2^o entrée du 3^o Sujet à la Pédale.

1 mesure à la Strette du 1^{er} Sujet.

3 mesures à la conclusion.

Dans la Fugue en UT mineur (Peters : L. II, N^o 7. Bgs : L. XV, N^o 16) nous trouvons :

8 mesures à la 1^{re} entrée à la Pédale.

8 mesures à la conclusion.

IV

Fugue à 2 Sujets

Si les deux Sujets sont proposés à l'improvisateur, il faut qu'ils aient été écrits, soit par la même personne, soit en collaboration, pour aller ensemble en Contrepoint renversable. Il ne viendrait à l'idée d'aucun musicien de concevoir une double Fugue dont les Sujets ne s'uniraient pas à un moment donné !

Si l'improvisateur est chargé d'écrire le 2^o Sujet, il doit naturellement le faire en Contrepoint

renversable, et ne pas négliger pour cela les Contre-Sujets. L'élève gardera le tout sous ses yeux pendant la période d'entraînement.

L'analyse préparatoire d'une double Fugue est chose délicate. Il ne faut pas, en voulant employer un grand nombre d'éléments, faire une Fugue trop longue.

Nous proposerons ce cadre, pour les premiers essais :

A. Exposition.

1^{er} Divertissement.

B. Ton Relatif. Sujet et Réponse.

2^e Divertissement.

C. Exposition du 2^e Sujet, au Ton Principal.

3^e Divertissement.

D. Combinaison des 2 Sujets, à la Sous-Dominante et à son Relatif.

4^e Divertissement.

E. Stretto du 1^{er} Sujet.

F. Stretto du 2^e Sujet.

On remarquera la suppression de la Contre-Exposition du 1^{er} Sujet, ainsi que l'entrée au Ton Relatif du 2^e Sujet.

Les éléments des deux premiers Divertissements seront pris dans le 1^{er} Sujet, ou dans son Contre-Sujet, et ceux des deux derniers Divertissements seront tirés du 2^e Sujet, ou de son Contre-Sujet.

L'élève étudiera ces deux dispositions :

1^o Sujet au Ténor :

EXPOSITION DU 1 ^{er} SUJET				TON RELATIF		
Soprano :	Sujet		C.-S.	Sujet	Réponse	
Alto :	Réponse	Réponse du C.-S.	1 ^{er} Divert.	Rép. du C.-S.	C.-S.	
Ténor :	Sujet	C.-S.		C.-S.	Rép. du C.-S.	
Basse :		Rép.		Rép.	ou: Sujet	
EXPOSITION DU 2 ^e SUJET				TON DE LA SOUS-DOMINANTE		
Soprano :	2 ^e Divert.	Sujet	C.-S.	3 ^e Divert.	Rép. du 2 ^e Suj. au Rel.	
Alto :	concl. sur un	Réponse	Rép. du C.-S.	2 ^e Sujet		
Ténor :	repos à la	Sujet	C.-S.	1 ^{er} Sujet		
Basse :	Dominante		Rép.	Rép. du 1 ^{er} Suj. au Rel.		
STRETTE VÉRITABLE DU 1 ^{er} SUJET			STRETTE VÉRITABLE DU 2 ^e SUJET			
Soprano :	Sujet		Div. sur la	Sujet		Autres
Alto :	4 ^e Divert.	Rép.	tête du 1 ^{er} Sujet	Rép.	Strettes	
Ténor :	Sujet		et la tête du 2 ^e	Sujet		et
Basse :		Rép.	Sujet combiné	Rép. Conclusion		

2^o Sujet à l'Alto :

L'élève se servira du tableau précédent, en renversant la disposition. Avant de commencer son entraînement, il analysera la Fugue en UT mineur, de Bach (Peters : L. N^o 6. Bgs : L. XXXVIII, N^o 14) qui est divisée en 3 parties.

1^{re} Partie. Exposition du 1^{er} Sujet : Alto, Ténor, Basse, Soprano.



Une imitation à l'Octave du Sujet tient lieu de Contre-Sujet.

2^e Partie. Exposition du 2^e Sujet, au Ton Principal, dans un ordre un peu différent, mais commençant par l'Alto : Sujet à l'Alto, Réponse au Soprano, Sujet à la Pédale, Réponse à la Pédale, puis Sujet au Ténor, etc.



3^e Partie. Combinaison des 2 Sujets au Ton Principal :



Les Sujets de Fugue suivants ont été donnés aux épreuves d'improvisation du Conservatoire de Paris :

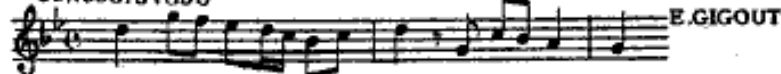
Examen Janvier 1897



Examen Juin 1898



Concours 1898



Examen Janvier 1899



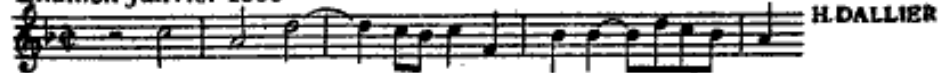
Examen Juin 1899



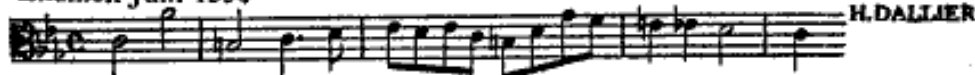
Concours 1899



Examen Janvier 1900



Examen Juin 1900



Concours 1900



Examen Janvier 1901



Concours 1901



S.ROUSSEAU

Examen Janvier 1902



H.DALLIER

Examen Mai 1902



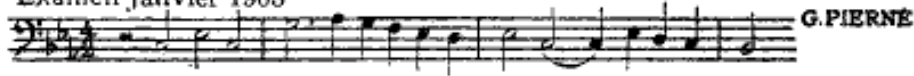
G.PIERNÉ

Concours 1902



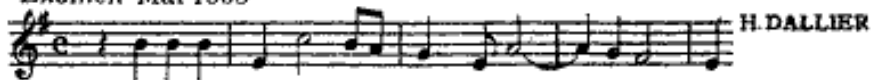
H.DALLIER

Examen Janvier 1903



G.PIERNÉ

Examen Mai 1903



H.DALLIER

Concours 1903



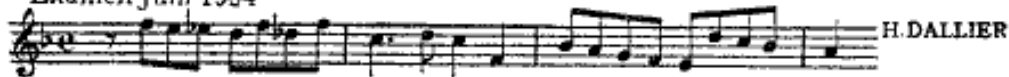
E.GIGOUT

Examen Janvier 1904



H.DALLIER

Examen Juin 1904



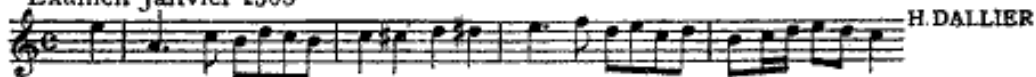
H.DALLIER

Concours 1904



E.GIGOUT

Examen Janvier 1905



H.DALLIER

Examen Mai 1905



H.DALLIER

Concours 1905



E.GIGOUT

Examen Juin 1906



CH.TOURNEMIRE

Concours 1906



E.GIGOUT

Examen Mai 1907 CH. TOURNEMIRE

Concours 1907 H. DALLIER

Examen Mai 1908 A. CHAPUIS

Concours 1908 CH. QUEF

Examen Mai 1909 A. CHAPUIS

Concours 1909 E. GIGOUT

Examen Mai 1910 A. CHAPUIS

Concours 1910 A. CHAPUIS

Examen Janvier 1917 CH. TOURNEMIRE

Concours 1917 CH. QUEF

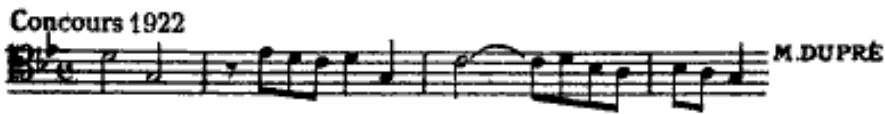
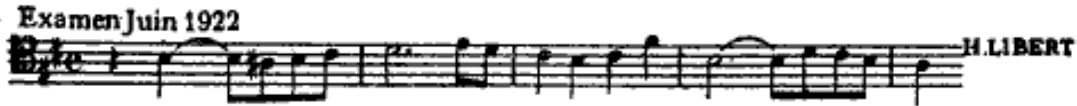
Concours 1918 CH. QUEF

Examen Janvier 1919 A. CHAPUIS

Examen Juin 1919 A. CHAPUIS

Concours 1919 J. HURE

Concours 1921 H. DALLIER



L'élève trouvera des centaines de Sujets de Fugue dans les divers Traités déjà existants, Mais il devra s'entraîner à écrire lui-même les Sujets dont il aura besoin.

Lorsque l'on sait analyser et développer des Sujets de toutes sortes, on doit être capable d'en écrire.

On observera les règles suivantes :

- 1° Pas de répétition de la même formule.
- 2° Pas de progressions qui privent d'autant d'éléments de développement.
- 3° Pas d'harmonies serrées, imposées par le Sujet.
- 4° Observer la sobriété dans le mélange des valeurs de notes. L'« Unité de Valeur » doit s'imposer nettement dans le Sujet lui-même.
- 5° Eviter le mélange des groupes binaires et ternaires.
- 6° Ne pas dépasser la Sixte mineure, comme étendue totale, sauf dans le Mode mineur, qui tolère la Septième diminuée :



Le saut d'Octave est également permis.

- 7° Eviter, à tout prix, l'équivoque modale.
- 8° Eviter, autant que possible, les modulations dans le Sujet lui-même.

CHAPITRE VII

LA VARIATION — LE TRYPTIQUE

I

La Variation

Le Thème d'une suite de Variations peut se présenter sous 3 formes différentes :

1° Une phrase simple de 8 mesures :



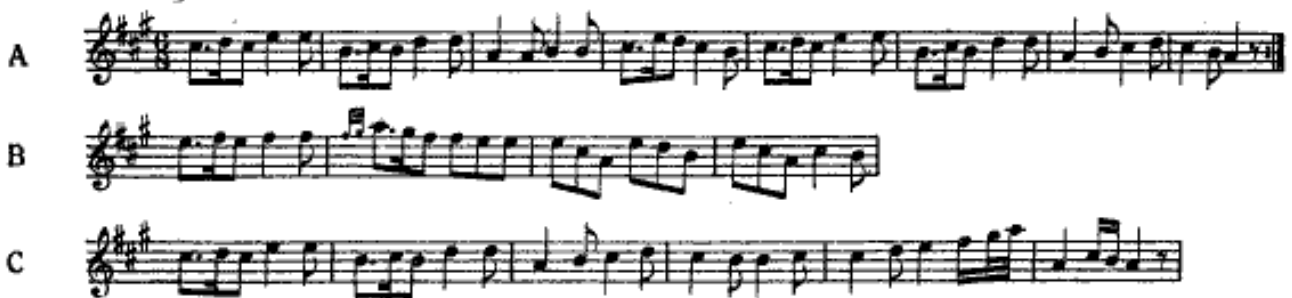
BEETHOVEN, 32 Variations en UT mineur pour Piano.

2° Une Période de 2 phrases de 8 mesures, avec ou sans reprises :



BEETHOVEN, Sonate op. 109

3° Une Période Ternaire :



MOZART, Sonate avec Variations.

On rencontre aussi des Périodes Ternaires avec redoublement de la première phrase :



BEETHOVEN, Sonate pour Piano.

La Passacaille et la Chacone dérivées de la vieille forme de « l'ostinato » employée par les Néerlandais des 1450, sont basées sur la phrase simple de 8 mesures. Les Airs, Gavottes et Noëls variés du XVIII^e siècle sont basés le plus souvent sur la Période de 16 mesures. La Période Ternaire se rencontre moins fréquemment que les 2 premières, et convient surtout aux pièces développées.

Quelle que soit la Période adoptée pour l'Exposition du Thème, seul le caractère de celui-ci influe sur la physionomie générale du morceau. S'il est court, un plus grand nombre de Variations sera possible.

Toute Variation relève forcément d'un des éléments primordiaux de la Musique et ne peut être que Rythmique, Mélodique, Harmonique ou Contrapuntique, le Contrepoint pouvant être envisagé sous 3 aspects :

- 1^o La Partie libre, souvent en valeurs égales.
- 2^o Le Contre-Sujet.
- 3^o L'imitation canonique.

Dans la Variation rythmique, on substitue au Thème une formule « Rythmique » courte, mais caractéristique, qui se répète ou dialogue dans la contexture harmonique, généralement conservée.



SCHUMANN, Études Symphoniques.

La Variation mélodique, de même nature que le Choral orné, dont nous avons déjà parlé, est aussi une substitution au Thème. Celui-ci est remplacé par une mélodie plus libre, plus ornée, contenant des répétitions et des amplifications de la phrase.



FRANCK, 1^{re} Choral pour Orgue en Mi majeur.

Dans la Variation harmonique, le Thème est généralement conservé tel qu'il a été exposé, mais son harmonisation est modifiée même jusque dans les chutes des cadences.



SCHUMANN, Études Symphoniques.

Les 3 sortes de Variations contrapuntiques nous sont déjà familières, grâce à l'étude du Choral.

La 13^e des 32 Variations en UT mineur, de Beethoven, nous montre une « Partie libre » accompagnant le Thème :



La 3^e Variation de la Passacaille de Bach (Peters : L. I, N^o 7. Bgs : L. XV, N^o 22) présente un Contre-Sujet fragmentaire développé, comme dans la forme du Choral contrapunté.



