

Jean Christophe ROSAZ
mémoire d'analyse
classe de Robert PASCAL

Le chemin de l'ascèse sonore

ANALYSE DU SECOND
MOUVEMENT DU CONCERTO POUR
CLAVECIN ET CINQ INSTRUMENTS
DE MANUEL DE FALLA

- CNSM de Lyon , avril 1989 -

SOMMAIRE

INTRODUCTION -----	page 1
PREMIERE PARTIE : ANALYSE DU SECOND MOUVEMENT DU CONCERTO POUR CLAVECIN ET CINQ INSTRUMENTS -----	page 2
DEUXIEME PARTIE : ELARGISSEMENT DE LA REFLEXION SUR L'OEUVRE DE FALLA ET CELLE DE STRAVINSKY -----	page 15
CONCLUSION -----	page 44
POST-F -----	page 46

INTRODUCTION

LE CHEMIN DE L'ASCESE SONORE

Si cette thèse est née d'une profession de foi de Manuel de Falla écrite au présent travail, c'est parce qu'elle résume assez bien le chemin qu'il s'est tracé dans la majeure partie de son œuvre (de plus en plus directement au fur et à mesure qu'il avançait dans le temps).

Dans cette esthétique volontaire que l'on pourrait nommer "ascèse sonore" il a cherché avec toute sa sincérité un art qui soit en cohérence avec sa vie intérieure et ses engagements. Un art dont "l'essence et la vérité soient absentes" - et il ajoute : "mais qui fut difficile à atteindre" - un art qui soit "une discipline de la violence créatrice de l'artiste qui l'assure de ce dernier tient en

- Analyse du second mouvement du concerto pour clavecin, flûte, hautbois, clarinette, violon et violoncelle de Manuel de Falla.

- Elargissement de la réflexion sur l'œuvre de Falla et celle de Stravinsky par l'étude des moyens communs utilisés sur le chemin de l'ascèse sonore.

Dans une seconde partie, à l'aide d'exemples choisis, il apparaît que certains-uns de ces moyens sont en commun avec la recherche d'Igor Stravinsky en particulier pour ce qui est du choix rythmique et formel de certaines de ses œuvres. C'est lors de leur rencontre en Espagne qu'ils ont pu noter des convergences mélodiques possibles entre les systèmes mélodiques espagnols et russes. A l'issue de cette découverte de développements tout d'une part de leur art qui sont distincts par ailleurs, on est en fait en fait à dire à Roland Manuel :

"Le feu et le glace ayant une même brûlure".

PREMIERE PARTIE

ANALYSE DU SECOND MOUVEMENT DU CONCERTO POUR CLAVECIN, FLûTE, HAUtBOIS,
CLARINETTE, VIOLON, VIOLONCELLE

INTRODUCTION

Pourquoi avoir choisi le second mouvement en premier lieu ?

"Mes directions : vers un art aussi fort que simple".

Si cette phrase extraite d'une profession de foi de Manuel de Falla ouvre le présent travail, c'est parce qu'elle résume assez bien le chemin qu'il s'est tracé dans la majeure partie de son oeuvre (de plus en plus sûrement au fur et à mesure qu'il avançait dans le temps).

Dans cette esthétique volontaire que l'on pourrait nommer "ascèse sonore" il a cherché avec toute sa sincérité un art qui soit en cohérence avec sa vie intérieure et ses exigences. Un art dont "l'égoïsme et la vanité soient absents" - et il ajoute : "mais quel but difficile à atteindre" - un art qui est "une discipline de la volonté créatrice de l'artiste ou l'idéal de ce dernier tient en un mot : "disparaître".

D'emblée l'on est saisi par le grand orgue du deuxième mouvement du concerto pour clavecin, flûte, hautbois, clarinette, violon et violoncelle je m'efforcerai de décrypter les moyens auxquels il a fait appel pour répondre à ces exigences.

Tout d'abord, à travers l'analyse du second mouvement du concerto pour clavecin, flûte, hautbois, clarinette, violon et violoncelle je m'efforcerai de décrypter les moyens auxquels il a fait appel pour répondre à ces exigences.

Dans une seconde partie, à l'aide d'exemples musicaux toujours, il apparaîtra que quelques-uns de ces moyens sont en commun avec la recherche d'Igor Stravinsky: en particulier pour ce qui est du choix scriptural et formel de certaines de ses oeuvres. C'est lors de leur rencontre en Espagne qu'ils ont pu noter des tournures mélodiques semblables entre les musiques populaires espagnole et russe. A l'image de cette découverte se développera toute une part de leur art (pourtant distinct par ailleurs), ce qui a fait dire à Roland Manuel :

"Le feu et la glace causent une même brûlure".

L'élément mélodique qui s'enchaîne à cette cadence est comme renforcé par lui-même, essentiellement construit, d'un schéma de quart, harmonisé note contre note par des accords septuagés issus de la figure initiale :



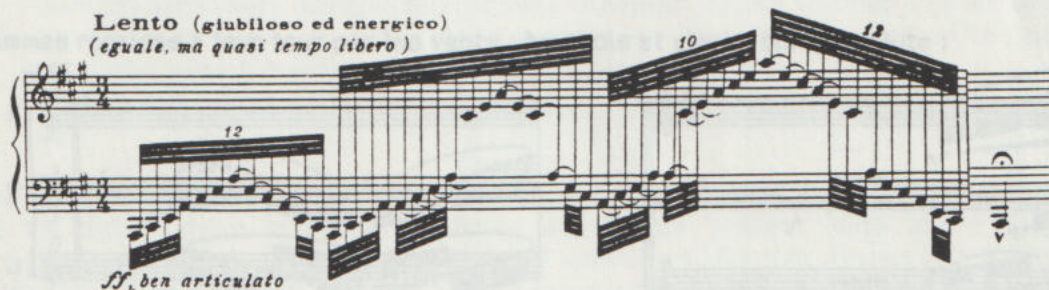
PREMIERE PARTIE

ANALYSE DU SECOND MOUVEMENT DU CONCERTO POUR CLAVECIN, FLUTE, HOUTBOIS, CLARINETTE, VIOLON ET VIOLONCELLE

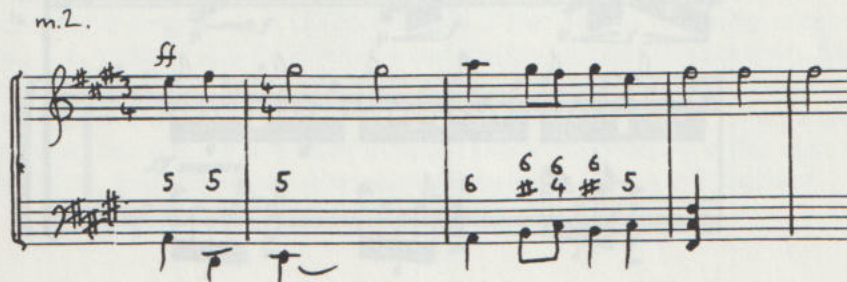
Pourquoi avoir choisi le second mouvement en premier lieu ? :

- c'est parcequ'il émane une telle force de cette partie et parcequ'on y découvre une telle efficacité des moyens que se donne le compositeur qu'on le sent être comme le foyer et le catalyseur du concerto. On verra que la concentration des événements et leur puissance relèvent d'une organisation minutie euse.
- il semble que Manuel de Falla y ait mis toute son attention et sa faculté de concentration : n'a-t-il pas daté comme une secrète dédicace ce fragment : Anno Domini MCMXXVI In Festo Corporis Christi (année du Seigneur 1926, jour de la fête du Corps du Christ). Chose qu'il n'a jamais faite, à ma connaissance, pour une autre oeuvre. De plus, quand on sait ses scrupules, on mesure toute la valeur de ces mots.
- de par sa place centrale ce mouvement lent prend toute sa force dans l'équilibre architectural de la forme concerto où les mouvements extrêmes seraient comme les deux parties latérales d'un tryptique.

D'emblée l'on est saisi par le grand arpège du clavecin solo né du geste improvisé qui donnera encore plus de force au thème véritable dans son énoncé hiératique. Cette envolée est l'anticorps nécessaire à l'élément canonique tout angulaire pour l'équilibre vital du mouvement :



L'élément mélodique qui s'enchaîne à cette cadence est comme ramassé sur lui-même, essentiellement conjoint, d'un ambitus de quarte, harmonisé note contre note par des accords arpègés issus de la figure initiale :



Si l'on ajoute à l'écriture en arpège et à cet élément mélodique le traitement en canon sur une thématique elle-même issue de l'élément mélodique ci-dessus nous avons tout le matériau originel du second mouvement :



Entre le geste improvisé et le geste déclamatoire qui s'inscrit dans un cadre rigoureux s'établit un jeu d'équilibre qui est toute la vie "nerveuse" de la pièce.

A partir de ces trois éléments essentiels analysés successivement puis du problème de leur mise en forme se dégagera le propos de cette étude :

de l'économie des moyens dans la recherche de l'expression.

1) L'ECRITURE EN ARPEGE OU GESTE IMPROVISE :

Ce geste tout instrumental va bien sûr avoir une évolution au cours de la pièce :

-il se transformera en gammes, avec la coloration harmonique du ré#, ce qui pousse en avant le nouveau procédé :



-gammes reprises à leur tour par les vents : hautbois et clarinette puis flute :



-l'écriture arpégée s'applique naturellement au clavecin en priorité mais peut trouver une nouvelle instrumentation, comme à la clarinette :

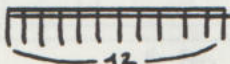


-dans l'exemple ci-dessus les arpèges du clavecin sont d'ailleurs à deux vitesses superposées, rapport né de la configuration intervallique confiée à chaque main.

-l'aboutissement est la superposition des arpèges et des gammes :

-mais lorsque la tension mélodique se retire et fait place à la pleine sonorité de l'accord final "étalé" de FA# majeur, les gammes à nouveau se fondent en arpèges dans un écho très resserré (du à une écriture canonique à la  empruntée à l'une des souches du mouvement), produisant comme un effet de miroitement :

-sur un autre plan l'écriture en arpège donne naissance à un travail d'orfèvre : conçu avec une invention sans cesse renouvelée le nombre changeant de ces groupes arpégés en varie la couleur, l'intensité, la durée de résonance et l'impact rythmique. Ces véritables ornements, passants par de nombreuses divisions vont :

de :  à : 

Ainsi que l'on ouvre une fenêtre sur un paysage ou que l'on tourne la première page d'un livre l'effet de cette longue guirlande déployée au premier instant nous amène comme par enchantement dans le monde véritable du second mouvement. Ce sont l'ouverture du registre à partir de l'extrême grave du clavecin et l'accélération notée qui contribuent à cet effet en offrant la possibilité du crescendo à l'instrument.

De même la toute fin du mouvement sera réservée à cette écriture avec superposition d'éléments thématiques.