La 7^e des Variations en MI b, op. 35, de Beethoven offre une « Imitation Canonique » à l'Octave :



Un entraînement rationnel doit porter successivement sur ces différents types de Variations, en commençant par les plus faciles. C'est pourquoi nous indiquerons d'abord comment l'élève devra travailler la forme de l'Air Varié, puis celle de la Passacaille. Il pourra ensuite aborder la Variation moderne, qui fait subir au Thème initial des modifications plus profondes.

1. L'Air Varié

L'Air Varié ancien est à 2 voix, sauf lorsqu'il fait entendre, le plus souvent à la dernière Variation, une harmonisation à 4 voix du thème.

Il s'en tient à ces deux présentations :

1^o Variation mélodique ornée du thème, à la main droite, en valeurs égales.

2^o Contrepoint en partie libre, à la main gauche, en valeurs égales.

Ces deux sortes de Variations alternent, d'abord en croches, puis en triolets, et enfin en doubles croches.

Le Noël populaire « Venez, divin Messie », nous servira d'exemple pour montrer à l'élève la forme dans laquelle il devra s'entraîner :

Nous transformerons le Thème :



et nous le varierons ainsi :

1^{re} Variation
(mélodique)



2^e Variation
(contrapuntique)



3^e Variation
(mélodique)



4^e Variation
(contrapuntique)



5^e Variation
(mélodique)



6^e Variation
(contrapuntique)



7^e Variation

(harmonisée à quatre voix avec un
Contrepoint en croches à la Pédale.)



On pourra ensuite renverser les formes de Variations précédentes :

1^o avec le Chant donné à la main gauche :



2^o avec le Thème orné à la main gauche :



ce qui donnera un peu plus de variété à l'ensemble, mais sans dépasser le total de 7 Variations pour le morceau entier.

Le style devra rester léger, fluide et diatonique, sans pour cela proscrire complètement les mouvements chromatiques.

2. La Passacaille

La Passacaille est une danse lente à trois temps, d'origine espagnole, dont le thème se répète sans cesse au cours du morceau. Il devrait, rigoureusement, être entendu à la Basse dans chaque Variation. Mais Bach nous donne dans sa Passacaille un exemple dont nous nous réclamerons pour user de plus de liberté. Le thème est présenté, soit à la Pédale, soit au Soprano, soit dans une voix intermédiaire, et disparaît même complètement par moments, sa contexture harmonique subsistant seule.

Si l'on voulait définir la nature de chaque Variation de cette admirable Passacaille, on pourrait dire que :

la 5^e Variation



la 9^e Variation



et la 14^e Variation



sont RYTHMIQUES,

que la 15^e Variation



est MÉLODIQUE,

que la 1^{re} Variation



la 2^e Variation



la 16^e Variation 

la 19^e Variation 

et la 20^e Variation 


sont HARMONIQUES,

que la 10^e Variation 

et la 11^e Variation 

sont CONTRAPUNTIQUES,

que la 3^e Variation 

la 4^e Variation 

la 6^e Variation 

la 7^e Variation 

la 8^e Variation 

la 12^e Variation 

la 13^e Variation 

Thème à l'Alto, orné parfois

la 17^e Variation 

et la 18^e Variation 

sont CONTRAPUNTIQUES
à Contre-Sujet partiel.

Nous ferons remarquer que Bach obtient toute la variété désirable en enchaînant 13 Variations de suite en *doubles croches* (de la 4^e à la 16^e) et qu'il n'écrit qu'une seule Variation en *sextolets* (la 17^e) avant de revenir à son rythme principal pour les trois dernières.

L'examen des Variations de Liszt sur le thème de Bach « Weinen, Klagen »










qui, comme l'on voit, est un thème de Passacaille, nous donne un autre exemple de sobriété rythmique :

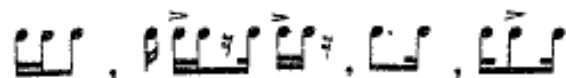
Sur 50 Variations, les 16 premières sont en croches, 13 sont en triolets (de la 20^e à la 32^e). Au 4 temps, 13 se suivent en doubles croches, et Liszt revient au calme au début de la 43^e.

LA VARIATION CONTRAPUNTIQUE A CONTRE-SUJET

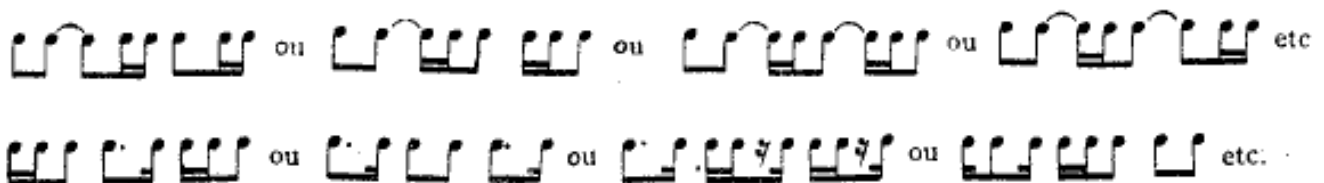
La disposition des voix, dans cette Variation, rappelle le Divertissement de la Fugue et n'embarrassera pas l'élève. C'est sur l'intérêt rythmique du fragment adopté que son attention doit se porter : chaque Contre-Sujet fragmentaire servant de base à une Variation doit être caractérisé, tout en ne s'écartant pas de l'Unité de Valeur moyenne du morceau. Nous avons montré plus haut l'admirable sobriété de Bach et de Liszt, dont l'élève devra s'inspirer. Si nous résumons maintenant les rythmes contenus dans la Passacaille de Bach, nous en trouvons sept, ainsi répartis :

- | | |
|--|---|
| 1 ^o  | dans la 3 ^e Variation, |
| 2 ^o  | dans les 4 ^e , 5 ^e , 18 ^e Variations, |
| 3 ^o  | dans les 9 ^e , 14 ^e Variations, |
| 4 ^o  | dans les 6 ^e , 7 ^e , 8 ^e , 10 ^e , 11 ^e , 12 ^e , 13 ^e , 15 ^e Variations, |
| 5 ^o  | dans les 1 ^{re} , 2 ^e Variations, |
| 6 ^o  | dans les 16 ^e , 19 ^e , 20 ^e Variations, |
| 7 ^o  | dans la 17 ^e Variation. |

Nous conseillerons à l'élève d'étudier aussi ces quelques rythmes :

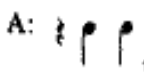

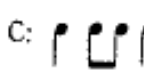
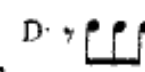
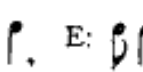


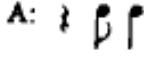
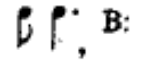
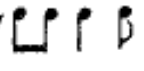
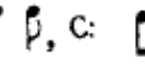
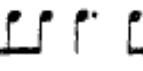
et de les combiner ensemble de toutes les façons possibles, dont voici seulement quelques exemples



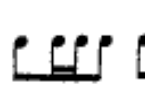
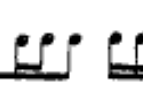
Il cherchera des imitations, soit à une mesure, soit à un temps. Et il ordonnera toutes ces Va-

riations selon la loi de « gradation d'intérêt », en établissant la succession de ses divers éléments rythmiques sur cette base :

1^o Noires et croches : A: , B: , C: , D: , E:  etc.

2^o Triolets : A: , B: , C: 
D: , E:  etc.

3^o Doubles croches
(Voir la page précédente) : A:  B:  etc.

4^o Sextolets et
Doubles Triolets : A:  B:  etc.

L'élève doit saisir que c'est l'ordonnance générale du morceau qui doit suivre cette progression, et qu'il peut être excellent de couper toute une période animée par une ou deux Variations d'un caractère plus grave. Dans tous les cas, c'est l'instinct musical qui doit guider l'improvisateur.

LA VARIATION CANONIQUE

Il n'y a rien à ajouter à ce qui a été expliqué, au chapitre du Choral, à propos de la Variation canonique. La seule différence qu'elle présentera ici est qu'elle ne se composera que d'une phrase, au lieu de constituer un morceau, court mais entier. On pourra la traiter dans ces dispositions :

A 3 voix :

1^o Canon entre les parties extrêmes. Partie libre à la main gauche.

2^o Canon entre les deux mains. Partie libre à la Pédale.

A 4 voix :

3^o Canon entre les parties extrêmes. Contre-Sujet fragmentaire s'imitant dans les deux voix intermédiaires.

4^o Canon entre les deux parties supérieures. Contre-Sujet fragmentaire s'imitant entre la main gauche et la Pédale.

On se gardera d'abuser de la répétition du même Canon, sous prétexte de le présenter avec plusieurs accompagnements différents. Ce qui est parfaitement admissible avec le thème seul ne l'est plus avec le Canon, qui attire beaucoup plus l'attention de l'auditeur que ce dont on l'entoure. C'est pourquoi il est impossible d'introduire plus de deux fois le même Canon, quels que soient les expédients de changement de voix, de mode, ou de ton auxquels on peut avoir recours.

Si le thème donne plusieurs Canons, soit à des intervalles différents, soit par mouvement contraire, l'intérêt sera considérablement accru et on ne devra pas manquer de les exploiter. De toute façon, les Variations canoniques doivent conclure la Passacaille ; l'attrait des autres sortes de Variations se trouve notablement diminué après celles-ci.

Nous ne tracerons pas de cadre fixe pour l'étude de la Passacaille : une suite de Variations ne comporte ni modulations, ni expositions successives de plusieurs thèmes, ni épisodes intermédiaires, et le nombre même de Variations est de peu d'importance. Autant l'Air Varié reste dans une forme

précise et particulière, autant la Passacaille improvisée est faite d'éléments musicaux qui varient avec chaque thème.

L'élève établira l'ordonnance rythmique générale d'après les indications de la page 100. Pour la registration, il se reportera aux explications du Chapitre I, page 11, concernant le choix des jeux pour les pièces de style contrapuntique. Il s'inspirera, pour enchaîner les différentes natures de Variations, de l'ordre dans lequel nous avons proposé leur étude, qui correspond en même temps à leur difficulté progressive et à l'intérêt musical croissant qu'elles offrent. Les Variations harmoniques et rythmiques ne lui seront pas interdites, mais c'est seulement lorsqu'il aura étudié le paragraphe suivant qu'il comprendra avec quelle économie elles doivent être introduites au cours d'une Passacaille.

3. Variation dans le Style Moderne

On pourrait résumer ainsi la conception moderne de la Variation :

1^o Importance croissante de l'harmonisation, qui tend à la déformation du thème initial par la répétition et l'amplification de chaque fragment.

2^o Individualisation de chaque Variation par une transformation rythmique du thème, de plus en plus radicale.

Les conséquences de ces tendances ont été de réduire le nombre des Variations, en donnant plus d'importance à chacune d'elles, et de rendre possible dans cette forme l'expression musicale d'un texte littéraire. La Variation s'est assouplie au point de devenir un Poème Symphonique. « Istar » de Vincent d'Indy, nous offre un exemple de Variations dans lequel le thème apparaît sous sa forme véritable, non pas au début de l'œuvre, mais seulement à la fin.

LA VARIATION HARMONIQUE

Le premier exercice que l'élève devra faire pour acquérir la variété nécessaire dans l'harmonisation de chacun des fragments du thème, est celui-ci :

Choisir une courte formule, une sorte de litanie, comme par exemple :



et improviser sur ce groupe de notes le plus grand nombre possible d'harmonisations différentes, soit :

Il maintiendra d'abord le thème au Soprano, puis le mettra à la Basse, et aux parties intermédiaires.

Il s'entraînera ensuite sur un thème entier, en choisissant des modèles dans ce genre :

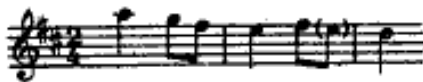


FRANCK, 2^e Choral pour Orgue.

LA VARIATION RYTHMIQUE

Nous avons expliqué les transformations rythmiques du Thème au Chapitre III auquel nous renvoyons l'élève (pages 39-40).

Il sait que la même formule mélodique transformée rythmiquement peut donner plusieurs morceaux de caractère absolument différent, ainsi que le montre l'exemple suivant :



SCHUBERT, Marche Militaire.



CHOPIN, Nocturne op. 32, N^o 1.

Il pourra donc essayer de faire du même fragment un Choral, une Marche, une Tarentelle, un Aria, etc.

Mais lorsque plus tard il essaiera une suite de Variations, il devra éviter de donner l'impression d'une succession de morceaux indépendants les uns des autres. Chaque Variation, ainsi que nous l'avons déjà dit, doit être caractéristique tout en se rattachant à l'ensemble du morceau.

II

Le Tryptique

Nous croyons que l'élève a acquis maintenant la connaissance d'un nombre suffisant de formes pour aborder l'étude d'un composé de ces formes, le Tryptique, qui offre à l'improvisateur de précieuses ressources.

On appelle Tryptique une succession de trois pièces de durée à peu près égale, enchaînées les unes aux autres. Le Tryptique peut être construit, soit sur un seul thème subissant une transformation à chacun des morceaux, soit sur des thèmes différents, mais ayant entre eux une certaine affinité.

On sait qu'avant l'apparition du Tryptique proprement dit, les Maîtres se sont servis volontiers de la forme générale ternaire.

Bach conçoit la Sonate en 3 morceaux. Et l'on sait qu'il était tellement satisfait d'avoir intercalé un Adagio dans sa célèbre composition Toccata, Adagio et Fugue en UT majeur (Peters : L. III N^o 8. Bgs : L. XV, N^o 19) qu'il projetait de transformer de la même manière tous ses grands Préludes et Fugues.

Le Concerto Classique est en 3 mouvements, ainsi que certaines Sonates pour piano de Beethoven, telles que l'op. 27, N^o 2, et l'op. 53.

La Fantaisie en UT, op. 17 de Schumann, pourrait être considérée comme un Tryptique avec sa Légende, sa Marche et son Adagio.