II) LE DOMAINE MELODIQUE OU GESTE DECLAMATOIRE (voir tableau page 5)

De l'élément mélodique initial (cité précédemment) naissent deux autres motifs principaux. Il est impossible d'accorder une prépondérance à l'un de ces éléments, c'est pourquoi je les appelle a_1, a_2, a_3 - a_1 n'étant que le premier à apparaître chronologiquement-. En effet la brièveté et le devenir de l'élément a_1 ne permettent pas de le nommer thème. Quant à a_2 et a_3 ils ne se juxtaposent pas à a_1 mais donnent au mouvement cette forme "d'un seul souffle" : de par leur omniprésence, leurs liens profonds avec a_1 et par conséquent entre eux, leur agencement, ils ne laissent aucune impression de discontinuité ou de faiblesse à l'auditeur.

PRESENTATION DE a_1, a_2, a_3

$a_1, a'_1 \text{ et } a_2$
sont dans le
tétracorde inférieur

mes. 2.

a_1 (LA)

d'écriture
événementielle
(chaque mesure
revêt une or-
chestration diffé-
rente)

2^{nde} 2^{nde} M

suspensif
(2^{de} M)

harmonisé
par quinte
fa#-do#,
absence de
la tierce

1

a_2 (LA)

d'écriture
canonique à
l'état brut.

2^{nde} 3^{me} M

conclusif
(unisson)

2

a'_1 (LA à FA#)

écriture
canonique issue
de a_2 et de si-
mence
issue de a_1

cette fois
avec la#

3

a_3 (FA#)

2^{nde} te 2^{nde} M 4

2^{nde} 2^{nde} M

la₂+

les deux tétracordes sont
complétés. l'intervalle initial
de 2^{de} M ascendante offre la
possibilité de se projeter
dans le tétra corde
supérieur.

De par le rythme et les triples
cordes du violon et du violoncelle la
tête est nettement mise en avant et
créé comme un appel de ce qui va
suivre; cet allongement du sol# donne
toute son expression au la. Bel exem-
ple d'économie de la ligne mélodique
toute ramassée sur elle-même où
chaque instant est saisi et réalisé
d'une manière terriblement efficace.
Le la est l'accent expressif suivi de
sa désinence mettant en mouvement
le rythme par précipitation. Tout
converge vers la tension du fa# final

Né d'un nouvel agencement
des notes de a_1 . La prédominan-
ce de certaines notes est dépla-
cée sur d'autres :

sol# → la
fa# → mi

Traité en canon à la noire, à
l'unisson et l'octave, trois entrées
sont nécessaires et suffisantes
pour superposer à elle-même
l'incise caractéristique. C'est
le sommet d'intensité du mouve-
ment. Caractère hiératique d'un
style fortement archaïque.

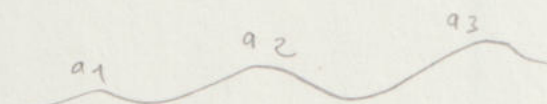
Agrandissement de a_1 (a_1
est lui-même projeté dans
l'espace supérieur). Il est plus
paisible que a_2 par sa véritable
strette à la d. et préfigure l'at-
mosphère de la coda finale.
Il a un rôle tonal déterminant.

a_1 par a_2 → a_3 (agrandissement interval-
lique, traitement canoni-
que.)

a_1 par a_2 → a'_1 (variante canonique
sur la tête de a_1)

a_1 par a'_1 → a_3 (a'_1 va de LA à
FA#)

a_1 par a_3
et LA → FA#
 a_2



Remarques à propos de la réalisation des divers éléments de l'écriture mélodique :

1) L'instrumentation :

-a1) est instrumenté en groupes "phrasé" ou groupes "évènement" :

The musical score for a1 is divided into two main systems. The first system, labeled 'm2' and '1', shows a melodic line being distributed across multiple staves. The second system, labeled '2' and '3', continues this distribution with specific dynamic markings like 'mf' and 'sf > p sub.'.

-de même a2 répartit la ligne mélodique principale entre divers instruments :

The musical score for a2 shows the distribution of the main melodic line across four instruments: fl., h., cl., and la. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'sf > p sub.'.

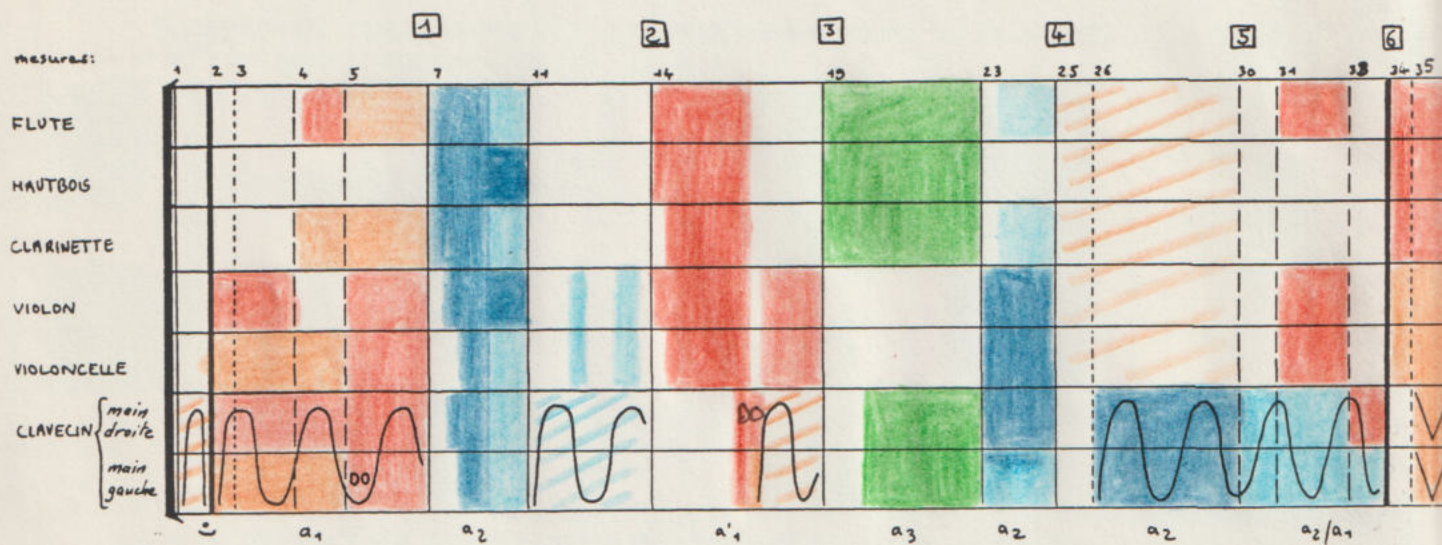
-quant à a'1 l'ensemble canonique et le groupe cadentiel se dessinent très clairement :

The musical score for a'1 shows the ensemble canonique and the group cadentiel. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'sf > p sub.'.

-voir le tableau page 7 illustrant l'évolution de a1, a2, a'1 et a3 vis à vis de l'instrumentation (sur ce tableau apparaît également l'élément arpégé et une de ses variantes : les gammes)

1^{ère} présentation

mesures:



légende:

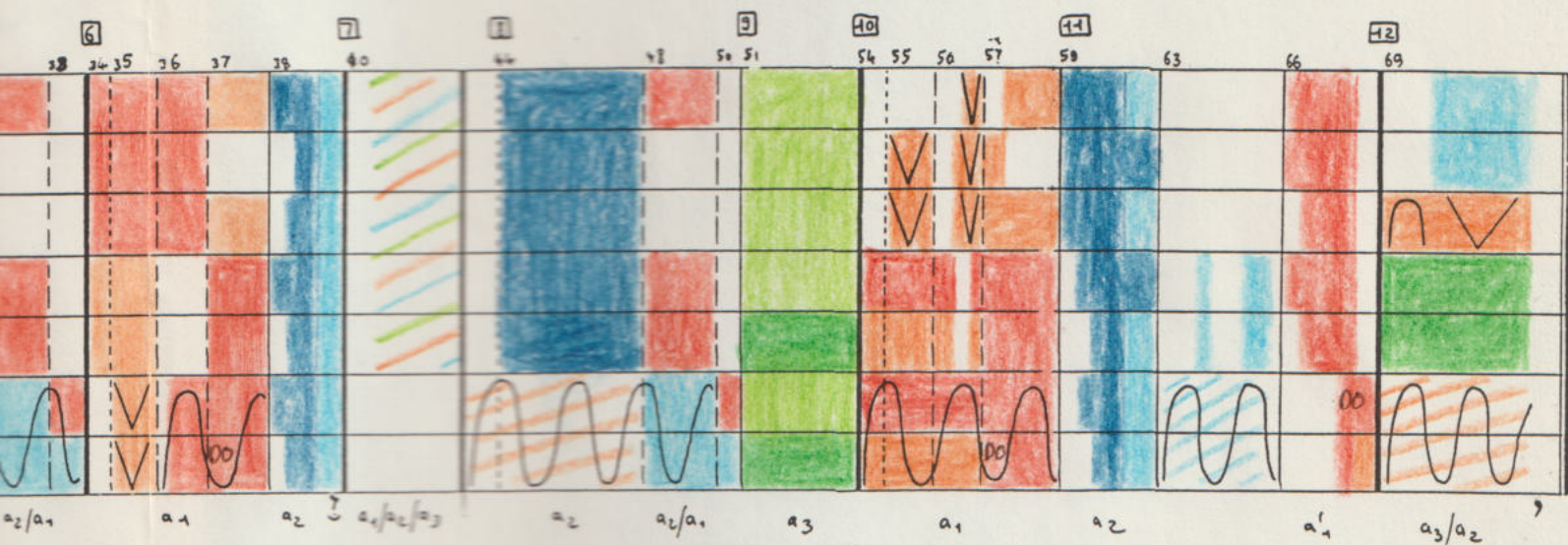
silence	$a_1 - a'_1$: éléments principaux	: éléments secondaires	: apparence harmonique
a_2 : " "	: " "	: " "	: " "
a_3 : " "	: " "	: " "	: " "
$2\text{mm} = d$	$\cap$: arpeges	$\vee$: gammes	

N.B. : les tracés verticaux suivent le découpage de

UTION DE a_1 a_2 a_3 VIS À VIS DE L'INSTRUMENTATION

2nd présentation
éclatée

3^{ème} présentation
identique à la 1^{ère} jusqu'à [12]: finale déployée



monique

- : division à l'intérieur d'un même élément
- : anacrouse (a_1) ou préparation (a_2)
- : division entre deux éléments distincts
- : division formelle

usage des entités musicales et non celui des mesures.

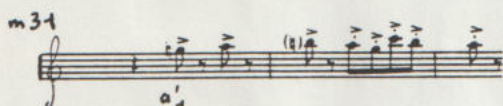
2) Evolution mélodique de a_1 , a_2 et a_3 :

-les notes de la troisième mesure de a_1 subissent une permutation tandis que la suppression de la répétition du sol précipite la ligne mélodique de a_1 lui otant son caractère solennel : cet élément nouvellement créé s'appellera a'_1 :



Nous joignons ainsi la quarte mi - la en un mouvement direct qui engendrera la désinence de a_2 et sera par contre l'anacrouse de a_3 .

- a'_1 peut être diminué :



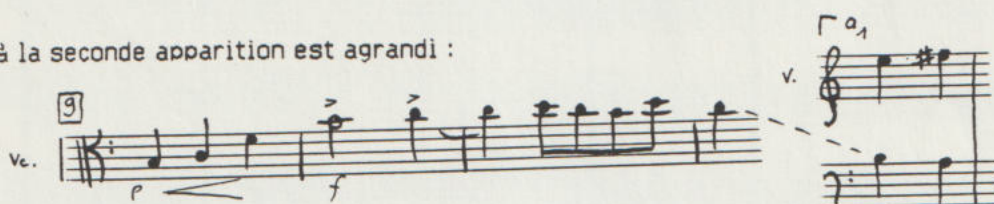
- a_2 peut être amplifié par le principe de l'écriture en boucles :



- a_1 et a_2 subissent une élision à un moment formel clé (ici a'_1 est supprimé) :



- a_3 à la seconde apparition est agrandi :



- a_3 est allongé à la coda par un tempo plus lent ainsi que par l'augmentation du fa# et des deux dernières notes :



-consulter le tableau synoptique page 9. Il se lit de gauche à droite, en revenant à la ligne après chaque système.

→ sens de lecture

a_1 et a'_1

a_2

Handwritten musical notation on two staves. The first staff contains measures 1 through 4, with a bracket above measures 1-4 labeled a_1 et a'_1 . The second staff contains measures 5 through 8, with a bracket above measures 5-8 labeled a_2 . A vertical dashed line separates the two systems. A box containing the number 2 is present in the second staff.

Handwritten musical notation on two staves. The first staff contains measures 9 through 12. The second staff contains measures 13 through 16. A vertical dashed line separates the two systems. A box containing the number 4 is present in the second staff.

Handwritten musical notation on two staves. The first staff contains measures 17 through 20. The second staff contains measures 21 through 24. A vertical dashed line separates the two systems. A box containing the number 6 is present in the second staff. The text "élision" is written below the second staff.

Handwritten musical notation on two staves. The first staff contains measures 25 through 28. The second staff contains measures 29 through 32. A vertical dashed line separates the two systems. A box containing the number 8 is present in the second staff. The text "formulation harmonique de a_2 " is written below the second staff.

Handwritten musical notation on two staves. The first staff contains measures 33 through 36. The second staff contains measures 37 through 40. A vertical dashed line separates the two systems. A box containing the number 10 is present in the second staff. The text "élision" and "formulation harmonique de a_2 " are written below the second staff.

Handwritten musical notation on two staves. The first staff contains measures 41 through 44. The second staff contains measures 45 through 48. A vertical dashed line separates the two systems. A box containing the number 11 is present in the second staff.

a₂ a₂ m^r contre
Transformé agrandi

a₂

2

a₂ m^r
contre

3

a₁ supprimé

7

éclat

9

sur
p₁ de do

12

superposition

a₂

augmentation

III) LE TRAITEMENT CANONIQUE

A₂ apparaît trois fois en traitement canonique pur (je parlerai plus loin d'un second degré de lecture) :

- la seconde fois contracté (amputé de sa déclinaison mélodique cadentielle), créant comme un manque à combler avant un passage très important sur lequel j'aurai l'occasion de revenir. (mes. 38)
- la troisième fois semblable en tout point à la première. (chiffre 11)

Il semble que c'est au travers de a₂ que a₁ soit traité en canon et donne a'₁.

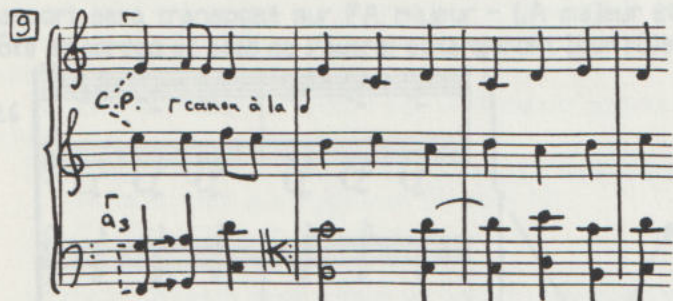
Le principe du canon peut se traduire par l'utilisation d'un élément sur lui-même (voir a₂) ou bien de divers éléments ou bien encore de la superposition de ces deux possibilités :

-a₂ :

-a₃ et a₂ juxtaposés dans la première présentation,

seront superposés (à l'intérieur du monde de a₁ du fait des arpèges et des gammes -éléments l'accompagnant toujours) dans la troisième et dernière présentation :

-a₃ en neuvième majeure (verticalisation et projection du principe de la seconde majeure : rencontre provoquée par la superposition des deux premières notes de l'élément motivique) avec un contrepoint à deux voix sur la fin de lui-même :



-par ailleurs nous trouvons à deux reprises a'₁ exprimé mélodiquement sur une harmonie qui semble née des incisives de a₂ et a₃ (celle-ci s'étire alors dans le temps donnant lieu à une harmonie statique) :



IV) ETABLISSEMENT DE LA FORME

Un certain agencement des motifs a₁, a₂, a'₁, a₃ à l'intérieur du déroulement du temps va donner ce que l'on pourrait appeler une forme par juxtapositions, cependant que l'étroite imbrication de ces éléments en fait la force et l'unité.

Relevons les divers procédés :

- les tonalités respectives de LA majeur pour a₁, a₂, a'₁ et FA# majeur pour a₃ donneront le même déplacement tonal du mouvement
- l'ouverture confiée au clavecin aura son pendant dans la coda finale
- l'écriture par blocs que l'on a rencontrée sous une autre facette dans le découpage de a₁, a₂, a'₁
- l'utilisation d'une note extérieure au monde où évolue l'élément mélodique originel : elle est choisie comme étant l'antipode de la tonalité finale de FA# : do⁴. Ce pôle est très déterminant au niveau de la forme globale
- le choix d'un centre nerveux du mouvement établi comme la pierre d'angle de cette forme par juxtapositions, point central qui fera référence à tout le matériau motivique utilisé dans le mouvement.

Pour comprendre cette écriture en blocs superposés il n'est que de lire l'écriture instrumentale (bois d'une part, cordes frottées d'autre part) ainsi que le rapport bitonal DO majeur - MI majeur (qui est une expression de la tierce majeure base du second mouvement) entre la thématique a_2 qui prédomine au clavecin et l'accompagnement aux cordes et aux bois (à la seconde apparition le rapport sera transposé sur FA majeur - LA majeur et les groupes instrumentaux (clavecin d'un côté et cordes et bois de l'autre) échangeront leur rôle respectif :

m 26

A chaque fois, au travers du canon $a'_1 - a_2$ le clavecin reprend cette technique du bloc à son compte, procédant par ajout de notes (écriture issue tout droit du principe canonique) :

m 33

L'on arrive ici à la saturation des possibilités offertes par ce choix initial (il existe dans le mouvement l'antipode de ces concentrations).

A la fin de a_1 (sur la note fa $\sharp$) se superpose donc un do $\flat$ qui est un moyen expressif très puissant pour plonger dans une zone inexplorée jusqu'alors - le temps s'arrête et nous suspend dans le vide : c'est véritablement un "trou noir" - do $\flat$ entraîne à son tour fa $\flat$ et sol $\flat$ ses quintes voisines inférieures et supérieures qui sont également les broderies inférieure et supérieure du fa $\sharp$:

m 5

Il est réservé au clavecin ce qui ajoute encore à la puissance d'action de ce dernier dans la pièce.

Il faut remarquer que ce do_4 créant rapport de triton ouvre chaque apparition de la période canonique a_2 puis se superpose à la période canonique a'_1 (saisissant effet d'étranglement du temps) avec une exception cependant : à la seconde fois do_4 précède bien le canon a_2 mais cette période est elle-même écourtée et a'_1 disparaît pour faire place à un autre événement plus important encore que le do_4 .

Cette distorsion du triton est un élément essentiel dans l'écriture de la pièce par ailleurs riche en enchainements modaux.

Cette note aura une influence tonale déterminante car :

- a_2 développé apparaîtra en DO puis FA
- a'_1 apparaîtra en SOL puis DO
- a_3 apparaîtra en DO (sur une pédale d'ut).

Le choix de cette note a donc un impact considérable sur les divers motifs, elle conduit de a_1 à a_2 , structure les transpositions de a'_1 , a_2 et a_3 . Son rôle est bien étudié en vue de l'équilibre formel de l'oeuvre.

De l'alternance des passages mélodiques purs et mélodiques-canoniques naît au chiffre 7 :

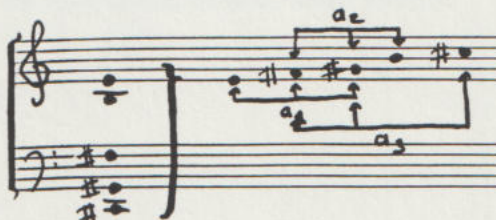


C'est là la clef du mouvement :

ce fragment est d'une écriture complètement différente du reste du mouvement et unique :

- par sa nuance pp
- par l'absence du clavecin qui est l'élément moteur tout le long de la pièce
- notons l'absence du hautbois qui ne permet pas par sa tessiture d'atteindre cette région grave que le compositeur est allé chercher avec un maximum d'efficacité (grave de la flûte, chalumeau de la clarinette, quatrième corde du violon, quinte grave- do_4 , sol_4 - du violoncelle).

On peut y lire une version harmonique de a_1 , a_2 et a_3 à la fois :



La thématique (regroupant les divers motifs) est ainsi exprimée par une harmonie statique.

Cette zone négative peut être également une autre apparence (plus intérieure et à la fois plus lointaine -comme un souvenir-, dédramatisée) du personnage du do_4 . Ce rapprochement se fait dans notre esprit car ce sont les seuls moments où il n'y a pas d'éléments motiviques énoncés mélodiquement, où est répétée une même disposition harmonique-instrumentale, où enfin l'on est comme pétrifié par un effet de mouvement imperceptible tout intérieur.

DEUXIEME PARTIE

"La simplicité des moyens d'expression fut aussi le privilège des compositeurs de notre âge d'or." Falla citant Cabanero, Victoria, Morales, Guerrero souligne le caractère "robuste, sobre et expressif" de leur musique.

Pour conclure cette partie il faut dire que tout le travail de composition du second mouvement se répercute dans le troisième et surtout le premier mouvement, extension logique à la grande forme du travail d'orfèvre effectué sur le mouvement lent.

Le choix de l'évolution de chaque domaine est dessiné avec une grande clarté. L'économie des moyens mis en oeuvre s'applique au détail et au général : la forme par juxtapositions ne naît-elle pas de l'emploi de motifs mélodiques très proches, utilisés sans artifice de "pont" ou de "développement"? Les éléments subissent une infime variation qui les fait vivre, semblablement à la brise légère qui vient animer chaque pré, chaque bosquet, chaque ruisseau de la plaine.

Ne pourrait-on appliquer à ce mouvement cette révélation de l'auteur :

"c'est une substance à extraire, quelquefois avec un travail énorme, de la souffrance; ensuite cacher l'effort comme si c'était une improvisation très équilibrée, avec les moyens les plus simples, les plus sûrs".