Mais c'est surtout dans Franck que nous trouverons les exemples les plus frappants de cette forme. Son œuvre d'orgue contient : Prélude, Fugue et Variation, et la Fantaisie en UT, composée ainsi : Allegro Moderato, Allegretto, Adagio.

Dans son œuvre de piano, nous trouvons : Prélude, Choral et Fugue, et Prélude, Aria et Final.

Si nous cherchons maintenant parmi les formes que nous avons étudiées, celles qui seraient susceptibles de concourir à la formation d'un Tryptique inspiré de ces exemples, mais véritablement adapté à l'orgue, cinq se présentent à nous :

Le Prélude.

Le Choral.

La Variation.

La Fugue.

La Toccata.

Une sixième pourrait être employée aussi : l'Air. Mais son étendue n'est pas en proportion avec celle des autres pièces, et le Choral orné peut remplir dans l'ensemble un rôle similaire.

Si nous examinons ensuite dans quel ordre on peut les enchaîner, nous voyons immédiatement que deux pièces ont leur place fixée d'avance :

1° Le Prélude, qui doit commencer.

2° La Toccata, qui doit conclure.

Voyons maintenant quelles places conviennent aux autres formes :

LE CHORAL

En examinant les quatre aspects sous lesquels nous l'avons déjà étudié, nous constaterons que :

1° LE CHORAL FUGUÉ est rarement employé, car il oblige à exclure du Tryptique la Fugue proprement dite : or, c'est évidemment à cette dernière que l'on est toujours tenté de donner la préférence. Il se place, lorsqu'on l'utilise, après le Prélude.

2° LE CHORAL ORNÉ, ainsi que nous l'avons déjà dit, peut se substituer à l'Air avec avantage : sa place naturelle est aussitôt après le Prélude.

3° LE CHORAL CONTRAPUNTÉ peut succéder immédiatement au Prélude, ou se substituer à lui.

4° LE CHORAL CANONIQUE est de même nature que le Stretto de la Fugue. Il doit donc être placé vers la conclusion, et l'on évitera de faire entendre au Stretto le Canon sur lequel il sera basé.

En dehors de ces 4 formes déjà connues de l'élève, nous pouvons encore présenter ainsi le Choral :

1° En l'harmonisant selon la disposition *vocale* employée par Bach, c'est-à-dire à 4 voix, le Chant donné au Soprano, harmonisé soit note contre note, soit plutôt en Contrepoint fleuri à deux notes contre une. Il sera placé, ou tout au début, ou tout à fait à la fin, et sera traité, conformément aux exigences de l'équilibre général, soit à plein son, avec majesté, soit au contraire dans la nuance pianissimo, et mystérieusement.

2° Enfin, comme tout autre thème, le Choral peut être *Varié*. On se rappelle que nous avons proposé page 54 l'étude d'une présentation double du même Choral. C'est dans un esprit analogue que doit être conçu le Choral varié. On ne dépassera pas quatre ou cinq présentations diffé-

rentes, ce qui est déjà un maximum, et l'on établira la gradation d'intérêt en suivant cet ordre :

- 1^o Choral harmonisé vocalement.
- 2^o Choral orné, Chant donné au Soprano.
- 3^o Choral contrapuntique : (une ou deux présentations, dans les tons voisins, si l'on veut).
Ténor, puis Basse, ou Basse, puis Ténor, ou Basse, puis Alto.
- 4^o Choral canonique.

Au cas où l'on trouverait plusieurs Canons, on ne ferait qu'une seule présentation de la forme contrapuntique. Si le Choral-comporte un Canon à l'Octave, on présentera celui-ci en premier lieu, le Canon à un autre intervalle venant ensuite. Deux Variations canoniques sont parfaitement suffisantes. On aura soin de réserver pour la dernière la disposition du Canon dans les parties extrêmes.

LES VARIATIONS. — La Passacaille et la Variation moderne sont les deux formes que l'on emploiera de préférence.

Les Variations excluent, naturellement, le Choral varié, mais non pas le Choral lui-même, qui peut les précéder ou les suivre, suivant la forme qui aura été choisie pour lui.

Elles peuvent commencer, en excluant le Prélude. Elles peuvent aussi le suivre immédiatement, mais non pas conclure l'ensemble. On se rendra compte, par une quantité d'exemples pris dans les Maîtres, qu'une suite de Variations appelle un Final. On donne parfois à la dernière Variation un développement quasi symphonique, ou on conclut sur un Choral, une Fugue, ou une sorte de Toccata.

LA FUGUE. — Elle ne peut pas débiter. Le Prélude, le Choral ou les Variations peuvent la précéder. Le Choral ou la Toccata peuvent lui succéder. Enfin, elle peut conclure.

Afin de résumer ces données sous une forme aussi claire que possible, nous donnons ce tableau auquel l'élève pourra se reporter pour établir ses plans.

	1 ^{er} morceau	2 ^e morceau	3 ^e morceau
Le Prélude	commence		
Le Choral vocal	peut commencer		peut finir, succédant à la Fugue.
Le Choral orné		peut succéder au Prélude ou à la Variation	
Le Choral contrapuntique	peut commencer	peut succéder au Prélude	
Le Choral varié	peut commencer	peut succéder au Prélude.	
Le Choral canonique		peut précéder la Fugue ou la Toccata	peut finir, succédant à la Fugue.
Le Choral fugué		peut succéder au Prélude.	
La Variation	peut commencer	peut succéder au Choral vocal ou Contrapuntique.	
La Fugue		peut succéder au Prélude, au Choral, ou à la Variation.	peut finir.
La Toccata			finit.

Nous ne prétendons nullement ériger en loi ce qui précède : la présentation peut rendre tout acceptable. Ce ne sont que des suggestions destinées à servir de guide dans le travail, mais qui peuvent être variées à l'infini. Il en est de même pour les groupements que nous proposons plus bas. Ils sont loin de comprendre toutes les combinaisons possibles, mais ils suffiront à ouvrir une voie à l'élève.

Nous avons pris la Fugue comme pivot, pour ainsi dire, de notre classement, car elle est la forme par excellence de la musique pour orgue. Nous aurons donc :

- 1° Le Tryptique avec la Fugue placée au milieu.
- 2° Le Tryptique avec la Fugue placée à la fin.
- 3° Le Tryptique sans Fugue.

1^{re} Forme : Fugue au milieu.

- A. Prélude.
Fugue.
Choral (canonique).
- B. Choral (contrapuntique).
Fugue.
Toccata.
- C. Passacaille, ou Variations.
Fugue.
Choral (canonique).
- D. Passacaille, Variations ou Choral varié.
Fugue.
Toccata.
- E. Prélude.
Fugue.
Toccata.

2^e Forme : Fugue à la conclusion.

- F. Prélude.
Choral (orné ou canonique).
Fugue.
- G. Prélude.
Passacaille, ou Variations, ou Choral orné.
Fugue.
- H. Choral (contrapuntique).
Variations ou Passacaille.
Fugue.

3^e Forme : sans Fugue.

- I. Prélude.
Choral (orné, ou contrapuntique, ou canonique).
Variations, ou Passacaille.
- J. Choral (orné, ou contrapuntique).
Variations ou Passacaille.
Toccata.
- K. Passacaille ou Variations.
Choral (orné, contrapuntique ou canonique).
Toccata.

Tous les thèmes ne se prêtent pas au Tryptique. Il faut écarter ceux de caractère symphonique, auxquels seule, la forme de la Sonate convient. Les thèmes de folk-lore s'accrochent surtout

NOELS

The musical score for "NOELS" consists of 18 staves of music. The first staff is in G major (one sharp) and 2/4 time. The second staff is in G major and 2/4 time. The third staff is in G major and 2/4 time, ending with "etc.". The fourth staff is in G major and 2/4 time. The fifth staff is in G major and 2/4 time. The sixth staff is in G major and 2/4 time. The seventh staff is in G major and 2/4 time. The eighth staff is in G major and 2/4 time. The ninth staff is in G major and 2/4 time. The tenth staff is in G major and 2/4 time. The eleventh staff is in G major and 2/4 time. The twelfth staff is in G major and 2/4 time. The thirteenth staff is in G major and 2/4 time. The fourteenth staff is in G major and 2/4 time. The fifteenth staff is in G major and 2/4 time. The sixteenth staff is in G major and 2/4 time. The seventeenth staff is in G major and 2/4 time. The eighteenth staff is in G major and 2/4 time.

A musical score consisting of five staves. The first staff is a single melodic line in treble clef. The second staff is a bass line in bass clef. The third staff is a treble line in treble clef. The fourth and fifth staves are bass lines in bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and a repeat sign in the second staff.

CHAPITRE VIII

LES QUATRE FORMES SYMPHONIQUES

- I ALLEGRO.
 II ANDANTE.
 III SCHERZO.
 IV FINAL.

I

Allegro

La forme du premier mouvement de Sonate, ou Allegro, est bien connue. Elle est divisée en trois parties principales :

- 1° L'Exposition.
- 2° Le Développement.
- 3° La Réexposition.

L'EXPOSITION est formée de la présentation successive de deux thèmes reliés entre eux par un Pont.

Si le premier thème est majeur, le second sera au Ton de la Dominante.

Si le premier thème est mineur, le second sera au Ton Relatif Majeur.

Le DÉVELOPPEMENT n'est soumis à aucune règle thématique ou tonale. Il doit simplement ramener le premier thème au Ton Principal pour la Réexposition.

La RÉEXPOSITION, après avoir fait entendre ce premier thème, réintroduit le 2^e thème au Ton Principal, Majeur ou Mineur suivant les cas. Ce 2^e thème est relié par un Pont au premier thème, ainsi que dans l'Exposition.

I. EXPOSITION

PÉRIODE DU 1^{er} THÈME — L'Exposition initiale sera ternaire si le thème est court, et binaire s'il est long. Dans les deux cas, on évitera de conclure la Période par un repos sur le 1^{er} Degré ; on allongera légèrement, s'il le faut, la dernière phrase, afin d'enchaîner très naturellement le Pont.

PONT. — Le Pont n'est point chose nouvelle pour nous. Nous avons déjà eu à relier les Expositions du Prélude par des développements modulants, et les Entrées de la Fugue par des Divertissements qui ne sont autre chose que des Ponts.

Le Pont n'est, en réalité, que le passage d'un ton à un autre ton très voisin. Il n'y a pas de moyen plus simple pour passer d'UT majeur en SOL majeur que :



ou pour passer d'UT mineur
 en MI \flat majeur que :



Beethoven, dans le premier morceau de la Symphonie en UT mineur, se contente comme Pont de deux simples accords :



Néanmoins l'usage veut que l'on s'attarde plus ou moins à ce Pont, et que l'on fasse « désirer » l'entrée du 2^e thème. Il faut donc, pour effectuer un chemin très court, prendre un détour assez attrayant pour ne pas faire regretter à l'auditeur le temps perdu. D'autre part, il est nécessaire de réserver au développement qui viendra ultérieurement autant d'intérêt que possible. Problème délicat qui demande de l'expérience.

Le moyen employé généralement est l'usage des tonalités voisines qui, attirant peu l'attention par elles-mêmes et paraissant s'éloigner peu à peu du Ton Principal, ouvrent à un certain moment l'accès à la tonalité désirée en lui communiquant quelque nouveauté.

En supposant un Pont devant relier UT majeur à SOL majeur, les trois tonalités mineures les plus voisines dont nous pouvons nous servir sont RÉ mineur, LA mineur, et MI mineur. Deux doivent nous suffire pour le Pont. Nous pourrions donc user de :

- LA mineur et MI mineur.
- RÉ mineur et LA mineur.
- RÉ mineur et MI mineur.
- MI mineur et RÉ mineur.
- LA mineur et RÉ mineur.

Le Pont reliant un Ton Mineur à son Relatif Majeur offre plus de variété, en permettant l'alternance des 2 Modes. On pourrait relier, par exemple, UT mineur à MI \flat majeur par les Tons de :

- SI \flat majeur et SOL mineur.
- FA majeur et RÉ mineur.
- SI \flat majeur et RÉ mineur.
- FA majeur et SOL mineur.
- SI \flat majeur et RÉ mineur.

Rien ne s'oppose à ce que l'on emploie aussi 2 Tons Mineurs, si l'on préfère laisser au Relatif Majeur toute sa force. Par exemple :

- SOL mineur et RÉ mineur.
- SOL mineur et FA mineur.

Il ne faut pas insister sur ces tonalités intermédiaires. On évitera donc toute cadence parfaite et même, si l'on peut, l'Accord du 1^{er} Degré à l'état direct sur un temps fort.

PÉRIODE DU 2^e THÈME. — On aura soin de ne pas affirmer la tonalité attendue avant l'entrée du thème lui-même. Il sera élégant, au contraire, de ne l'affirmer qu'un peu après cette entrée.

L'Exposition du 2^e thème doit être ternaire, dans un Allegro improvisé. On donnera un peu d'extension au Commentaire qui pourra atteindre 20 à 24 mesures. On disposera un peu différemment la deuxième entrée du 2^e thème, en cherchant à donner à ce moment le sentiment d'un épanouissement. La conclusion ne devra pas produire l'impression d'une Coda définitive.

Toute cette période doit s'équilibrer comme durée avec l'Exposition du premier thème. Le Pont doit être sensiblement plus court que les Expositions du premier et du second thème.

Les Maîtres exposent parfois le second thème au Ton Mineur de la Dominante, dans un morceau mineur, ou au 3^e Degré dans un morceau majeur (Beethoven, Sonate op. 53, 1^{er} morceau). On n'use qu'exceptionnellement de ces licences, en improvisation.

II. DÉVELOPPEMENT

On a vu que le Développement n'est soumis à aucune règle précise. Mais il faut que sa forme soit logique sans être prévue d'avance par l'auditeur, que l'ingéniosité de l'écriture et des modulations soit de plus en plus captivante, et que l'ensemble paraisse court.