L'ARCHETYPE MELODIQUE, SA VALEUR SYMBOLIQUE :

Ce que j'appellerai le "geste vocal" en est un exemple exceptionnel car c'est vraiment une constante dans la musique populaire espagnole et de même dans l'œuvre de Falla : le mélisme de seconde mineure est pour lui la symbolisation de l'art de "moduler" des mélodies populaires au sens où il l'entend, c'est-à-dire : à partir d'une note initiale faire entendre le plus petit intervalle possible - le chanteur fera en effet un intervalle plus petit que la seconde mineure ou du moins comblera cet intervalle par un léger glissement. C'est pourquoi la réalisation sur le papier est bien le symbole de cet archétype (est-il trop tôt dans l'histoire de la musique classique occidentale pour écrire des quarts ou des tiers de ton - ce que n'hésiterait pas à faire un compositeur comme Moussorgski dans le même emploi).

DEUXIEME PARTIE

"La simplicité des moyens d'expression fut aussi le privilège des compositeurs de notre âge d'or." Falla citant Cabezon, Victoria, Morales, Guerrero souligne le caractère "robuste, sobre et expressif" de leur musique.

L'analyse du second mouvement du concerto pour clavecin, flûte, hautbois, clarinette, violon et violoncelle permet de dégager les domaines où l'économie des moyens est appliquée : ce sont la thématique, le rythme qui se répercutent au niveau du choix de l'harmonie et de son équilibre, la forme enfin qui en est l'organisation globale. Je ne retiendrai que les domaines mélodiques et harmoniques ainsi que la forme car chez Falla la rythmique doit pour beaucoup encore à la musique populaire espagnole.

Mais auparavant je voudrais ouvrir cette partie en introduisant le terme "archétype" et à travers lui le terme "symbole". On peut en effet à partir d'un archétype développer une idée musicale qui, avec le souci d'écarter tout ce qui semble extérieur à cette donnée, peut rejoindre sa symbolisation même. C'est en ayant recours à des éléments archaïques que le compositeur tente de s'approcher d'un archétype.

L'ARCHETYPE MELODIQUE, SA VALEUR SYMBOLIQUE :

Ce que j'appellerai le "geste vocal" en est un exemple exceptionnel car c'est vraiment une constante dans la musique populaire espagnole et de même dans l'oeuvre de Falla : le mélisme de seconde mineure est pour lui la symbolisation de l'art de "moduler" des cantaores populaires au sens où il l'entend, c'est-à-dire : à partir d'une note initiale faire entendre le plus petit intervalle possible - le chanteur fera en effet un intervalle plus petit que la seconde mineure (ou du moins comblera cet intervalle par un léger glissando). C'est pourquoi la réalisation sur le papier est bien le symbole de cet archétype (peut-être était-il trop tôt dans l'histoire de la musique classique occidentale pour écrire des quarts ou des tiers de ton - ce que n'hésitera pas à faire un compositeur comme Maurice Ohana dans le même emploi.

Ainsi s'élève la voix de la première chanson de l'Amour Sorcier :

ex.1 :



L'ouverture de ce ballet, gitanerie andalouse à la façon dont l'Oiseau de Feu est russe, a une puissance allusive incroyable: c'est vraiment tout le symbole de l'Andalousie que dessine l'orchestre. Le geste vocal est confié aux trompettes, piccolo, flute, hautbois et piano (qui lui donne une attaque incisive): tandis que violoncelles, contrebasses et partiellement le basson appuyés par les timbales laissent émerger la gamme (geste instrumental de la guitare): les violons, altos, clarinettes et cors déploient une écriture arpégée (autre geste guitaristique) sur les deux harmonies de la cadence andalouse (issue du rapport mélodique de seconde mineure):

ex.2 :

Allegro furioso ma non troppo vivo. (♩. 122)

Flauto.		
Piccolo.		
Oboe.		
1. Clarinetti in La. 2.		
Fagotto.		
1. Corni in Fa. 2.		
Trombe 1. 2. in Si ♯		
Timpani.		
Piano.		
Violini 1.		
Violini 2.		
Viola.		
Violoncelli.		
Contrabassi.		

Cet élément clé - sorte de motif originel enfoui dans le sol même de l'Espagne ainsi que dans chaque âme de ce peuple - sera la règle première à laquelle Falla fera référence quand il l'élargira (par le fait qu'il retourne sur lui-même) à d'autres procédés.

Le constant renvoi à cet archétype est déjà pour le compositeur la pratique d'une certaine ascèse. Bartok souligne également les "servitudes" qui s'imposent au compositeur, que s'impose le compositeur serions-nous tentés de dire à propos de Falla. Bartok n'écrivait-il pas : "le maniement des mélodies folkloriques est une tâche ardue; j'ose prétendre que c'est aussi difficile, sinon plus, que de composer une grande oeuvre originale. Pour comprendre les raisons de cette difficulté nous ne devrions jamais oublier le fait que l'incorporation d'une mélodie préexistante dans une composition crée aussitôt des obligations et impose des servitudes au compositeur. Le caractère spécifique des chansons populaires fait surgir leurs particularités qu'il faut souligner, mettre en évidence. Toutefois, pour cela, il faut savoir les reconnaître et les ressentir profondément." Ce souci de la référence au mouvement initial s'inscrit tout à fait dans une volonté d'élagage de la pensée.

Stravinsky va même plus loin en déclarant : "il faut que l'activité humaine s'impose à elle-même ses limites. Plus l'art est contrôlé, limité, travaillé, et plus il est libre...En art comme en toute chose on ne batit que sur fond résistant : ce qui s'oppose à l'appui s'oppose aussi au mouvement. Ma liberté consiste donc à me mouvoir dans le cadre étroit que je me suis à moi-même assigné pour chacune de mes entreprises. Je dirai plus : ma liberté sera d'autant plus grande et plus profonde que je limiterai plus étroitement mon champ d'action et que je m'entourerai de plus d'obstacles. Ce qui m'ôte une gêne m'ôte une force. Plus on s'impose de contraintes et plus on se libère de ces chaînes qui entravent l'esprit." L'événement extérieur extrait de la tradition populaire (bien que le compositeur ait pu vivre très tôt dans une atmosphère environnante favorable à une communion) donne naissance à une intériorisation qui a ses exigences. Comme on est loin de l'exotisme superficiel, du nationalisme facile! Chez Stravinsky la constante profusion des Noces par exemple montre quel niveau d'assimilation peuvent atteindre le travail et le don du compositeur. Falla fit sien l'enseignement de Pedrell auprès de qui il étudia plusieurs années : "je pense modestement que dans le chant populaire l'esprit importe plus que la lettre. Le rythme, la modalité et les intervalles mélodiques qui déterminent leurs ondulations et leurs cadences constituent l'essentiel de ces chants. Il faut donc chercher à les utiliser dans leur substance." Falla complètera : "ce qui nous apparaît le plus caractéristique a de fortes chances de n'être qu'un art mineur, et ce qui est foncièrement espagnol, ce qui détient le plus d'éléments universels et permanents de l'âme espagnole ne correspond pas nécessairement à l'idée que nous nous faisons du caractère ethnique de l'Espagne."

Chez ces êtres (auxquels on peut ajouter des noms aussi variés que ceux de Moussorgsky, Janacek et Debussy - dont Falla disait à propos de sa musique d'inspiration espagnole : "il s'est écarté du document populaire authentique pour créer une musique à lui, ne portant de celle qui l'a inspiré que l'essence de ses éléments fondamentaux") tout pourrait s'orienter suivant deux étapes :

- la référence à une source primitive, une souche ancienne
- son devenir : l'oeuvre qui en découlera, qui en surgira où chacun portera ses aptitudes à leur maximum de perfection.

Ainsi le travail est double :

- l'exigence d'une référence à un objet dont on a une certaine expérience,
- l'exigence d'une évolution inscrite secrètement à l'intérieur de cet objet; le travail de composition à partir de la cellule mère peut d'ailleurs (dans un premier temps) suivre logiquement les transformations qu'elle subirait dans le cadre d'une musique populaire - en les sublimant, les portant à des hauteurs insoupçonnées.

DE VENIR DE L'INTEGRATION D'UN ARCHETYPE :

Il ne suffit pas de déposer une pierre pour édifier une maison, encore faut-il apporter chaque nouvelle pierre, l'ajuster et façonner le ciment.

"Tous les arts ont recours aux deux principes qui dominent le processus créateur : la similitude et le contraste, auxquels correspondent les notions essentielles de variété et d'uniformité. Les procédés de la polychromie et de la monochromie dans les arts plastiques répondent respectivement à la variété et à l'uniformité. J'ai toujours considéré, pour ma part, qu'il est en général plus expédient de procéder par similitude plutôt que par contraste. La musique s'affermir ainsi dans la mesure où elle renonce aux séductions de la variété. Ce qu'elle perd en richesses contestables, elle le gagne en solidité vraie. Le contraste produit un effet immédiat. La similitude ne nous satisfait qu'à la longue. Le contraste est un élément de variété, mais disperse l'attention. La similitude naît d'une tendance à l'unité. Le besoin de varier est parfaitement légitime, mais il ne faut pas oublier que l'un précède le multiple. Leur coexistence est d'ailleurs constamment requise, et tous les problèmes de l'art, comme, d'ailleurs, tous les problèmes possibles, y compris le problème de la connaissance et celui de l'Etre, tournent éperdument autour de cette question de Parménide qui nie la possibilité du multiple à Héraclite qui nie l'existence de l'un. Le seul bon sens comme la suprême sagesse nous invitent à les affirmer l'un et l'autre. Au demeurant, la meilleure attitude du compositeur en l'espèce sera celle d'un homme conscient de la hiérarchie des valeurs et qui doit faire un choix. La variété ne vaut que comme poursuite de la similitude. Elle m'entoure de toute part. Je n'ai donc pas à craindre qu'elle me fasse défaut, puisque je ne cesse de la rencontrer. Le contraste est partout. Il suffit de le constater. La similitude est cachée, il s'agit de la découvrir, et je ne la découvre qu'à la limite de mon effort. Si la variété me tente je suis inquiet des facilités qu'elle m'offre, tandis que la similitude me propose des solutions plus difficiles, mais des résultats plus solides et donc plus précieux à mon gré."

I. Stravinsky

C'est dans cette ligne de pensée que s'inscrit le principe de broderie né du mouvement originel de seconde mineure. Nous l'avons déjà eu dans l'ouverture de l'Amour Sorcier car le motif s'enchaîne à lui-même (il faut bien distinguer à ce propos l'élément archétypal qui énonce une fois chaque note et la broderie qui est une multiplication de ce mélisme).

1) DOMAINE DE LA MELODIE

A) DEVENIRS DE LA BRODERIE

- la broderie : notion de "moindre mouvement" : deux applications, le chromatisme et le trille :
ex.3 : le resserrement et l'expressivité du chromatisme accroissent l'effet de mouvement minimum :



ex.4: $J=132$

Le tricornes
pizz
cor
solo
en Fa.

ff

1 1 → 2 → 6

servez un peu

p f

ex.5 : l'idée de moindre mouvement est traduite ici par le chromatisme omniprésent (qui n'est qu'une extension du principe de seconde mineure) ainsi que la reprise d'une cellule thématique x) au demi-ton plus bas x-1) : l'écriture syllabique est appliquée à celle de la phrase entière :

Histoire
du Soldat
p 7. 10

ex.6 : l'intervalle au lieu de se démultiplier s'étire, la notion de broderie s'étend à la dynamique, le trille est par essence la traduction au niveau du geste instrumental du geste vocal dont on parle plus haut et qui crée cette imprécision du son :

Amour
Sorcier
p 41.

1.
Clarineti
in Si b.

2.

1.
Corno
in Fa.

2.

Allegro ma non troppo e pesante.

Violini 1.

Violini 2.

Viole.

Violoncelli.

Bassi.

(et Corno)

possibile

- la broderie s'ouvre sur un "groupe broderie" :

ex.7 : l'Amour Sorcier, ouverture : la tension accumulée par la répétition de la cellule est libérée par l'irruption d'un élément jubilatoire toujours organiquement lié à cette cellule :

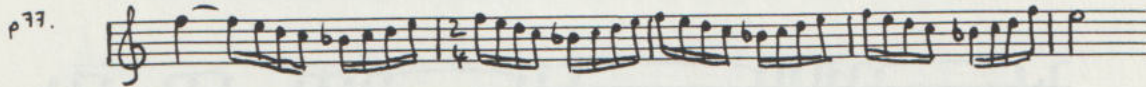
ff

p

ff

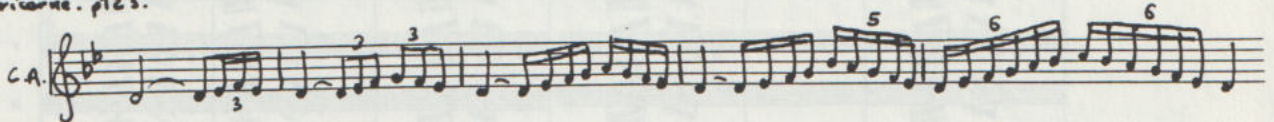
p 6.7.

ex.8 : au cours de l'oeuvre la même scène réapparaît et cette fois le motif central s'élance sur lui-même dans un effet de glaciation très réussi (le groupe broderie est lui-même répété à la manière de la broderie originelle) :



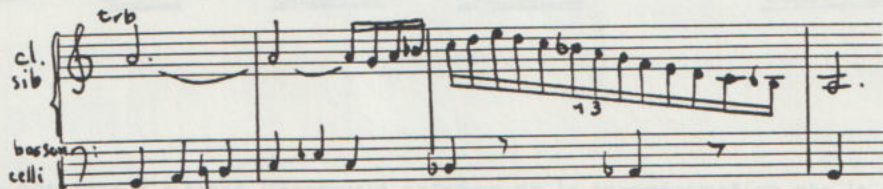
ex.9 : la Danse du Meunier extraite du Tricorne est un bon exemple d'ouverture mélodique par palier qui contient en son principe l'accélération :

Le Tricorne. p 123.



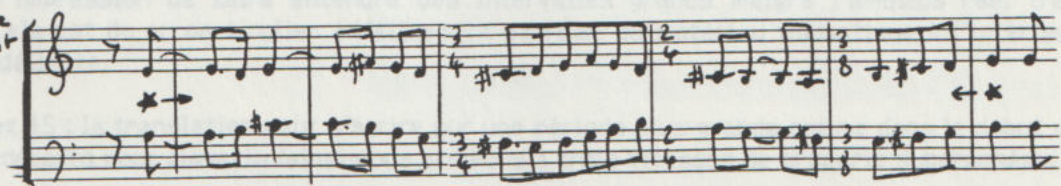
ex.10 : cette extension entraîne le déplacement dans l'octave :

Le Tricorne
p



ex.11 : la broderie a donc une extension dans l'espace :

L'Histoire
du Soldat
pl.



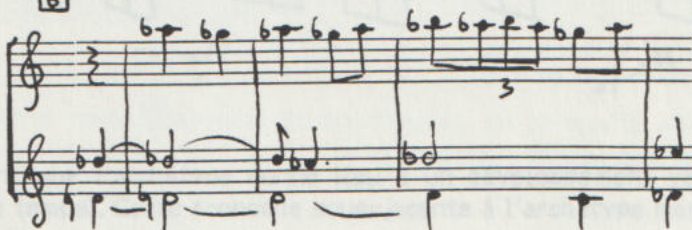
- extension dans le temps : différentes vitesses de broderies se superposent (chez Stravinsky une apparente simplicité sait être très souvent prétexte à une complexification rythmique très grande, l'élément qui tourne sur lui-même va en fait se trouver décaler par rapport à une mesure qui pourra être elle-même variable) :

ex.12 :

6 J=108

Symphonies
d'instr. à
vent.
p 5.

3 Fl.



ex.13 : le début du concerto pour clavecin de Falla fait entendre deux vitesses :



- la broderie subit une translation, procédé qu'elle contient en germe : c'est notamment un procédé d'extension dans le temps.

ex.14 : la transposition au demi-ton supérieur sur le second degré de la gamme andalouse donne :

Amour
Sorcier
p4.



La tension est accrue malgré l'économie extrême de la transformation car la note fa après s'être faite entendre en tant que broderie du pôle mi s'installe à son tour mais en état de dissonance par rapport à la fondamentale mi toujours présente. Cette note à son tour brodée par sol donne l'impression de faire entendre des intervalles grands malgré l'ambitus réel très restreint. Cela est dû en particulier à l'étirement extrême du matériau thématique à l'intérieur d'un champ délimité.

ex.15 : la translation peut s'écrire sur une période plus grande comme dans le début du concerto pour clavecin (ainsi nous arrivons à trois vitesses de broderie superposées) :



Chez Falla il apparaît donc que l'archétype donne lieu à un développement vertical (dans l'espace) et horizontal (dans le temps). Cette économie sous-jacente à l'archétype même s'étend :

- à l'économie des intervalles
- à l'économie des hauteurs (les notions de limitation d'intervalles et de hauteurs sont proches par essence de cet archétype)
- aux procédés d'écriture, à l'intérieur d'une entité musicale, de permutation, de boucles, de diminution et augmentation (ces techniques relèvent également de la même idée conductrice d'économie des moyens).

B) ECONOMIE DU MATERIAU MELODIQUE :

- économie du nombre des hauteurs :

ex.16 : la mélodie toute ramassée qui ouvre le concerto pour clavecin :



Il faut savoir que la notion d'ambitus limité est partie intégrante de la conception musicale du cante jondo. L'autre source de l'économie des hauteurs peut se trouver chez Falla dans la référence à la récitation recto-tono. Ainsi le rôle du Truchement dans les Tréteaux de Maître Pierre (d'ailleurs confié à une voix d'enfant) est-il écrit sur ce procédé. Je retiendrai un exemple significatif qui a la magie de faire redécouvrir les intervalles les plus archaïques (nous retrouvons la tierce mineure et la quarte) : les cors et la trompette sont à eux-seuls l'écho de tout un monde enfoui dans notre mémoire :

ex.17 :

p58.

Timp.

VI.1 div.

VI.2 div.

Viola div.

V. C.

C. B.

accom-
pagnent
la récitation :

61

Corai

Tr.

Truj.

- cón, y co-mo don Gay - fe-ros a-se de - lia, y po-nien-do - la so - bre las

poco rit. gradualmente

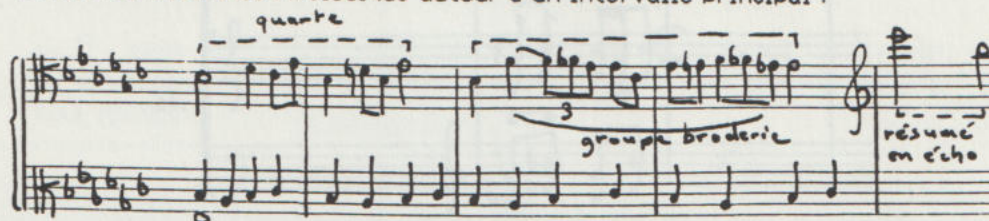
poco rit. gradualmente

al- cas de su ca - ba - llo, to-ma de Pa - rís la vi - a.

- l'économie des intervalles :

elle est réunie à la broderie dans la Berceuse de l'Oiseau de Feu :

ex.18 : structuration mélodique autour d'un intervalle principal :



Il serait fastidieux de relever chez Stravinsky l'omniprésence de la quarte empruntée au folklore russe (elle en est un véritable archétype). Cette quarte est souvent comblée par l'intervalle de tierce mineure.

exemple : la mélodie qui ouvre le Sacre peut se résumer à :



Cette économie donne lieu à un développement par ailleurs très inventif étant donné le peu de moyens scripturaux. Il est à noter cependant que les intervalles choisis sont en eux-mêmes expressifs :



mi-fa : exaudi orationem meam, Domine

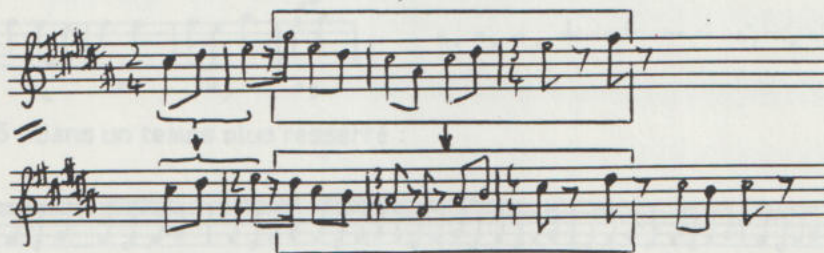
ré-fa : et deprecationem meam

(écoute ma prière. Seigneur.....

.....et mon cri...)

- les différents procédés de l'économie mélodique:

ex.21 : certaines séquences de l'élément thématique lui sont réinjectées au cours de son déroulement : c'est ce que l'on peut appeler "l'écriture en boucles":



ex.22 : dans cette monodie on retrouve les mêmes principes de boucles, permutation, de diminution et augmentation que nous avons dans le second mouvement du concerto pour clavecin :

Les Tréteaux
p 60.



violon solo : corde de ré, legato molto (indications du compositeur) : l'économie des moyens voulue se lit également dans ces précisions. Peut-être est-ce cette ascèse de l'expression qu'allait chercher Stravinsky avec l'aigu du basson dans le début du Sacre ?