C'est précisément cette liberté laissée à l'élève qui le paralyse, car il ne sait, en réalité, comment en user. Le plus souvent, il erre de tonalité en tonalité, tombant alternativement dans la platitude et dans l'incohérence.

Il est possible de lui tracer un chemin. Il faut, pour cela, examiner d'une part par quels procédés on peut varier la présentation d'une figure, et voir d'autre part par quelle succession logique et agréable de tonalités on pourra faire passer la trame harmonique.

ÉLÉMENTS DU DÉVELOPPEMENT

Les moyens de développement musical sont les suivants :

- 1^o la répétition.
- 2^o la progression dans la même voix.
- 3^o la progression par imitation.
- 4^o le renversement.
- 5^o le canon.
- 6^o le changement des intervalles.
- 7^o l'intervertissement des notes.
- 8^o le changement des valeurs respectives.
- 9^o le changement de rythme.

1^o La Répétition est la base de l'antique litanie, sur laquelle nous avons proposé, page 101, un exercice préparatoire à l'improvisation de la Variation harmonique.

La musique russe nous fournit une foule d'exemples séduisants de ce procédé. Nous citerons au hasard *Islamey*, de Balakirew :



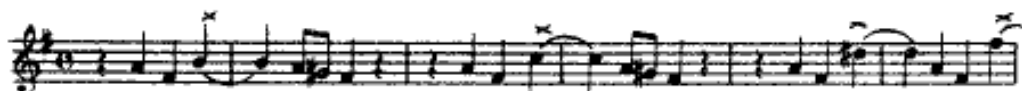
2^o La Progression dans la même voix doit être employée avec sobriété. L'oreille se refuse à admettre aujourd'hui une progression de plus de deux termes.

3^o La Progression par imitation a été étudiée dans le Divertissement de la Fugue, dont elle est la base.

4° Le Renversement, qui nous est familier aussi, par la Fugue, ne doit être employé que tout à fait à la fin, vers la Rentrée, afin de ne pas se substituer dans l'esprit de l'auditeur au thème lui-même qui est entendu dans son entier beaucoup moins fréquemment que dans la Fugue.

5° Les Canons doivent être réservés pour la péroraison du développement. Mais il sera préférable, si le thème donne un Stretto intéressant, de le présenter au cours de la Réexposition.

6° Le changement d'intervalles mélodiques se produit à la répétition d'une figure. C'est la surenchère de sa puissance expressive. Il est presque toujours produit par l'agrandissement d'un intervalle ascendant :



FRANCK, *Symphonie en RÉ mineur*.

7° L'intervertissement des notes peut se présenter de multiples façons. Nous en trouvons un exemple dans la Danse Macabre, de Saint-Saëns, déjà citée :



8° Le changement de valeurs doit être effectué avec précaution. Un bon thème nécessite la concordance entre les intervalles, les valeurs, et les accents, et par cela même est fort difficile à trouver. On sait, par les cahiers d'esquisses de Beethoven, sous combien de formes différentes il essayait ses thèmes avant d'adopter une version définitive.

C'est par l'allongement d'une note accentuée, ou par la diminution d'un groupe secondaire que l'on risquera le moins de défigurer le thème. On évitera de déplacer les accents en se rappelant ce que nous avons dit (page 38) à propos des notes constituant le sommet de la phrase.

9° Les changements de rythme ont été déjà étudiés au Chapitre III. On se souviendra que la transformation rythmique d'un thème étant d'une grande importance dans l'architecture d'un morceau, est toujours la cause d'un nouveau développement plus ou moins étendu. On n'en usera donc qu'en connaissance de cause.

PLAN TONAL DU DÉVELOPPEMENT

Pendant la période des essais, l'élève adoptera comme règle d'enchaîner symétriquement les tonalités du développement. De cette façon, il évitera dès le début l'incohérence, tout en prenant l'habitude de discipliner sa pensée.

Il aura le choix entre ces divers procédés d'enchaînement :

- 1° Par Quintes ascendantes.
- 2° Par Quintes descendantes.
- 3° Par Tierces Majeures ascendantes (3 tonalités).
- 4° Par Tierces Majeures descendantes (3 tonalités).
- 5° Par Tierces Mineures ascendantes (4 tonalités).
- 6° Par Tierces Mineures descendantes (4 tonalités).
- 7° Par Secondes Majeures ascendantes.
- 8° Par Secondes Majeures descendantes.
- 9° Par Secondes Mineures ascendantes.
- 10° Par Secondes Mineures descendantes.

Les enchaînements par Quintes sont fréquents dans Mozart et Beethoven. Ceux de Tierces Majeures et Mineures se rencontrent souvent dans Liszt, Wagner et Franck (on a vu que le nombre des tonalités qu'ils permettent est limité). De toute façon l'élève n'usera pas de plus de cinq tonalités pour tout le développement, et il aura soin de faire alterner les deux Modes.

Supposons un développement établi par succession de Secondes Mineures ascendantes dans un morceau en UT majeur, ayant par conséquent son second thème en SOL majeur. Il serait ainsi constitué :

SOL mineur, LA \flat majeur, LA mineur, SI \flat majeur, SI mineur.

L'élève cherchera ensuite à établir lui-même des plans moins prévus. En adoptant 6 tonalités au lieu de 5, sans que pour cela la durée du développement soit prolongée, il pourra, par exemple, utiliser ces tonalités :

SOL, SI, MI \flat , RÉ, FA \sharp , SI \flat .

En alternant différemment les Modes, soit :

SOL majeur, SI majeur, MI \flat majeur, RÉ mineur, FA \sharp mineur, SI \flat mineur.

Ou encore :

SOL mineur, MI majeur.

FA \sharp mineur, MI \flat majeur.

FA mineur, RÉ majeur.

Ces quelques exemples suffiront à montrer de quels moyens de variété on dispose, tout en laissant au plan d'ensemble une forme logique.

ORDONNANCE DU DÉVELOPPEMENT

Maintenant que l'élève sait de quels procédés il peut user et dans quels cadres il doit se tenir, comment va-t-il « mettre en œuvre » son développement ?

Il apparaît d'abord que tout changement de parti-pris rythmique ou thématique doit coïncider avec une modulation.

On sait aussi que si la prédominance doit être donnée au premier thème, rien n'interdit d'introduire des éléments pris au second thème, ou même ce second thème lui-même, présenté dans une tonalité éloignée.

On sait enfin que le développement doit être la partie du morceau qui persuadera définitivement l'auditeur de l'excellence du thème que l'auteur a exposé au début. Etant une « argumentation » il peut être comparé assez justement à une dissertation ou à une plaidoirie, et revêtir une forme analogue à celle-ci :

L'idée sur laquelle on se base (la figure choisie) est d'abord énoncée simplement, dépouillée de tout artifice, puis répétée sous une forme un peu différente (première modulation) afin de donner à l'auditeur toutes les chances de la bien retenir.

Puis, une à une, des considérations viennent l'appuyer, la fortifier (progressions en imitation).

Après quoi, la conviction est définitivement établie, grâce aux preuves (les imitations cano- niques).

Sûrs maintenant du succès, nous pouvons retourner nos arguments, afin de détruire les derniers doutes (renversement, intervertissement des notes, changement des valeurs respectives).

Enfin, d'accord avec la raison, nous laisserons notre sentiment s'épancher pleinement, dégagé de tout souci contrapuntique (amplification des intervalles, répétition ornée).

Cette « péroraison » doit nous ramener à notre pensée première, c'est-à-dire à la Réexposition du thème initial par la Rentrée.

Si les moyens purement musicaux d'effectuer cette rentrée sont innombrables, il n'y a que deux procédés dynamiques : le crescendo et le diminuendo.

Avec le crescendo, la péroraison se soude directement au premier thème, qui apparaît alors comme le couronnement suprême de tout le développement.

Avec le diminuendo, la péroraison se calme peu à peu et descend, par degrés, jusqu'à des

profondeurs mystérieuses, quelque peu inquiétantes, desquelles le thème doit surgir de nouveau, donnant le sentiment que l'on assiste à une véritable résurrection.

Il serait absurde de vouloir définir d'avance comment tel ou tel thème doit être réexposé. On oubliera toute science, à ce moment, et on laissera parler son cœur : lui seul peut dicter la vérité.

III. RÉEXPOSITION

La Réexposition du 1^{er} thème peut être différente de l'Exposition initiale, comme disposition et comme sentiment, mais elle doit être semblable comme forme.

C'est à la reprise de l'Antécédent que l'on introduira le Canon, s'il présente un véritable intérêt musical, ou si l'on ne s'en est point déjà servi dans le développement.

PONT. — Le Pont de la Réexposition sera aussi bref que le premier, plus encore si c'est possible. Le meilleur parti à adopter à cet endroit est d'user du Ton de la Sous-Dominante.

Les Maîtres classiques nous donnent fréquemment l'exemple d'une transposition intégrale du premier Pont à la Quarte (ou à la Quinte inférieure) amenée par une modulation ingénieuse : Beethoven, Sonate pour piano op. 28, premier mouvement.

On peut s'inspirer de ces exemples, et, suivant la conduite tonale du premier Pont que l'on aura choisie parmi celles que nous avons proposées (page 110), on pourra établir le deuxième Pont aussi symétriquement que possible aux Sous-Dominantes des tons par lesquels le premier Pont sera passé.

RÉEXPOSITION DU 2^e THÈME. — Nous pourrions dire de la réexposition du 2^e thème ce que nous avons dit de la rentrée du premier :

Dynamiquement, il n'y a que deux façons de présenter ce thème : S'il se prête à une amplification de style, dans un sentiment majestueux, ou ardent, ou même passionné, on pourra parfaitement s'en servir pour conclure le morceau.

Mais si l'on ne peut le présenter ainsi sans le dénaturer, on le fera entendre dans le même sentiment que précédemment et l'on conclura sur une dernière présentation du 1^{er} thème, ou préféralement de la tête du 1^{er} thème.

De quelle façon sera présenté cette Coda ?

La conduite générale du morceau dictera la décision à prendre, car elle aura fait désirer soit un épanouissement grandiose, soit une accalmie, soit une fin agitée (changement de rythme) ou rapide, légère, fuyante, soit un enchaînement au morceau suivant si l'économie du plan général le réclame.

Si les deux thèmes vont ensemble en Contrepoint renversable, on ne laissera pas échapper une occasion si belle. On pourra donc les mélanger dès l'entrée du 2^e thème (dont la Période sera ternaire) ou attendre la deuxième entrée de l'Antécédent.

Encore une fois, les thèmes dictent les décisions à prendre et l'instinct musical décide.

INTRODUCTION

Une introduction peut rendre service, en improvisation, dans le cas où les thèmes donnent peu d'éléments de développement. On l'établit généralement sur un thème absolument indépendant des deux autres, et formant avec eux un véritable contraste (Beethoven, 9^e Symphonie, 1^{er} morceau). Mais dans le cas où elle irait en Contrepoint renversable avec l'un des thèmes, il ne faudrait pas manquer d'en tirer parti au cours de la Réexposition.

On introduit habituellement un rappel transposé de l'introduction au début du développement.

II

Andante

On croit généralement que la forme-type de l'Andante est celle de la « Romance sans Paroles », composée de deux Expositions d'un premier thème, séparées par un milieu qui occupe la même place que le Trio dans le Menuet.

Mais, en fait, l'Andante revêt plusieurs autres formes, que voici :

1^o Morceau à 2 thèmes, avec ou sans développement central.

2^o Morceau à 1 thème, et à deux développements symétriques basés sur un même élément secondaire, et séparant trois Expositions au Ton Principal.

3^o Romance sans paroles avec mélange des deux thèmes à la Réexposition.

4^o La simple Exposition, binaire ou ternaire, s'enchaînant au morceau suivant, comme dans certains concertos ou certaines sonates classiques.

5^o La Variation.

Ce premier classement nous montre que l'Andante n'a pas de forme propre, mais emprunte celle de différents morceaux, en y introduisant quelques variantes. En effet :

La Romance sans paroles est semblable au Menuet.

La forme à deux thèmes est celle de l'Allegro.

La forme à deux développements est empruntée au Rondo, ainsi que nous le verrons plus tard.

C'est dans ces trois dernières formes que l'élève s'exercera avec le plus de profit.

1. Romance sans Paroles

Nous trouverons, parmi les Nocturnes de Chopin, les exemples nécessaires pour montrer les divers aspects de cette forme d'Andante.

I. EXPOSITION

En examinant d'abord les Expositions, nous découvrons :

La forme TERNAIRE dans :

le 7^e, en UT mineur, op. 27, n^o 1.

le 9^e, en SI majeur, op. 32, n^o 1.

le 13^e, en UT mineur, op. 48, n^o 1.

le 17^e, en SI majeur, op. 62, n^o 1.

La forme BINAIRE (variée) dans :

le 1^{er}, en SI \flat mineur, op. 9, n^o 1.

le 19^e, en MI mineur, op. 72, n^o 1, posthume.

La forme TERNAIRE avec reprises, dans :

le 10^e, en LA \flat majeur, op. 32, n^o 2.

le 11^e, en SOL mineur, op. 37, n^o 1.

le 15^e, en FA mineur, op. 55, n^o 1.

L'élève est déjà familiarisé avec ces formes d'Exposition dont nous avons déjà parlé à diverses reprises. Néanmoins il aura intérêt à travailler les deux schémas suivants :

1^o — Forme binaire variée :

A. 1^{re} phrase, Antécédent et Conséquent.

B. Reprise de la 1^{re} phrase, avec une présentation différente.

C. Commentaire et son Conséquent.

D. Reprise de la phrase du Commentaire, avec une présentation différente.

2^a—Forme binaire avec reprise du Commentaire :

- A. Antécédent.
- B. Conséquent.
- C. Commentaire (antécédent).
- D. Antécédent du Thème.
- E. Commentaire (conséquent).
- F. Conséquent du Thème.