C'est le passage, à ce sujet, sans doute le plus connu de son oeuvre, où la répétition loin d'être signe de pauvreté, donne libre jeu à une vie rythmique florissante (colorée par l'emploi des petites notes) :

ex.23 :

allonguement

précipitation

éclision de a_2 version 1

ex.24 : les permutations : le début du concerto pour clavecin présente un jeu de permutations et de boucles :

RE

si

RE

a₁ a₂ a₁ a₃ a₅

a₁ a₂ a₁ devient sur si a'₂ a'₁ a'₂

ex.25 : dans un temps plus resserré :

Les Tri'beaux
p81

ex.26 : le thème du premier mouvement du concerto subit diminution et augmentation des valeurs rythmiques et intervalliques :

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The first system (staves 1-2) includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody is written on the first staff, and the accompaniment is on the second. The second system (staves 3-4) continues the melody and accompaniment. The third system (staves 5-6) also continues the melody and accompaniment. The fourth system (staves 7-8) features a double bar line, indicating a section change or a repeat. The fifth system (staves 9-10) concludes the piece. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, all written in ink on aged paper.

II) QUELQUES ELEMENTS DE LA REALISATION HARMONIQUE

"La recherche du mystère harmonique contenu dans la mélodie populaire représente un travail ardu et profond" (Falla)

Le mouvement que crée la figure archétypale aura bien sûr d'autres expressions dans le domaine harmonique.

A) BRODERIE DE L'HARMONIE :

Les divers emplois de la notion de broderie :

- broderie harmonique : ici de la basse, si b appartient bien à l'harmonie de do :

ex.27 :

Les Tréteaux
p 92 (85)

Pesante

VI₁
VI₂
Viola
V.C.
C.B.

f sempre

- l'accord broderie:

ex.28 :

i A. Sorcier
p 78

f sempre

- coloration de la broderie:

ex.29 Le Tricorne p174

- différenciation de couleur entre la broderie mélodique et la broderie harmonique :

ex.30 :

Notons au passage la rythmique 3 .3 -2 ,2 ,2 qui se trouve déjà dans certains des Cantigas d'Alohnse le Sage (XIII^e siècle). C'est un élément fondamental de la musique espagnole. Il est ici au service de la broderie et lui donne toute sa vie "nerveuse". La broderie et le rythme se conjuguent admirablement.

- le principe de broderie s'étend à une période plus ou moins longue : ainsi dans la dernière page de l'Oiseau de Feu :

ex.31 :

B) LA BRODERIE. OU L'APPOGIATURE COAGULEE AVEC LA NOTE REELLE :

- il est un phénomène musical dont Falla doit son utilisation à Scarlatti. c'est l'acciaccatura qui est un principe proche de la broderie. de l'harmonie statique : il consiste à faire entendre la note appoggiaturée en même temps que la note réelle :

ex.32 :



- un exemple très frappant nous dévoile cette technique souvent développée par Falla . A propos de ce passage citons Bartok : "plus une chanson est primitive , plus son harmonie peut être singulière ; un air sur deux degrés admet une liberté beaucoup plus grande pour la composition de l'accompagnement que si l'air variait sur quatre degrés ou plus - rien dans ces mélodies primitives n'indique une liaison stéréotype des accords ."

ex.33 :

Le Tricorne
p143

- nous trouvons de même dans le concerto :

ex.34 :

- l'ultime stade au niveau harmonique appartient à des passages très brefs qui développent des sonorités d'orchestre particulières dues aux acciaccatura multipliées et à leur instrumentation :

ex.35 :

Amour Sorcier
Minuit
Les Sortilèges
p40.

Musical score for ex.35, featuring multiple orchestral staves including Flauto 1, Flauto 2, Clarinetto 1, Cori, Timpani, Piano, Violini 1, Violini 2, Viole, Violoncelli, and Contrabbassi. The score is marked "Lento e lontano (J.72)" and "poco più mosso".

C) L'OSTINATO :

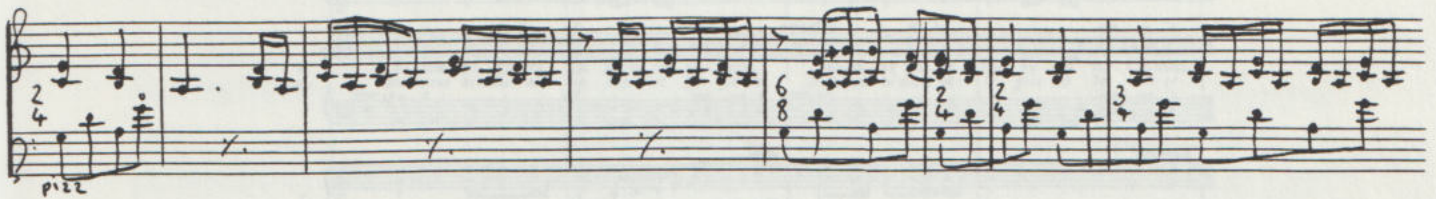
La broderie peut se transformer en ostinato :

ex.36 :

Musical score for ex.36, featuring two staves labeled "tr." and "pio." with the title "Amour Sorcier p38 Le Cercle magique".

ex.37 : ce fragment apparaît comme un double ostinato, le jeu des silences et des changements de mesure transforme le rapport qu'il existe entre le violon et la contrebasse et renouvelle l'écriture à l'intérieur d'un même matériau :

histoire du soldat p15

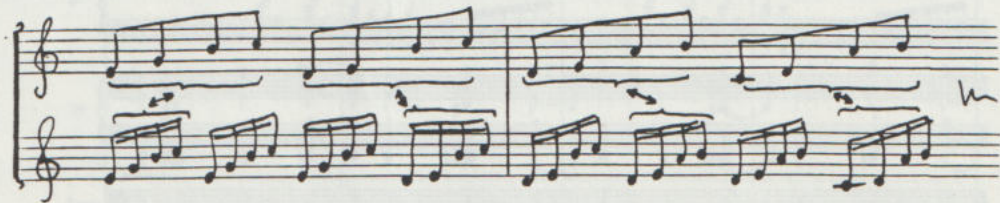


- l'ostinato se multiplie :

ex.38 : Stravinsky décale la superposition en variant les vitesses :

Symphonie de Psalms :

12 p12



-coloration d'un ostinato harmonique(ici mode de fa sur ré):

ex.39 :

Les Treizeaux

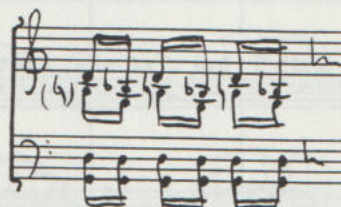
(10)



-jeu de la tierce majeure/mineure (c'est la tierce majeure qui l'emporte mais cela produit un effet de "flou") :

ex.40 :

La Tricorne
p34



Le final de la Danse du Neutre extraite du Tricorne est basée à cette même tierce mineure :
un ostinato de deux mesures se répétant sans fin avec uniquement :

- un accélération progressive
- un crescendo graduel
- une extension à tout l'orchestre à la dernière fois.

ex.41 : la perception simultanée des deux tierces se trouve également dans les Noces :

p53.

T. div. Ба-сла-ви Бо-жа до духъ по-са-жень, Бас-ла-ви Бо-жа Ми-ки-та по-пут-чикъ,
 Dieu nous bé-nisse et le fils et la fil-le Dieu nous bé-nisse et le père et la mè-re

V. div. Ба-сла-ви Бо-жа до духъ по-са-жень, Бас-ла-ви Бо-жа Ми-ки-та по-пут-чикъ,
 Dieu nous bé-nisse et le fils et la fil-le Dieu nous bé-nisse et le père et la mè-re

I.
 II.
 III.
 IV.
 Timp.

ex.42 : le jeu de la double tierce est complètement intégré chez Stravinsky et est un élément formel du Sacre :

60

Fl. gr. *mf cant.*
 Fl. alto *mf cant.*
 Ob. *mp*
 C. ing. *mp*
 Cl. picc. in Re. *mp*
 Cl. in Sib. *mp*

Cl. 3 muta in Cl. bas. 2

Le final de la Danse du Meunier extraite du Tricorne est confié à cette même tierce mineure : un ostinato de deux mesures se répètent onze fois avec uniquement :

- un accelerando progressif,
- un crescendo graduel,
- une extension à tout l'orchestre à la neuvième fois.

Cette stagnation qui tourne à l'obsession donne toute sa force à l'apogée qui claque dans l'air telle un fouet. On a également la sensation d'une danse archaïque au cours de laquelle le martèlement du sol s'achève dans une transe collective :

ex.43 :

9 fois puis :

The musical score is divided into two main sections. The first section, labeled '9 fois', consists of 9 measures of music for the full orchestra and voices. The second section, labeled 'Ancora più vivo, ma in tempo', begins at measure 10 and continues with the same instrumentation. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in G (C. Ing.), Clarinet in Bb (Cl.), Bassoon (Fag.), Cello (Cel.), Trombone (Tb.), Timpani (Timp.), Snare Drum (Tamb.), Bass Drum (P.), and various string parts (V. 1, V. 2, Viola, Violoncello, Contrabasso). The score also includes vocal parts (V. 1, V. 2, Viola, Violoncello, Contrabasso) and a section for 'Piu animato' and 'Ancora più vivo, ma in tempo'. The score is written in Italian and includes various musical notations such as dynamics (f, ff, marc. molto), articulation (acc.), and tempo markings.

D) L'HARMONIE STATIQUE :

La pratique de l'ostinato conduit naturellement à la mise en oeuvre d'harmonies statiques . Mais, on peut considérer qu'une autre raison, de nature purement instrumentale, justifie également l'utilisation de telles harmonies statiques . Comment ne pas penser à ce que disait Falla à propos de Debussy : "il y a un fait à signaler au sujet de certains phénomènes harmoniques qui se produisent dans le tissu sonore particulier au maître français : ces phénomènes, en germe bien entendu, les gens du peuple andalou les produisent sur la guitare sans s'en douter le moins du monde. Chose curieuse : les musiciens espagnols ont négligé, méprisé même ces effets, les considérant comme quelque chose de barbare ou, tout au plus, en les

accommodant aux vieux procédés musicaux; et cela jusqu'au jour où Claude Debussy leur a montré la façon de s'en servir."

Il s'agit de deux techniques qui sont en germe dans l'instrument lui-même : la guitare. De par son manche fretté le déplacement le long de celui-ci d'un accord le fait donc se reproduire facilement. C'est le principe des accords parallèles (idée à la fois archaïque et moderne se souciant peu des quintes et octaves consécutives). L'harmonisation de la cadence andalouse en est un bon exemple :



D'autre part l'accord à vide offrira la possibilité de faire entendre une ou plusieurs de ses notes alors qu'un élément mélodique peut se développer, inscrit dans l'harmonie créée ou même étranger à elle : c'est l'harmonie statique. Il faut ajouter qu'elle est souvent réalisée, rendue vivante, par un ostinato intérieur qui lui insufflé la force nécessaire pour s'étirer sur un temps variable.

- Elle peut naître de la mélodie:

ex.44 :

Les Tréteaux p 77 (75)

sol# coloration
mode de fa sur ré
avec présence de
sol b brod. de fa#

* autres sphère
harmonique
(avec couleur
de la gamme p
tons) ↑

choix harmonique: fa# E RE mais si entraîne ré#

- l'harmonie statique est brodée: au moment événementiel de la cellule mélodique :

ex.45 :

Les Tréteaux p 44

Une harmonie statique peut prendre une certaine ampleur, ainsi le final de l'Amour Sorcier se résume à trois accords :

ex.46 :

Amour Sorcier p 104 Final.

4 mes. 12 mes 2 mes

Je voudrais dire un mot ici à propos de l'emploi tout particulier que fait Stravinsky de ce procédé dans la partition de la Messe. C'est dans le Credo que s'affirme le plus un emploi archaïsant : chaque voix a une conduite mélodique très économe. L'application au général de ce détail donne des harmonies très étendues dans le temps. L'on sent nettement la volonté de faire

référence à un passé chargé de significations profondes : ici le hiératisme et la récitation de tout un peuple du Credo qui énonce les dogmes de l'Eglise.

ex.47 :

25 Tempo 1/2 (♩: 144)

DISCANTI

ALTI

TENORI

BASSI

OBOI I. II

CORNO INGLESE

FAGOTTI I. II

TROMBI I. II

TROMBONI I. II

III

26

26

Pa-trem om-ni-po-ten-tem, fac-to-rem coe-li et ter-rae vi-si-bi-lium om-ni-um et in-vi-si-bi-lium. Et ia u-num... De-mi-nu-

Pa-trem om-ni-po-ten-tem, fac-to-rem coe-li et ter-rae vi-si-bi-lium om-ni-um et in-vi-si-bi-lium. Et ia u-num... De-mi-nu-

E) L'HARMONIE PAR COUCHES :

Chez Stravinsky, d'ailleurs, une harmonie statique évolue par couches ajoutées qui utilisent la polytonalité. Un des exemples les plus extraordinaires est rempli de cette vie harmonique et d'un foisonnement de rythmes :

ex.48 : à l'harmonie statique de dominante de LA (contrariée par la présence du sol $\sharp$) s'ajoutent : la pentaphonie fa-sib $\flat$ -mi $\flat$ -do-sol et son enveloppe harmonique (+lab), la quinte sol $\sharp$ -ré $\sharp$ (avec sol trillé par la), les glissandi d'harmoniques sur la corde de do des altos, enfin des éléments chromatiques : voir exemple page suivante.

This is a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written in 4/4 time and includes various instruments. The instruments listed on the left are:

- Fl. picc. (Flute piccolo)
- Fl. gr. (Flute grande)
- Fl. alto (Alto flute)
- Ob. (Oboe)
- C. ing. (Clarinet in G)
- Cl. picc. in Re (Piccolo Clarinet in D)
- Cl. in La (Clarinet in A)
- Cl. in Sib (Clarinet in B-flat)
- Cl. bas. in Sib (Bass Clarinet in B-flat)
- Fag. (Bassoon)
- C. Fag. (Contrabassoon)
- Cor. in Fa (Horn in F)
- Tr. picc. in Re (Trumpet piccolo in D)
- Vi. I Solo (Violin I Solo)
- Vle. div. (Viola divisi)
- 2 Vc. Soli (Two Violoncellos Soli)
- 6 Cb. Soli (Six Contrabasses Soli)

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, f). There are also some performance instructions like "muto in Fag. 4" and "senza sord." (senza sordina).

- le sommet chez Falla de cette écriture est cette page tirée des Tréteaux de Maître Pierre où nous approchons (timidement il est vrai) des superpositions de Stravinsky. Chaque élément est animé d'une vie rythmique propre. L'harmonie reste tonale (neuvième de dominante de si $\flat$ - avec cependant la présence simultanée des deux neuvièmes majeure et mineure - avec si $\flat$ note ajoutée-quarte augmentée "harmonique"-qui est la note de récitation ainsi que la broderie inférieure de la quinte de l'accord au hautbois) mais chaque sphère est traitée sur une figure bien déterminée.

ex.49 :

Les Tréteaux
p 74

(72) Ben misurato; in tempo

Fl.

Ob.

C. Ing.

Cl.

Fag.

3 Cors

Timp.

Cemb.

A.L.

Trej.

ma - da to-car al ar - ma, y con qué prie - ra, que la ciu - dad se

(72) Ben misurato; in tempo

1 Solo

Vl. 1

2 Solo

Vl. 2

3 Solo

Vcllo

4 Solo

V.C.

5 Solo

C.B.

6 Solo

7 Solo

8 Solo

9 Solo

10 Solo

11 Solo

12 Solo

13 Solo

14 Solo

15 Solo

16 Solo

17 Solo

18 Solo

19 Solo

20 Solo

21 Solo

22 Solo

23 Solo

24 Solo

25 Solo

26 Solo

27 Solo

28 Solo

29 Solo

30 Solo

31 Solo

32 Solo

33 Solo

34 Solo

35 Solo

36 Solo

37 Solo

38 Solo

39 Solo

40 Solo

41 Solo

42 Solo

43 Solo

44 Solo

45 Solo

46 Solo

47 Solo

48 Solo

49 Solo

50 Solo

51 Solo

52 Solo

53 Solo

54 Solo

55 Solo

56 Solo

57 Solo

58 Solo

59 Solo

60 Solo

61 Solo

62 Solo

63 Solo

64 Solo

65 Solo

66 Solo

67 Solo

68 Solo

69 Solo

70 Solo

71 Solo

72 Solo

73 Solo

74 Solo

75 Solo

Le travail dans le domaine harmonique procède donc de la même manière qu'est de réaliser une écriture musicale à partir d'un choix d'éléments. Falla aurait pu faire sien ce procédé de Stravinsky, l'en procédant par juxtaposition de sons éléments isolés. Il peut produire une sensation immédiate et violente. Si, au contraire, il se contente à rapprocher les choses voisines, l'attitude est directement mais plus indirecte. Le principe de cette méthode nous révèle l'activité du compositeur qui nous incline vers l'unité: car nous créons instinctivement la cohésion et ne force travailler aux passages incertains de la dissonance le royaume de l'ordre au royaume de la dissimilitude.

- la binotalité est une déduction logique de cette écriture : en voici un exemple avec rapport de demi-ton : les deux voix ont la même tête et se font entendre simultanément puis par resserrement du second élément les rapports se décalent mettant en évidence la relation :

mi0 (=ref)

Si

qui semble être leur lien organique.

ex.50 :

[illegible]

- la superposition par couches peut atteindre ainsi un certain niveau de complexité (ici avec la coloration de la gamme par tons) :

ex.51 : Les Triteaux
p11.

[illegible]

Le travail dans le domaine harmonique procède donc de la même volonté qui est de nourrir une écriture musicale à partir d'un choix délimité. Falla aurait pu faire sien ce propos de Stravinsky : "en procédant par juxtaposition de tons vivement heurtés, je puis produire une sensation immédiate et violente. Si, au contraire, je m'ingénie à rapprocher les couleurs voisines, j'arrive moins directement mais plus sûrement au but. Le principe de cette méthode nous révèle l'activité subconsciente qui nous incline vers l'unité: car nous préférons instinctivement la cohérence et sa force tranquille aux puissances inquiètes de la dispersion; le royaume de l'ordre au royaume de la dissimilitude."

Avant d'aborder la question formelle, je voudrais souligner chez ces deux musiciens l'importance du geste instrumental, du geste vocal.

Chez Falla nous avons déjà parlé de la voix et de la guitare. Les particularités du geste instrumental qui caractérisent cette dernière nous les trouvons dans de nombreuses oeuvres. Elle est pour lui un élément déterminant du folklore espagnol et plus particulièrement andalou. Il utilise donc des techniques issues du toque rondo (qui est à la guitare ce que le cante rondo est à la voix) : on y trouve le rasgado (transposé à l'orchestre dans les Danses du Meunier et de la Meunière extraites du Tricorne) : arpèges "raclés" très rapides en aller-retour, d'un effet rythmique et dynamique saisissant.

ex.53 :

molto ritmico e pesante (d=60)

Le Tricorne
p123

ff sul pont.

Un autre exemple est une brève de gamme, très rapide toujours, qui peut s'accompagner de notes répétées (jeu facilité par le doigté pouce-index ou le doigté p.i.m.a sur une, deux ou trois octaves).

ex.54 :

Concerto
mvt I

sempre f marcato

(quasi percussione)

Il est un élément que Stravinsky a repris à la tradition c'est la voix de fausset employée par les barytons-basses, et dont il se sert dans Renard ou Les Noces en respectant son utilisation traditionnelle non mélodique mais bien plutôt rythmique proche de l'onomatopée.

Mais surtout ce qui marque d'emblée sur une longue période de sa production c'est l'utilisation des vents. Fuyant probablement le lyrisme des cordes il y a trouvé mesure à sa volonté créatrice rigoureuse. Il utilise donc cet univers encore nouveau à l'époque en solistes, formation de chambre ou en orchestre. Utiliser les vents c'est peut-être rappeler et se rappeler qu'ils existaient bien avant les cordes : c'est sans doute de là que vient la profonde nostalgie qui nous pénètre lorsque l'on entend l'ouverture du Martyre de Saint Sébastien de Claude Debussy.

Il y a un certain archaïsme qui se prête aux traitements stravinskiens. L'un de ceux-ci (peut-être le plus notoire) est l'écriture par blocs que l'on trouve également chez Falla, par exemple au début du Concerto ainsi que dans le second mouvement (cette écriture peut bien sur être destinée aux cordes). Mais l'écriture par blocs est surtout celle de la Symphonie d'Instruments à Vent. L'on verra que cela peut avoir une incidence déterminante sur la forme.

Le geste est donc fondement pour qui veut gravir cette échelle toute droite de l'ascèse musicale. Car il demande une parfaite connaissance du contexte, des couleurs et des techniques de la voix ou des instruments. La façon dont ils l'ont employé tous deux est déjà au delà du "truc" pianistique par exemple. Il y a une véritable transcendance qui s'opère due à l'approche qu'ils en ont et le symbole qui s'en détache, comme l'écho de la vie profonde et mouvante de la tradition populaire.

III) LA FORME:

La forme : totalité sonore de l'oeuvre enracinée dans les propriétés organiques de ses matériaux (où rythme, timbre, articulation et tempo priment) est principalement un problème d'organisation suivant la question fondamentale du déroulement du temps. Laissons parler Stravinsky reprenant à son compte la pensée de Souvtchinsky, philosophe de ses amis :

"le problème spécifique du temps, du chronos musical est complexe et vraiment essentiel. Chacun sait que le temps s'écoule de façon variable selon les dispositions intimes du sujet et les événements qui viennent affecter sa conscience. Ces variations du temps psychologique ne sont perceptibles que par rapport à la sensation primaire, consciente ou non, du temps réel - du temps ontologique. Ce qui marque le caractère spécifique de la notion musicale de temps, c'est que cette notion naît et se développe soit en dehors des catégories du temps psychologique, soit simultanément avec elles.