L'élève pourra chercher ensuite, dans les Maîtres, des Expositions contenant d'autres reprises comme, par exemple, le 11^e Nocturne de Chopin, en SOL mineur, op. 37 n^o 1, et le 15^e en FA mineur, op. 55 n^o 1, qui renferment tous deux une Exposition Ternaire redoublée, soit :

- A. Thème.
- B. Commentaire.
- C. Thème.
- D. Commentaire.
- E. Thème.

II. MILIEU

Le Milieu peut être construit, soit sur une deuxième idée indépendante de la première, soit sur un motif qui pourra servir de Contre-Sujet à la Réexposition.

Ce Milieu doit offrir un contraste avec le début. Souvent, il est d'un caractère plus agité (4^e Nocturne, en FA majeur, op. 15 n^o 1) ou plus énergique (Impromptu en FA # majeur, op. 36). Mais il ne faut pas qu'il diffère du début au point de faire croire qu'un autre morceau commence, enchaîné au premier.

Franck a su, avec un art infini, se tenir sur la limite dans le deuxième morceau de la Symphonie en RÉ mineur. Après une Exposition binaire, en SI ♭ mineur :



vient une deuxième idée en SI ♭ majeur



qui contraste déjà trop avec la première pour être considérée comme un deuxième commentaire. Elle forme un véritable 1^{er} Trio, avec changement de mode.

Puis le thème initial revient, préparant le véritable Milieu par une modulation en SOL mineur. L'auteur prévoit que cet élément nouveau, si différent,



surprendra un peu. Aussi a-t-il soin de couper son entrée par deux fois avec un commentaire des Bois rappelant la 2^e idée.



Et lorsqu'après un nouveau Milieu en MI \flat



il mélange les deux thèmes, d'abord en SOL mineur :

Cor Anglais

Violons

puis en FA mineur, et enfin au Ton Principal, il justifie pleinement sa hardiesse et nous laisse sous l'impression d'un équilibre parfait.

Si l'Exposition initiale est ternaire, celle du milieu sera de préférence binaire.

Les Nocturnes : en UT mineur, n° 13, op. 48 n° 1.

en SI majeur, n° 17, op. 62 n° 1.

en MI majeur, n° 18, op. 62 n° 2.

ont un Trio de forme binaire succédant à une première Exposition ternaire.

Si la première Exposition est binaire simple, ou binaire à reprises, comme dans les Nocturnes :

en LA \flat majeur, n° 10, op. 32 n° 2.

en SOL mineur, n° 11, op. 37 n° 1.

le Milieu sera de forme ternaire simple.

L'élève sera libre, pour le milieu, de changer de mode et de ton, à condition de laisser subsister le souvenir du Ton Initial, auquel il devra revenir dans un assez bref délai. Il travaillera ces autres formes :

1° — Forme binaire sans modulation :

A. 2^e thème.

B. Commentaire.

C. 2^e thème, présentant un accroissement d'intérêt.

D. Commentaire, ramenant la Réexposition du 1^{er} thème. Ce 2^e commentaire peut être allongé

de quelques mesures,

2° — Forme binaire sur deux tonalités :

A. 2^e thème.

B. Commentaire.

C. Transposition du 2^e thème.

D. Transposition du commentaire ramenant le Ton Principal.

On examinera le plan du 10^e Nocturne, en LA \flat , op. 32 n° 2 dont le milieu offre un exemple de cette disposition :

A. Période en FA mineur.

B. La même, ornée.

C. Période simple, transposée en Fa \sharp mineur.

D. La même, ornée, en FA \sharp mineur.

On étudiera aussi le 18^e Nocturne, en UT \sharp mineur, op. 62 n° 2, qui présente un Milieu en UT \sharp mineur, transposé ensuite en MI mineur.

3° — Forme ternaire :

- A. Antécédent du 2° thème.
- B. Conséquent.
- C. Commentaire avec fin modulante.
- D. Transposition du Commentaire, ramenant le Ton du Milieu.
- E. Antécédent, avec accroissement d'intérêt.
- F. Conséquent ramenant le Ton Initial, allongé de quelques mesures, si c'est nécessaire.

4° — Forme ternaire modulante.

- A. Antécédent et Conséquent.
- B. Commentaire modulant.
- C. Antécédent et Conséquent transposés.
- D. Commentaire transposé.
- E. Antécédent et Conséquent dans une 3° tonalité ramenant le 1^{er} thème au Ton Principal.

Ces Milieux ternaires doivent être très brefs dans un mouvement lent. Nous nous gardons, à dessein, de préciser davantage la succession des tonalités et nous conseillons à l'élève de ne pas s'enfermer dans quelques formules qu'il se sera fabriquées lui-même. Qu'il s'applique à éviter les enchaînements symétriques trop prévus, comme par exemple UT mineur, MI \flat mineur, FA \sharp mineur. Une oreille avertie pressentira dès MI \flat mineur la possibilité de FA \sharp mineur, et se sentira ainsi menacée d'une quatrième transposition en LA mineur !

La symétrie doit se faire sentir dans les parti-pris d'ordre général, mais elle ne doit jamais étouffer la spontanéité. Elle est insupportable lorsqu'elle s'applique avec rigueur au détail.

III. LA RÉEXPOSITION

La Réexposition peut se faire de trois manières :

- 1° En usant seulement du thème initial.
- 2° En employant le thème initial, puis celui du Milieu.
- 3° En mélangeant les deux thèmes.

Dans les trois cas, la Réexposition doit être plus courte que l'Exposition initiale. Chopin se dispense même quelquefois de reprendre son premier thème après avoir développé la seconde idée, comme dans le 6^e Nocturne, en SOL mineur, op. 15 N° 3, et le 9^e, en SI majeur, op. 32 N° 1. Nous n'inviterons cependant point l'élève à imiter, pour le moment, ces libertés.

1° RÉEXPOSITION A 1 THÈME

La Réexposition du premier thème seul consistera, selon l'allure du morceau, soit en une simple phrase suivie d'une Coda, soit en une Période de deux phrases, également suivies d'une Coda. L'élève prendra comme modèles de Réexpositions à un thème :

Le 7^e Nocturne, en UT \sharp mineur, op. 27 n° 1, qui ne réexpose que la première phrase, et conclut sur une Coda.

Le 18^e Nocturne, en MI majeur, op. 62 n° 2, qui ne réexpose qu'une seule fois la première phrase.

2° RÉEXPOSITION A DEUX THÈMES

La Réexposition à deux thèmes aura la même forme que celle à un thème. Le second thème servira de Coda, présenté d'une façon brève et estompée, comme un souvenir, ainsi que dans le 19^e Nocturne (posthume) en MI mineur, op. 72 n° 1, et le 12^e, en SOL majeur, op. 37 N° 2.

3° RÉEXPOSITION A DEUX THÈMES MÉLANGÉS

Cette forme de Réexposition, qui présente sensiblement plus d'intérêt, peut être plus développée, ainsi que nous l'avons vu en analysant le 2^e morceau de la Symphonie en RÉ mineur de Franck.

On pourra donc, dans ce cas, réexposer une Période ternaire entière, dans une disposition analogue à celle-ci :

- A. 1^{er} thème.
- B. Mélange des 2 thèmes.
- C. D. Commentaires des 2 thèmes, présentés alternativement.
- E. Seconde présentation du mélange des 2 thèmes, soit renversée, soit avec un accroissement d'intérêt.
- F. Coda.

2. Andante à deux Thèmes

Nous avons vu que l'Andante à deux thèmes peut comporter ou non un développement central. La raison qui dicte quelquefois la suppression de ce développement est le désir d'éviter la trop grande longueur du morceau dans les mouvements lents.

Les Maîtres classiques montrent, surtout dans leurs Symphonies, une prédilection pour l'Andante à deux thèmes. On remarquera, principalement dans Mozart, combien le développement central est bref.

Cette forme est celle de l'Allegro. Nous n'avons, par conséquent, rien à ajouter à l'article précédent. L'élève s'y reportera pour son travail en ne perdant pas de vue que chaque Période constitutive doit être réduite autant qu'il se peut.

3. Andante à un Thème et à deux Développements

L'Exposition, qui se reproduit trois fois dans le même ton au cours du morceau, sera binaire. On s'efforcera de présenter chacune de ses entrées d'une façon différente, et d'en accroître toujours l'intérêt.

Les deux développements, construits sur un second thème, sont symétriques. Le deuxième est, en général, la reproduction du premier à la Sous-Dominante.

L'élève donnera à ces développements la forme ternaire et se conformera aux plans N° 3 et 4 de la page 118.

Lorsqu'il usera du plan N° 4, qui module dans trois tonalités, il prendra ses précautions pour que le second développement n'ait point à passer par une tonalité déjà entendue dans le premier. Le moyen d'éviter cette répétition est de s'abstenir de tout rapport de Quarte ou de Quinte, entre les trois tons choisis.

Supposons, pour un Andante en UT majeur, un développement basé sur :

LA mineur, FA \sharp mineur, MI mineur.

Le deuxième développement à la Sous-Dominante passera par :

RÉ mineur, SI mineur, LA mineur, déjà entendu.

Tandis que si ce même développement passe par :

LA mineur, SI mineur. UT mineur ou par

LA mineur, SOL mineur FA \sharp mineur,

le second développement passera par :

RÉ mineur, MI mineur, FA mineur ou par

RÉ mineur, UT mineur, SI mineur,

qui seront des tonalités nouvelles.

Comme aucune règle n'oblige à présenter le second développement à la Sous-Dominante du premier, on peut user d'enchaînements par Quartes ou par Quintes, si l'on transpose le deuxième développement à un autre intervalle.

Supposons un développement passant par :

RÉ mineur, LA mineur, SOL mineur.

Sa transposition à la Tierce Majeure donnerait :

FA \sharp mineur, UT \sharp mineur, SI mineur,

et sa transposition à la Tierce Mineure donnerait :

FA mineur, UT mineur, SI \flat mineur,

toutes tonalités neuves dans le morceau.

On peut, pour terminer, faire entendre la troisième entrée du premier thème dans un ton éloigné, à condition de ne pas s'y appesantir et de regagner le Ton Principal dès la seconde phrase, par une modulation rapide, imprévue, mais semblant malgré cela naturelle.

4. Andante Varié

Nous n'avons rien à dire sur cette forme, qui n'ait déjà été étudié au chapitre de la Variation. Nous noterons simplement que Beethoven se contente souvent de la forme de l'Air varié du XVIII^e siècle, comme par exemple dans le second morceau de la Sonate op. 57.

On ne devra pas dépasser 4 ou 5 Variations.

5. Andante formé d'une simple Exposition

Cette forme peut être employée lorsque le thème est d'une allure extrêmement lente et quand la Symphonie est de longue durée. L'Exposition sera donc binaire ou ternaire, avec ou sans reprises, suivant les cas. L'élève travaillera les Adagios des Sonates op. 53, 81, 101, de Beethoven, qui offrent des modèles incomparables de cette forme.

6. Forme Fuguée

Ajoutons, pour finir, que la forme fuguée est parfaitement admissible, surtout à l'orgue. L'Exposition dans les quatre voix, une entrée au Ton Relatif, une autre à la Sous-Dominante, et une conclusion au Ton Principal, avec une Strette s'il y a lieu, suffiront amplement pour remplir le cadre d'un Andante.

III

Scherzo

Il est nécessaire d'examiner le Scherzo, non seulement au point de vue des formes, selon notre méthode, mais aussi au point de vue du rythme, qui a ici une importance considérable.

1. Les Formes

C'est à Beethoven que nous devons la conception moderne du Scherzo. Jusqu'à lui, le Menuet constituait invariablement la partie légère de la Symphonie, le délassement après l'allure retenue du deuxième morceau.

Son génie a senti un appel plus impérieux au mouvement et à l'animation. La simple « Danse » ne lui a plus suffi, et il a créé ces Scherzos au rythme irrésistible qui ont ouvert tout à coup à la Musique le domaine du « fantastique ».

Si nous choisissons comme exemples le Scherzo de la Symphonie Héroïque et celui de la 9^e Symphonie, nous constatons qu'ils sont construits tous deux dans la forme du morceau à Trio, considérablement agrandie.

Voici le plan du Scherzo de la Symphonie Héroïque :

1^{re} Reprise. Thème en MI \flat , concluant en SI \flat .

2^e Reprise. Commentaire par RÉ mineur, vers FA majeur, puis par RÉ majeur vers le Ton Principal.

Reprise du thème, modulation à la Sous-Dominante, et conclusion.

Trio en MI \flat , concluant en SI \flat .

Commentaire passant par LA \flat , SI \flat , MI \flat .

Reprise de la 1^{re} phrase du Trio.

Réexposition exacte de la première Période.

Coda.

Le Scherzo de la 9^e Symphonie nous réserve une surprise importante ; l'Exposition initiale est à deux thèmes.

Voici le plan de ce Scherzo :

I. Introduction, 8 mesures en RÉ mineur.

Exposition fuguée du 1^{er} thème. Alternance entre le Ton Principal et celui de la Dominante.

2^e Thème en UT majeur.

Développement passant par MI mineur, LA mineur, FA majeur.

2^e Thème en RÉ majeur.

Conclusion sur le 1^{er} thème en RÉ mineur.

II. Trio en RÉ majeur.

III. Réexposition exacte de la première Période.

Coda. Rappel du Trio : 8 mesures.

Nous avons déjà remarqué, en étudiant l'Andante, que les Maîtres ont souvent préféré pour ce morceau la forme de l'Allegro à deux thèmes à celle de la Romance sans paroles. Nous voyons ici Beethoven écrire une Exposition de Scherzo très développée à deux thèmes, tout en gardant le Trio central traditionnel.

Nous allons constater maintenant que cette forme à deux thèmes, sans Trio central, peut être employée, concurremment avec celle du Menuet, pour construire un Scherzo.

Le Scherzo du Songe d'une nuit d'été, de Mendelssohn, nous servira d'exemple. En voici le plan :

Exposition : SOL mineur, Réponse en RÉ mineur, SOL mineur.

Pont : UT mineur, SI \flat majeur.

2^e Thème : SI \flat majeur (2 fois).

Conduit ramenant le 1^{er} thème en SOL mineur, puis en RÉ mineur.

Développement du 1^{er} thème, en :

RÉ mineur, RÉ majeur

SOL mineur, SOL majeur.

2^e Thème en MI \flat majeur.

Progression par MI \flat , FA, SOL, LA, RÉ.

Réexposition : SOL mineur, UT mineur.

2^e Thème en SOL majeur.

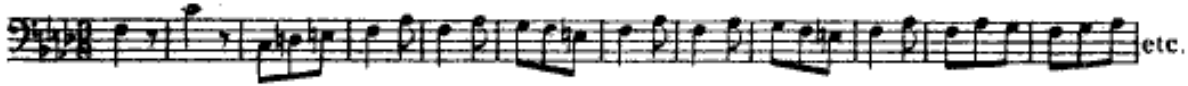
Coda au Ton Principal sur le 1^{er} thème.

Depuis l'époque de Mendelssohn, les deux formes ont été indifféremment employées, et le Scherzo s'est développé jusqu'à pouvoir constituer à lui seul un véritable Poème symphonique. Liszt a ouvert la voie avec Méphisto-Valse, et l'École française moderne nous offre un exemple de tout premier ordre avec « l'Apprenti Sorcier » de Paul Dukas.

Les principaux éléments psychologiques ou pittoresques du poème de Goethe sont représentés musicalement par autant de thèmes puissamment évocateurs, qui, tout en suivant fidèlement le texte, sont ordonnés dans une forme musicale impeccable.

Voici les éléments thématiques :

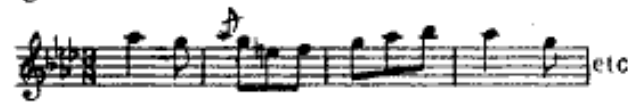
1^{er} Thème : Antécédent



Commentaire du 1^{er} Thème



2^{me} Thème : Antécédent



2^{me} Thème : Conséquent



3^{me} Thème (épisodique) : Le Pouvoir Magique

Et voici le schéma succinct de l'œuvre, qui aidera l'élève à l'analyser d'une façon plus approfondie :

Introduction sur des fragments des trois thèmes.

Exposition du 1^{er} thème, ternaire.

2^e Thème : Antécédent et extension du Conséquent.

Développement partant du 1^{er} thème au Ton Principal et passant par SOL mineur, UT mineur, RÉ ♭ majeur, FA mineur.

2^e Thème : Antécédent en MI ♭ majeur, en SOL ♭ majeur, puis toute la période en SOL mineur.

Reprise du développement du 1^{er} thème en RÉ ♭ majeur, SOL ♭ majeur, LA ♭ majeur.

1^{er} Thème au Ton de la Dominante, UT mineur.

3^e Thème à 3 progressions, concluant le développement.

Réexposition fuguée: 1^{er} Thème au Ton de la Sous-Dominante, SI ♭ mineur, Réponse au Ton Principal, FA mineur.

2^e Thème en MI ♭ mineur, puis en FA ♯ mineur.

1^{er} Mélange des 2 thèmes : en SI ♭ mineur.

3^e Thème.

2^e Mélange des 2 thèmes : FA mineur, avec Réponse renversée au Ton de la Dominante.

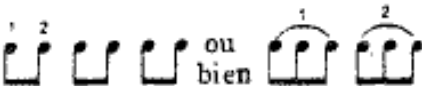

Commentaire du 1^{er} thème développé.

Conclusion rappelant l'Introduction.


2. Le Rythme


Après avoir vu comment la forme à deux thèmes consacrée avec tant d'éclat a conquis droit de cité parallèlement à la forme avec Trio, nous allons étudier les différents aspects que le Scherzo peut revêtir, suivant la nature rythmique de son thème initial.

L'élève doit s'habituer à distinguer très clairement dans quelles conditions et dans quelles proportions l'élément *binaire* vient se mélanger à l'élément ternaire. Il se rendra compte que ce pre-

mier élément intervient aussitôt que l'on peut diviser par 6, soit :  ou bien 

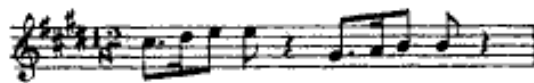
Nous allons donc établir un classement sommaire des principaux rythmes à base ternaire, afin de permettre à l'élève de se rendre compte immédiatement de la nature exacte d'un thème de Scherzo.

Un rythme ternaire simple se présente sous ces trois formes : 

La mesure à 6/8 est formée de la répétition ou de la combinaison de ces 3 éléments, auxquels il faut ajouter ce quatrième :  Nous avons vu, au chapitre III, que la Tarentelle est formée exclusivement de ces rythmes.

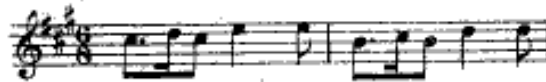
La combinaison des 9 unités redevient essentiellement ternaire. On remarquera que « l'Apprenti Sorcier » est scandé toutes les trois mesures et pourrait être entièrement écrit à 9/4.

On peut dire que l'adjonction du point est la plus légère atteinte binaire portée au groupe ternaire. Elle peut produire deux effets diamétralement opposés, selon le caractère du thème : ou bien le point accélère la sensation de vitesse :




SCHUMANN, *Variations Symphoniques*

ou au contraire, il atténue cette sensation, en évoquant l'idée de Pastorale :



MOZART, *Sonate en La majeur*

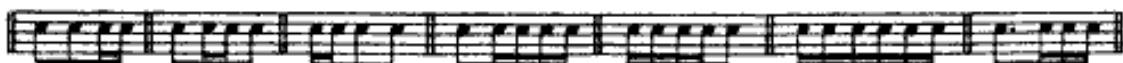
Si la division binaire est affirmée par l'addition des deux demi-unités  , l'allure se rapproche du Menuet et de son dérivé, la Valse. La musique perd de la vivacité, mais gagne de la grâce. C'est le Scherzo du Songe d'une nuit d'été, de Mendelssohn :




et l'Allegretto scherzando du 7^e Quatuor en FA majeur de Beethoven (op. 59 n^o 1) :

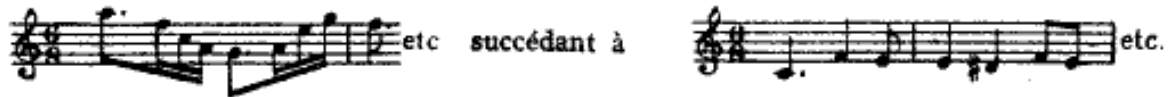


Voici les rythmes à 3/8 les plus usités dans lesquels on reconnaîtra les éléments d'un grand nombre de morceaux connus :



Ce dernier rythme () nous servira d'exemple pour montrer que le caractère d'un fragment est déterminé par l'allure initiale du morceau.

Dans la Sonate en LA mineur pour Violon et Piano de Schumann, le rythme :

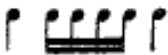


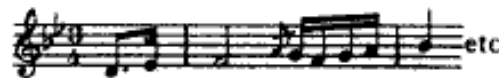
est en même temps noble et passionné.

Dans la Damnation de Faust, de Berlioz, le même rythme :



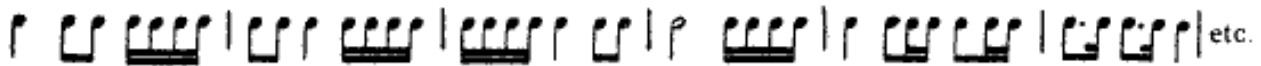
reste léger et gracieux.

La division par quarts d'unité ternaire:  donne de l'ampleur à l'allure du morceau. Nombre de Menuets classiques en sont un témoignage :



BEETHOVEN, Sonate Op. 22

Le caractère ternaire reste sensible avec ces rythmes :



mais s'atténue dès que l'on introduit des syncopes :

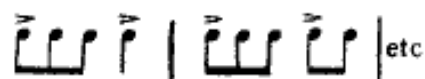


Chaque temps acquiert de l'importance grâce à l'accentuation inévitable, et ces rythmes nous rapprochent du caractère de l'Allegro.

Enfin, les rythmes à 5 temps sont plus voisins du caractère du Scherzo. Voici les plus usités :



L'élève dressera lui-même le tableau de ces mêmes rythmes inversés, en commençant par le groupe ternaire :



Voici comment il devra ordonner son travail pour l'étude du Scherzo :

A l'aide des éléments rythmiques précédents, il établira d'abord les deux thèmes nécessaires en donnant au premier un caractère rythmique, et au second un caractère mélodique, par l'introduction de valeurs plus longues.

Il travaillera alternativement la forme avec Trio et celle à deux thèmes, avec lesquelles il doit être également familiarisé. Il étudiera :

1° Les rythmes à 6/8 : etc.

2° Les rythmes à 3/8 : etc

3° Les rythmes à 3/4 : etc

(Ces derniers sous la forme avec Trio, dans un mouvement retenu, et en leur donnant le caractère de l'Intermezzo).

4° Les rythmes à 6/8 contenant des valeurs pointées, dont il se servira pour établir des Trios de caractère pastoral.

5° Les rythmes à 5 temps : etc.

Il ira progressivement dans cette étude, en jouant lentement et en s'imposant d'appliquer rigoureusement le parti rythmique choisi, d'un bout à l'autre de l'épisode ou du morceau qu'il aura décidé de construire.

Il s'entraînera à établir dans les rythmes du Scherzo :

1° des Expositions fuguées à 4 entrées, en commençant successivement par les 4 voix.

2° des Expositions dans la forme de la Sonate, binaires d'abord, ternaires ensuite.

3° des Milieux ternaires modulants de Romance sans paroles (pages 117—118).

4° des Développements de morceaux à deux thèmes.

Il sera alors capable de construire dans ces rythmes un morceau entier, soit avec Trio, soit à deux thèmes.

IV

Final

En principe, la forme attribuée au Final est celle du « Rondo ». Mais, en fait, nous assistons une fois de plus à l'envahissement de la forme à deux thèmes. Dès Mozart, elle s'est imposée fortement, et l'on peut dire qu'aujourd'hui elle s'est définitivement substituée à l'autre.

La seule explication que l'on puisse donner à l'abandon presque total de la forme du Rondo est la crainte de la monotonie produite par les quatre retours de la même Période dans le même ton.

On sait que l'origine du Rondo est la Chanson, avec son refrain et ses couplets. Mais si les paroles peuvent faire accepter le recommencement perpétuel de ces deux seuls éléments, dans le Rondo instrumental, on se borne à 4 entrées du refrain, coupées par 3 couplets. On y introduit quel-

que variété en transposant le 3^e couplet à la Sous-Dominante du 1^{er}, et en construisant le 2^e sur un élément nouveau, qui forme une sorte de Trio. Enfin, les Maîtres classiques introduisent un deuxième thème présenté dans les rapports de tonalité de l'Allegro à 2 thèmes.

L'élève fera ses premiers essais en suivant ce plan :

1^o Exposition ternaire du 1^{er} thème.

2^o 1^{er} Couplet au Ton Relatif.

(Ce premier couplet sera inspiré, comme forme, des plans que nous avons proposés pour l'étude du Milieu de la Romance sans paroles. Son élément musical pourra être tiré du Commentaire. Comme il sera destiné à être transposé plus tard à la Sous-Dominante, dans ses grandes lignes, on se souviendra de ce que nous avons dit à propos des Andantes à deux développements, page 119, et l'on prendra les dispositions nécessaires afin d'éviter les retours dans les mêmes tonalités épisodiques).

3^o Deuxième entrée du 1^{er} thème, exposition ternaire.

4^o Deuxième couplet, au Ton Principal, mais dans le mode opposé à celui du début. Ce couplet forme Trio et doit être dans une forme différente de celle du premier. L'élève s'inspirera des différentes formes de Milieux de Romances sans paroles.

5^o Troisième Exposition du premier thème.

6^o Transposition du premier couplet à sa propre Sous-Dominante, c'est-à-dire au 2^e degré du Ton Principal dans le Mode Majeur, et au 6^e, dans le Mode Mineur.

7^o Quatrième entrée du premier thème formant Coda.

L'élève s'efforcera d'introduire quelque variété dans la présentation des troisième et quatrième entrées.

Après quoi, il s'entraînera dans la forme classique du Rondo à deux thèmes, dont voici le schéma :

1^{re} Période :

A. Exposition ternaire du 1^{er} thème.

B. 1^{er} couplet (commentaire du 1^{er} thème) servant de Pont.

C. 2^e thème, au ton de la Dominante ou au Ton Relatif suivant le Mode du 1^{er} thème.

D. Conduit très court, ramenant le Ton Principal.

2^e Période :

E. Exposition ternaire du 1^{er} thème.

F. 2^e couplet, formant Trio, dans le Mode opposé à celui du début.

G. Conduit très court ramenant le Ton Principal.

3^e Période :

H. 1^{er} thème, avec une présentation modifiée.

I. Transposition du 1^{er} couplet à sa Sous-Dominante.

J. 2^e thème au Ton Principal.

K. Conduit très court.

3^e Période :

L. 4^e Exposition du 1^{er} thème, présentée différemment.

M. Coda.

L'élève se rendra compte que pour remplir ce cadre il lui faudra 4 éléments thématiques :

1^o Le premier thème.

2^o Le Commentaire, servant aux couplets 1 et 3.

3^o Le second thème.

4^o Un thème de Trio servant au 2^e couplet.

On peut remarquer que cette forme du Rondo, ainsi établie par les Maîtres classiques, emprunte les éléments de trois formes que nous avons déjà étudiées :

La forme à deux thèmes.

La forme à Trio.

La forme de l'Andante à deux développements dont elle constitue la synthèse.

Il faudra se souvenir que la principale qualité d'un Final est d'être court. On évitera tout développement excessif, aussi bien dans la forme du Rondo que dans celle du Final à deux thèmes.

V

Récapitulation des formes Symphoniques.

Si l'on jette un regard d'ensemble sur les diverses formes qui peuvent entrer dans la constitution d'une Symphonie, on remarquera que 3 sont pour ainsi dire fondamentales :

La forme à deux thèmes.

La forme à Trio.

La forme à couplets (Andante à deux développements et Rondo).

La forme à deux thèmes s'impose d'une façon tellement impérieuse que nous la retrouvons employée dans l'Andante, dans le Scherzo, et dans le Final, concurremment avec toutes les autres.

La forme à Trio s'applique au 2^e et au 3^e morceau.

La forme à couplets est employée quelquefois dans l'Andante et est presque complètement abandonnée aujourd'hui dans le Final.

Il convient d'ajouter à ces formes la Variation, qui constitue assez souvent le second morceau, et que l'on rencontre aussi comme premier morceau ou comme Final.

En résumé, nous pouvons choisir, pour chacun des quatre morceaux, entre :

Premier Morceau : 1^o La forme à 2 thèmes.

2^o La Variation (assez rarement).

Deuxième Morceau : 1^o La Romance sans paroles.

2^o La forme à 2 thèmes.

3^o L'Andante à 2 développements.

4^o La Variation.

Troisième Morceau : 1^o La forme avec Trio.

2^o La forme à 2 thèmes.

Quatrième Morceau : 1^o Le Rondo.

2^o La forme à 2 thèmes.

3^o La Variation.

CHAPITRE IX

FORMES LIBRES

La Musique a parfois besoin de s'exprimer dans des formes tout à fait libres, au développement imprévu, et l'improvisateur peut avoir, dans certaines occasions, l'obligation de s'adapter à des exigences de cet ordre.

On peut ranger en 2 catégories les formes libres employées le plus souvent en improvisation.

1^o Formes purement musicales :

La Fantaisie, la Rapsodie.

2^o Morceaux descriptifs :

Fileuse, Barcarolle, etc.

I

Formes purement musicales

1. La Fantaisie

Nous avons déjà parlé à propos du Tryptique (page 102) de la Fantaisie en plusieurs morceaux.

La Fantaisie en un seul morceau se présente d'abord, à l'époque classique, comme une contraction de la Sonate. Dans Mozart, les développements sont tronqués à dessein, puis repris plus tard, afin d'entremêler les éléments constitutifs de l'œuvre.

Beethoven se rapproche volontiers parfois de cette forme dans ses Sonates. Il indique lui-même, pour la Sonate en UT \sharp mineur (op. 27 N^o 2) : Sonata quasi una Fantasia.

La Fantaisie en UT majeur de Schubert, op. 45, est une sorte de Sonate en 4 morceaux, construits sur le même thème et enchaînés les uns aux autres :

Allegro, Adagio, Scherzo, Final.

La Fantaisie en FA mineur de Chopin op. 49, nous offre un exemple d'une toute autre nature :

Après le « Tempo di Marcia » du début, 3 développements à 3 thèmes s'équilibrent, transposés. Ils sont coupés après le deuxième par un Milieu lent et recueilli qui donne à l'ensemble la forme d'une Romance sans paroles considérablement agrandie.

Enfin, pour revenir au domaine de l'orgue, Franck nous donne dans la Fantaisie en LA majeur l'exemple d'une forme à 2 thèmes avec deux développements symétriques transposés.

Ses trois Choraux, qui ont été fréquemment analysés, sont considérés par quelques musiciens comme appartenant par certains côtés au domaine de la Fantaisie. Tout commentaire nous paraîtrait superflu : il n'est pas un organiste aujourd'hui qui ne les ait travaillés et approfondis.

La Fantaisie concertante moderne (pour piano et orchestre par exemple) est formée de deux parties enchaînées qui présentent successivement un même thème principal, d'abord dans un mouvement modéré, puis dans une allure plus vive, souvent de forme ternaire. C'est, dans une forme beaucoup plus vaste, le principe de la Canzona.

L'élève s'inspirera plutôt de cette dernière forme pour ses premières tentatives.

2. La Rapsodie

La Rapsodie, basée le plus souvent sur des mélodies populaires, peut contenir autant de thèmes que l'auteur le désire, passer par toute espèce de tonalité et finir même dans un ton complètement étranger à celui du début. Elle n'obéit à aucune loi rigoureuse, mais on lui demande d'être chatoyante, de surprendre, et de refléter l'âme populaire qui s'est exprimée par les thèmes sur lesquels elle est généralement construite.

La concision des épisodes est très nécessaire. Chacun sera réduit à une Période unique, de préférence ternaire. L'élève travaillera d'abord suivant ce plan :

- A. Antécédent et Conséquent.
- B. Présentation variée de l'Antécédent et du Conséquent.
- C. Commentaire dans la forme d'un court développement modulant.
- D. Reprise de A.
- E. Coda.

Si la Rapsodie est basée sur plus de deux thèmes, un seul épisode sur chaque thème suffira. Si elle n'est basée que sur deux thèmes, on ramènera vers la fin un des deux thèmes transformé rythmiquement et présenté dans un mouvement plus rapide. Si le deuxième thème est rapide, on pourra conclure par un rappel des deux thèmes, ainsi que l'on verra dans l'analyse que nous donnons de la 3^e Rapsodie pour orgue de Saint-Saëns, op. 7.

La 1^{re} et la 2^e offrent un plan très voisin de celui de la Romance sans paroles. Voici comment la 3^e est construite :

1^{er} Thème en LA mineur. Exposition ternaire double à reprises, soit :

- A. 8 mesures.
- A. 8 mesures.
- B. 4 mesures.
- B. 4 mesures.
- A. 8 mesures (répétition fragmentaire).
- A. 8 mesures.

2^e Thème en FA majeur. Exposition ternaire simple :

- A. Antécédent, Conséquent.
- B. Court développement à trois degrés.
- A. Antécédent, Conséquent.

3^e Thème en FA majeur, ainsi divisé :

A : 2 mesures. A : 2 mesures. B : 2 mesures.

AAB Pédale.

AAB Pédale.

AAB Main droite.

AAB Main droite.

AAB En RÉ majeur.

AAB Pédale, en FA majeur.

AAB En LA majeur, à la main droite.

Conclusion :

Rappel du 1^{er} thème en RÉ mineur.

Rappel du 2^e thème (même Exposition moins 4 mesures à la reprise de A).

Rappel du 3^e thème (fragmentaire) à la Pédale.

Morceaux descriptifs

Les morceaux de caractère pittoresque peuvent emprunter :

1° La forme à Trio.

2° La forme à 2 thèmes, mais très réduite, ne contenant qu'une simple esquisse de développement central.

3° La forme à refrain et à couplets, voisine de celle du Rondo.

4° La forme à un seul thème, avec développement central.

1° *FORME A TRIO*. — L'élève est déjà familiarisé avec cette forme. Il analysera la Barcarolle de Chopin et le Chœur des Fileuses du « Vaisseau Fantôme » de Wagner. Il verra quelle importance doit avoir le Trio.

2° *FORME A DEUX THÈMES*. — La Fileuse de la Suite de « Pélleas et Mélisande » de Fauré nous servira d'exemple :

A. 1^{er} thème en SOL majeur, Exposition modulant par SI mineur, RÉ majeur, FA majeur et concluant au Ton Principal.

B. 2^e thème en SOL mineur, concluant en MI \flat majeur, puis, après une Réexposition, en UT mineur.

C. Réexposition du 1^{er} thème en SOL majeur.

D. 2^e thème en FA mineur.

E. Conclusion en SOL majeur.

Dans cette pièce, il n'y a point de développement central, mais une première Exposition modulante.

3° *FORME A REFRAIN*. — Cette forme a été employée par Liszt dans « Au bord d'une Source » N° 4 de la 1^{re} année des « Années de Pèlerinage ». En voici le schéma :

A. 1^{er} thème en LA \flat majeur. Commentaire modulant par SI majeur en SI \flat majeur.

B. 1^{er} thème en LA \flat . 2^e thème en MI majeur, puis en MI \flat majeur.

C. 1^{er} thème en LA \flat . Commentaire passant par les mêmes tons qu'au début.

D. 1^{er} thème en LA \flat . 2^e thème en LA \flat . Conclusion en LA \flat .

L'élève se servira du plan suivant pour son travail :

Première Partie :

A. Exposition binaire du 1^{er} thème.

B. Pont modulant.

Deuxième Partie :

C. 2^e Exposition du 1^{er} thème au Ton Principal.

D. 2^e thème dans une tonalité voisine, Exposition binaire.

E. Conduit très court ramenant le Ton Principal.

Troisième Partie :

F. 3^e Exposition du 1^{er} thème.

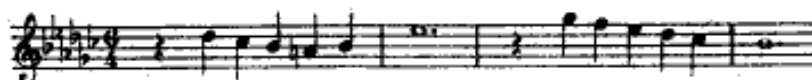
G. 2^e thème au Ton Principal.

Quatrième Partie :

H. Conclusion sur le 1^{er} thème.

4^o *FORME A UN THÈME*.—C'est la forme type de l'*Étude*. Nous en trouverons un exemple assez développé dans le N^o 12 des « Études transcendantes » de Liszt, le « Chasse-neige ». En voici le plan :

Thème en SI \flat mineur se répétant deux fois :



Pont modulant à la Dominante. Cadence rompue sur MI majeur.

Thème en MI majeur.

Développement conduisant au repos à la Dominante.

Thème au Ton Principal.

Réexposition du Pont.

Coda sur le thème.

L'élève travaillera suivant ce plan :

A. Exposition binaire.

B. Développement modulant.

C. Réexposition formant Coda.

Quels que soient les plans choisis, l'élément pittoresque sera fourni dès le début de la pièce par l'accompagnement. La formule descriptive devra être entendue d'abord seule, pendant une ou deux mesures avant l'apparition du thème mélodique. Cette formule peut garder son rythme continu pendant tout le morceau, à condition que l'on sache éviter la monotonie en variant sa tessiture et en lui donnant à certains moments de l'amplification, Mais elle peut aussi être coupée à diverses reprises, sans que, pour cela, l'auditeur perde le souvenir de l'évocation du début. Wagner coupe, à deux reprises, le chœur des Fileuses du Vaisseau-Fantôme par l'appel du Cor :



Debussy à la fin de la « Sérénade interrompue » (Préludes pour piano, I^{er} livre) fait intervenir pour quelques mesures un thème étranger :



qui produit un contraste délicieux.

L'instinct musical décidera dans chaque cas de ce qui devra être fait.

Conclusion

Si nous jetons un regard d'ensemble sur les formes que nous avons étudiées successivement, il nous apparaîtra qu'un certain nombre de celles-ci sont génératrices de toutes les autres, soit effectivement, soit en puissance.

On pourrait les récapituler ainsi :

I. Le MOTET, dont dérivent, par leur développement fragmentaire :

Le Choral.

La Fugue.

II. La CHANSON, dont dérivent :

- Le Rondo.
- L'Andante à deux développements.
- Le morceau de forme libre à refrain.

III. La VARIATION, sous ses diverses formes :

- Le Double, ou Air varié.
- La Chacone et la Passacaille.
- La Variation moderne.

IV. L'ARIA, qui donne sa forme à :

- L'Invention.
- L'Allemande.
- La Courante.
- La Sarabande.
- La Sicilienne.
- La Gigue, etc.

V. LA FORME A TRIO, qui sert pour :

1^o Les Danses anciennes de rythme binaire :

- La Gavotte.
- La Bourrée.
- La Musette.
- La Pavane.
- Le Rigaudon.

2^o Les Danses anciennes de rythme ternaire :

- Le Menuet.
- Le Passepied.
- Le Louré.
- La Gaillarde.
- La Polonaise.

3^o Les danses ou formes modernes :

- La Valse.
- La Marche sous tous ses aspects, y compris le Cortège.

4^o La Romance sans paroles sous ses différents aspects :

- L'Andante ou l'Adagio.
- Le Nocturne.
- L'Impromptu.

ainsi que :

- Le Scherzo.
- L'Intermezzo.

VI. LA FORME A DEUX THÈMES, dans laquelle il paraît plausible de faire rentrer le PRÉLUDE classique, et qui est empruntée par :

- L'Allegro.
- L'Andante ou l'Adagio.
- Le Scherzo.

VII. LA FORME A UN THÈME, revêtue par :

- L'Étude.
- La Toccata.

Nous omettons à dessein les formes descriptives citées dans ce chapitre, qui peuvent, comme nous l'avons vu, être à 2 thèmes, à Trio, à couplets et à 1 thème.

D'autres conceptions architecturales apparaîtront-elles dans l'avenir? Tout porte à le supposer.

Nous trouvons dans Bach des formes qui ne sont devenues courantes que longtemps après lui, comme par exemple la Fantaisie en SOL mineur (Peters : L. II, N° 4, Bgs : L. XV, N° 12) dans laquelle un second thème apparaît à deux reprises.

Beethoven a écrit le premier morceau de la « Sonate à Kreutzer » à trois thèmes :



En agrandissant une forme, il en a créé une nouvelle :

Le Scherzo à 2 thèmes et à Trio de la 9^e Symphonie.

La Sonate en SI mineur de Liszt nous offre un autre exemple d'élargissement. Elle est une synthèse de trois morceaux en un seul.

Le premier morceau est une Exposition à deux thèmes, avec introduction :



Le deuxième morceau expose un thème d'Adagio en Fa # majeur, et emprunte les thèmes du premier.

Le Final réexpose le 1^{er} thème au Ton Principal et le 2^e thème en SI majeur, puis conclut sur un rappel de l'Adagio.

C'est donc une vaste combinaison de la forme à deux thèmes avec celle à Trio.

L'horizon de l'Art est infini et toutes les tentatives sont permises. La condition indispensable de leur succès est la sincérité absolue de l'artiste. Il ne peut être vraiment original que s'il l'est inconsciemment. C'est pourquoi tous les grands novateurs se sont appuyés sur une connaissance sans cesse approfondie des Maîtres qui les ont précédés.

APPENDICE

Offices Catholiques

L'organiste du grand-orgue d'une église catholique est forcé d'être improvisateur : il doit jouer fréquemment de courts interludes et souvent ne sait, lorsqu'il commence, combien de temps lui sera réservé. C'est pourquoi il préfère improviser plutôt que de s'arrêter au milieu d'un morceau, lorsque le service l'exige. Il sait, du reste, en s'asseyant à son banc qu'il n'est que toléré, au strict point de vue de la liturgie. En effet le chant liturgique remplit l'office, si l'on excepte quelques instants de silence pendant l'offertoire et l'élévation. Il faut donc, pour laisser le grand-orgue se faire entendre, supprimer au chœur :

Le matin, à la messe :

A l'entrée de chœur, le répons, sauf l'intonation.

Au Kyrie, les Versets impairs.

Au Gloria les Versets pairs.

Au Graduel (si le grand-orgue le joue) le Graduel.

A l'Offertoire, l'Offertoire chanté, quoiqu'il soit presque toujours très court.

Au Sanctus, le premier et le troisième Sanctus.

A l'Agnus, le premier Agnus.

A la communion, le troisième Agnus.

A l'Ite missa est, le répons du Chœur.

Le soir, aux Vêpres :

Aux Psaumes (aux Fêtes doubles) le double des Antiennes.

A l'Hymne, les Versets pairs.

Au Magnificat, les Versets pairs.

Aux Complies :

Au Te Lucis, les Versets pairs.

Au Nunc dimittis, les Versets pairs.

Au Motet à la Sainte Vierge, les Versets pairs

Au Salut :

A l'Hymne, les Versets pairs.

A la Prose, lorsqu'il y a lieu, les Versets pairs.

L'organiste a donc le devoir de « faire corps » le plus possible avec l'office en s'inspirant des pièces de plain-chant que l'orgue remplace. Pour cela deux moyens sont possibles :

1^o Jouer des pièces composées sur des thèmes liturgiques en les transposant lorsque c'est nécessaire.

2^o Improviser sur les thèmes de l'office du jour.

Nous allons donc examiner parmi les formes musicales étudiées dans ce livre, quelles sont celles qui peuvent être utilisées aux offices, et à quels moments elles conviennent le mieux.

Le Prélude, la Fugue, le Choral s'imposent tout d'abord.

La Toccata est mieux à sa place après l'office.

La Variation doit se dépouiller de tout caractère pittoresque, excepté cependant aux environs de la fête de la Nativité, où elle convient particulièrement pour traiter les naïfs Noël du moyen-âge.

Enfin, parmi les formes symphoniques, le morceau à deux thèmes peut être employé, à condition que le second thème revête un caractère purement spirituel. La Romance sans paroles peut être employée aussi, surtout lorsque la Réexposition combine les deux thèmes.

Parmi les six morceaux que l'on peut jouer au cours de l'office du matin, trois surtout sont susceptibles d'un certain développement : l'entrée, l'offertoire et la sortie. Les trois autres, le graduel, l'élévation et la communion sont, le plus souvent, de courte durée. Il s'ensuit que l'on pourra alors improviser :

A l'entrée de chœur, un Prélude, ou une Fugue, ou un Choral contrapunté.

A l'offertoire, un Prélude, ou une Fugue, ou des Variations, de préférence dans la forme de la Passacaille, ou encore, soit un morceau à deux thèmes, soit un Choral dans chacune des formes que nous avons étudiées.

A la sortie, un Prélude, une Fugue, une Toccata ou un morceau à deux thèmes.

Aux trois autres pièces conviendront :

L'Air, dans un mouvement lent, et avec une ligne mélodique sobre.

Le Choral orné.

Le Choral contrapunté, traité dans un sentiment recueilli.

Le morceau à un thème avec développement central.

Il existe deux autres formes exclusivement réservées à l'improvisation pendant l'office catholique, qui sont :

Le Verset.

La Cantilène accompagnée

1. Le Verset

La forme du Verset est tellement réduite que l'on serait tenté de dire qu'il ne peut être un morceau de musique, si les Maîtres ne nous avaient laissé de véritables chefs-d'œuvre contenus en quelques lignes : certains lieds de Bach ou de Schumann, certains Préludes de Chopin ne renferment que deux ou trois phrases.

En 20 secondes, on peut donner un sens à un Verset. 40 à 50 secondes représentent la durée moyenne. Un Verset d'une minute et demie paraît prendre, à l'office, les proportions d'un morceau. La difficulté est donc de donner dans un temps si court l'impression d'un « tout ».

Le Chant Grégorien fournit une mine mélodique d'une richesse incomparable dans laquelle l'organiste a, comme nous l'avons vu, le *devoir* de puiser.

Nombre d'Antiennes et d'Hymnes peuvent être utilisées à la manière d'un Choral. Mais on peut aussi ne leur emprunter qu'un ou deux fragments caractéristiques, qui peuvent parfaitement n'être ni l'un ni l'autre le début du thème, et les utiliser dans les formes suivantes :

1° Une simple phrase, Antécédent et Conséquent, qui pourra contenir une courte modulation vers la fin.

2° Une Exposition binaire, avec ou sans Coda.

3° Une Exposition ternaire, avec le Commentaire légèrement allongé.

4° Un Choral, contrapuntique, canonique ou fugué employant une Antienne entière ou un Verset d'Hymne.

5° La réduction d'une Fugue consistant en une Exposition, une entrée au Ton Relatif, sans Réponse et la rentrée en Stretto au Ton Principal.

Il faudra toujours éviter qu'un Verset ne soit qu'une succession d'accords ou de formules, n'ayant pas plus de raison de commencer que de finir.

2. La Cantilène accompagnée

La Cantilène accompagnée est assez semblable au Choral orné. Elle est basée habituellement sur une pièce à vocalises, Graduel ou Alleluia. La mélodie médiévale est employée d'un bout à l'autre et entièrement respectée dans sa forme mélodique et rythmique ainsi que dans ses césures. Cette pièce trouve sa meilleure place au moment même où elle devrait être chantée, mais il n'est pas défendu de l'utiliser à un autre moment de l'office, puisque l'on tolère des morceaux complètement étrangers à la liturgie.

L'exemple suivant montrera comment on peut concevoir la Cantilène accompagnée :

Pos: Dulciane 8

Musical score system 1, featuring three staves. The top staff is for Pos: Dulciane 8, the middle for Réc: Hautbois 8, and the bottom for Pd: 8-16. The music is in 3/4 time and includes various note values and rests.

Musical score system 2, featuring three staves. The music continues with more complex rhythmic patterns and melodic lines across the three staves.

Musical score system 3, featuring three staves. The top staff includes the instruction *G: Flûte 8*. The music shows a variety of note values and rests.

Musical score system 4, featuring three staves. The music continues with more complex rhythmic patterns and melodic lines across the three staves.

Musical score system 5, featuring three staves. The music continues with more complex rhythmic patterns and melodic lines across the three staves.

The image displays three systems of musical notation for organ improvisation. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The first system includes a 'P.' (Piano) dynamic marking. The second system includes a 'R.' (Ritardando) marking. The third system includes a '13' marking. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Quelle que soit la forme choisie pour une improvisation pendant l'office et quel que soit le caractère que le thème initial lui imprimera, le style devra en être toujours sobre et recueilli.

Si l'organiste tient compte de l'acoustique du monument ainsi que de la musique chantée qu'il remplace, son jeu se conformera naturellement aux quelques principes suivants :

- 1° Jouer lentement.
- 2° Ménager des césures dans les phrases.
- 3° Ménager des périodes de silence à la Pédale.

4° Espacer les harmonies, quel que soit le Contrepoint. En supposant, par exemple l'Allegretto de la 4^e Sonate pour orgue de Mendelssohn :

A single line of musical notation in treble clef, showing a sequence of notes and rests, followed by the text "etc.".

dans une grande église, on perçoit à peu près ceci :

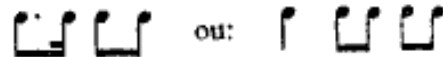
A single line of musical notation in treble clef, showing a sequence of notes and rests, followed by the text "etc.".

et l'auditeur doit reconstituer mentalement ce qui est perdu.

5° Eviter les nuances rapides ; ouvrir et fermer les boîtes expressives lentement. Un grand édifice de pierre s'accommode mal de la « flexibilité » du son, qui se transforme de loin en « fébrilité ».

6° Se rappeler que les ondulants et le trémolo produisent dans le son des interférences qui l'empêchent de porter et qui, de loin, le font paraître inacceptablement faux.

7° Se souvenir, par dessus tout, que c'est par un mauvais choix des rythmes, que l'improvisation de l'organiste risque de choquer les fidèles. Le rythme, ainsi que nous l'avons vu au Chapitre de l'Analyse du Thème, est directement évocateur d'un grand nombre de titres généraux, et nous croyons superflu de dresser la liste de tous ceux que l'on doit éviter avec soin dans une église, tels que :



Le langage harmonique, au contraire, peut être plus libre à condition d'être contrapuntique et de trame peu serrée. Toute agrégation peut se produire si chaque note a un mouvement mélodique à effectuer. Les exemples de cette catégorie ne manquent pas dans Bach.

8° Enfin, les changements trop fréquents de registration sont à éviter. Ce n'est pas l'église qu'il faut choisir pour traiter l'orgue orchestralement. On se lasse d'entendre, au cours du même office, le même timbre revenir d'une façon épisodique un grand nombre de fois.

Que l'organiste laisse le souvenir d'avoir fait entendre une pièce jouée avec des Flûtes, une autre avec des Fonds, une autre avec des Mixtures, ou d'avoir fait admirer dans telle autre le timbre d'un magnifique jeu d'anche. L'orgue joue un rôle en partie décoratif et il doit en être de chaque morceau comme des rosaces de cathédrale dont l'une paraît rouge, l'autre bleue, l'autre violette, bien qu'elles soient en réalité multicolores. C'est de cette admirable sobriété dans la richesse que l'improvisateur doit s'inspirer.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages		Pages
INTRODUCTION			
CHAPITRE I.			
TECHNIQUE DE L'ORGUE			
I. Le piano, base de la technique de l'orgue	1		
II. Technique des mains à l'orgue.	6		
III. Technique de la Pédale	8		
IV. Lois régissant la clarté du jeu.	9		
V. Registration	10		
CHAPITRE II.			
HARMONIE NATURELLE			
I. Échelle des sons harmoniques	15		
II. Modulations par les accords symétriques	22		
III. Résolutions d'agrégations polytonales	24		
CHAPITRE III.			
LE THÈME			
I. Les Modes	28		
1. Modes Antiques diatoniques	29		
2. Modes à 12 sons	31		
3. Modes défectifs à 5 sons	32		
II. Les Rythmes.	33		
III. Analyse du thème	37		
CHAPITRE IV.			
CONTREPOINT - CHORAL			
I. Contrepoint	45		
II. Formes diverses du Choral:	50		
1. Choral canonique.	50		
2. Choral contrapunté.	51		
3. Choral orné.	52		
4. Choral fugué	53		
5. Choral canonique à 5 voix.	54		
6. Choral fugué à 5 voix.	54		
7. Mélange du Choral contrapunté et du Choral canonique.	54		
CHAPITRE V.			
LA SUITE			
I. Forme binaire: l'Air	59		
II. Forme ternaire: le Menuet	62		
III. Le Prélude	66		
IV. La Toccata	70		
CHAPITRE VI.			
LA FUGUE			
I. Analyse du Sujet	73		
		II. Plan de la Fugue.	77
		1. Contre-Sujet	77
		2. Exposition	77
		3. Contre-Exposition.	79
		4. Divertissement	80
		5. Entrées du Sujet	82
		6. Stretto	84
		III. Fugue à 5 voix.	87
		IV. Fugue à 2 sujets	87
CHAPITRE VII.			
LA VARIATION - LE TRYPTIQUE			
		I. La Variation	93
		1. L'air varié	95
		2. La Passacaille	97
		3. Variations dans le style moderne	101
		II. Le Tryptique	102
CHAPITRE VIII.			
LES QUATRE FORMES SYMPHONIQUES			
		I. Allegro.	109
		II. Andante.	115
		1. Romance sans paroles.	115
		2. Andante à deux thèmes	119
		3. Andante à un thème et à deux développements.	119
		4. Andante varié.	120
		5. Andante formé d'une simple exposition	120
		6. Forme fuguée	120
		III. Scherzo.	120
		1. Les Formes.	120
		2. Le Rythme	122
		IV. Final.	125
		V. Récapitulation des formes symphoniques	127
CHAPITRE IX.			
FORMES LIBRES			
		I. Formes purement musicales.	128
		1. La Fantaisie	128
		2. La Rapsodie	129
		II. Morceaux descriptifs.	130
APPENDICE.			
OFFICES CATHOLIQUES			
		I. Le Verset	135
		II. Cantilène accompagnée	135