Toute musique, pour autant qu'elle se lie au cours normal du temps, ou pour autant qu'elle s'en détache, établit une relation particulière, une sorte de contrepoint entre l'écoulement du temps, sa durée propre, et les moyens matériels et techniques à l'aide desquels cette musique se manifeste. Apparaissent ainsi deux espèces de musique : l'une évolue parallèlement au processus du temps ontologique et le pénètre, faisant naître dans l'esprit de l'auditeur un sentiment d'euphorie et pour ainsi dire de "calme dynamique". L'autre devance ou contrarie ce processus. Elle n'adhère pas à l'instant sonore. Elle déplace les centres d'attraction et de gravité et s'établit dans l'instable, ce qui la rend propre à traduire les impulsions émotives de son auteur. Toute musique où domine la volonté d'expression appartient à ce second type. La musique liée au temps ontologique est généralement dominée par le principe de similitude. Celle qui épouse le temps psychologique procède volontiers par contraste."

Par les écrits précédemment cités Stravinsky semblerait donc se ranger dans le premier type de musique. C'est bien ce qu'avait pressenti Ravel quand il disait que "la nouveauté du Sacre ne résidait pas dans l'écriture, dans l'instrumentation, dans l'appareil technique de l'oeuvre, mais dans l'entité musicale".

C'est la même essence à laquelle il fait appel dans la Messe où il retrouve l'expression d'une foi vieille de deux mille ans. Ce n'est pas une écriture passéiste mais les figures archaïques (alternance soli-tutti dans le jeu antiphonaire du Gloria, véritable sentiment de prière retrouvé dans le Kyrie du en partie aux couleurs harmoniques et au contrepoint du Christe, présentation en blocs du Credo avec un seul mélisme pour l'Amen final, les entrées fuguées du Sanctus - Pleni sunt celi et terra -, l'Agnus Dei qui reprend l'univers du Kyrie - ce qui respecte le sens du texte) sont transcendées par une écriture attentive au moindre contenu de chaque texte, chaque phrase, chaque mot.

C'est la véritable conjonction de moyens sonores évoquant la musique liturgique médiévale et d'une texture harmonique et rythmique typiquement stravinskienne. A travers une profusion de richesses somptueuses il s'attache à la fonction symbolique qui lie organiquement ces formes sacrées à la tradition et à la pérennité de l'Eglise.

La forme devient alors un véritable agent d'inspiration. Stravinsky rappelle Baudelaire : "il est évident que les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel, et jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché l'originalité de se produire distinctement. Le contraire, à savoir qu'elles ont aidé l'éclosion de l'originalité, serait infiniment plus vrai".

Il en va de même pour la Symphonie de Psaumes, le Canticum Sacrum qui sont les lieux d'une épuration de l'expression de la foi de Stravinsky. On retrouve une orchestration voisine : prépondérance des vents (la Messe est écrite pour chœur mixte, soli et double quintette à vent), présence uniquement des cordes graves : celli et contrebasses dans la Symphonie de Psaumes, altos et contrebasses dans le Canticum.

La messe est aussi l'idéal formel et le lieu d'expression de la foi vers lequel tendra Manuel de Falla durant les dernières années de sa vie sans jamais l'écrire. Quant à l'Atlantide -inachevée- il souhaitait qu'elle soit représentée sur les parvis à la manière des mystères du Moyen-Age et c'est pour ainsi dire son testament spirituel.

Une autre source d'inspiration verra naître des oeuvres comme *Renard* ou *l'Histoire du Soldat* chez Stravinsky. Chez Falla nous pouvons leur comparer les *Tréteaux de Maître Pierre*. Le choix d'un effectif de musique de chambre (dont le sommet expressif est le Concerto) naît d'un souci commun d'économiser les moyens dont on disposera et de chercher à l'intérieur de l'univers ainsi délimité ce que l'on pourra créer. L'intensité n'est donc pas cherchée dans un déploiement incessant mais au contraire elle est toute intérieure à cet espace choisi et elle n'y prend que plus d'acuité et d'efficacité.

Le texte de *l'Histoire du Soldat* (de Ramuz) et son organisation se prête au choix de Stravinsky: les diverses idées musicales suivent le récit, leur agencement et leur distribution le long de l'histoire respecte l'unité constructive de l'écrit et à la fois le projette dans un imaginaire riche et fécond. La Marche (élément de base du drame) rythme véritablement toute l'histoire car sur les pas du soldat c'est bien le diable lui-même qui marche et qui l'emportera à la fin - malgré une possibilité d'échappatoire perdue d'avance - dans la Marche Triomphale.

Le Choral sera le lieu de ce monde possible. Et Stravinsky y puise toute sa puissance d'évocation ancestrale. Le Petit Choral qui devra disparaître d'une nuance *ff* avec trémolo des cordes jusqu'à "niente" est la musique qui symbolise véritablement l'embrassement du Soldat et de la Princesse. C'est au choral, chargé de son pouvoir émotionnel nostalgique, qu'est donné par le compositeur (à travers une tradition) le rôle de "transport" dans un autre état.

The Little Choral

Embrassement / Umarmung / the embrace
Largo (♩ = 54)

Clarinetto in La
Fagotto
Cornet à pistons in La
Trombone
Violino
Contrabasso

"C'est que dans le temps tout là-bas...
loin, bien loin et j'ai oublié le chemin..."

C'est sur ces mots que se termine le Grand Choral qui en lui possède cette force d'évocation d'un autrefois que l'on ne peut atteindre : "il ne faut pas vouloir ajouter à ce qu'on a ce qu'on avait", ce qui a rapport à l'avoir, à ce qui nous entoure; puis : "on ne peut pas être à la fois qui on est et qui on était", ce qui a rapport à l'être, au plus profond de nous-même.

De l'écriture purement choral Stravinsky ne conçoit que le rythme déclamatoire des phrases, les points d'orgue les concluant qui sont toujours sur des accords parfaits (majeurs) et certains éléments mélodiques mais le contrepoint se livre à une fantaisie appliquée dans des rapports sans cesse renouvelés dus à la conduite libre de chaque voix. C'est avec un minimum de moyen arriver à rendre une émotion très intense qui n'est pas sans humour, ni ironie qui font partie de la vie et nous garde de la grandiloquence.

Ainsi la forme choral est vraiment utilisée en ce qu'elle est un archétype, au même titre que les nombreuses références aux danses espagnoles chez Falla (*fandango*, *farruca*...) jusqu'à la *saeta* - *saeta* veut dire flèche, nommée ainsi car elle transperce le cœur de sa musique plaintive qui sème la douleur s'accompagnant de "ay" pregnants - chantée lors de la semaine sainte sévillane. Le chant autrefois accompagné d'instruments à vent rudimentaires, souvent fabriqués par les chanteurs eux-mêmes, est aujourd'hui interprété sur un hymne triomphal de tambours et trompettes.

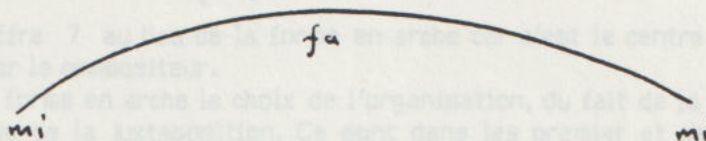
Ce n'est autre que l'ouverture des Tréteaux de Maître Pierre :
ex.55 :

= percussions et cordes (+ cor anglais) continuent la même texture.

Et cette allégorie trouve son apogée émotionnelle dans le chant d'amour de Don Quichotte pour Dulcinée, "dame de mon âme, jour de ma nuit". Cette émotion est amenée avec une grande rigueur où Falla trouve une justesse de ton qui nous désarme et nous conquiert.

ex.56 :

Dans l'Amour Sorcier, à travers le déploiement de l'orchestre, c'est tout le symbole de l'Andalousie qui se dresse à nos yeux. Ainsi le geste vocal de la broderie se reproduit-il au niveau formel du prélude qui peut se résumer par la figure :



Le détail est au général ce qu'est le geste du sculpteur à la statue achevée. C'est la somme et la combinaison des gestes qui en fera l'unité de style. Ce prélude et sa concentration sont un des bijoux produits par l'orfèvre qui s'est livré tout entier à une lente assimilation du symbole.

c'est l'organisation de la similitude qu'a évoquée Stravinsky un si grand nombre de fois. Cette forme a un souci d'économie car les divers éléments se suffisent à eux-mêmes pour parvenir à un assemblage définitif.

L'on pourrait schématiser le début de la Symphonie d'instruments à vent comme suit :

$a_1 \ b_1 \ c_1 \ b_2 \ a_2 \ d_1 \ b_1 \ c_2 \ b_2 \dots$
 $\downarrow$ $\downarrow$ $\downarrow$
 b_1 écourté a_1 écourté c_1 allongé
 en tête et en fin

Ainsi que le premier mouvement du Concerto :

ABCABC_{varié} AB BBC ABB (insertion du IInd mouvement) A cadence
 A : présentation, ambiance
 B : thème
 C : élément étranger: triton

"L'art primitif ayant pour loi la mise en oeuvre systématique des possibilités qui s'offrent à lui, il établit, de coutume, les périodes pentatoniques au moyen de deux ou plusieurs des expressions topiques dénombrées qui alternent ou se relaient d'un de leur membre à l'autre, ou à l'intérieur de chacun d'eux" (voir note au bas de la page). Il est frappant de voir comme l'on peut mettre ce texte de Brailoiu en parallèle avec ce que l'on vient de montrer.

La forme par juxtaposition peut surprendre l'auditeur à qui il faudra un certain temps pour se familiariser avec elle. On atteint alors à une sorte de dénuement de la musique où il nous est demandé de faire un effort. L'ascèse que cela a demandé aux compositeurs, nous la revivons à notre niveau et c'est cela qui est formidable. C'est un courant général qu'ils offrent aux auditeurs qui par là sont entraînés à se dépasser et surgir d'une certaine écoute facile.

Une ascèse du général ne saurait être sans une ascèse du particulier. Elle est vraiment fondatrice d'un tout. Ainsi Debussy écrit-il à propos de Moussorgsky : "la forme se compose par petites touches successives, reliées par un lien mystérieux et par un don de lumineuse clairvoyance".

note : in "Sur une mélodie russe" Constantin Brailoiu Musique russe tome II (Paris. PUF 1953) p.364

CONCLUSION

"Donner à l'âme de la noblesse et de l'austerité"
Morales

C'était déjà l'idéal de l'âge d'or de la musique espagnole. Manuel de Falla, quant à lui, emprunte cette voie difficile, nourri "d'une esthétique qui est une ascèse, un art qui se purifie lentement par une série de sacrifices opiniâtres, qui se rapproche toujours davantage du chemin de perfection des mystiques castillans Sainte Thérèse d'Avila et Saint Jean de la Croix" (Roland Manuel). Il y a en effet une interaction constante entre sa vie créatrice et sa vie spirituelle. C'est bien dans sa manière de vivre la foi qu'il a puisé cette volonté d'élaçage.

Avec du recul on découvre que c'est également un courant européen à cette époque vers une autre direction que celle du néoclassicisme par exemple (que Falla ou Stravinsky ont par ailleurs emprunté). De même la musique dodecaphonique pour ne pas perdre pied dans l'immensité de l'atonalité a-t-elle été pensée par des êtres comme Webern dont l'effort de concision était permanent. Et loin d'être une rarefaction des idées cet effort commun à ces compositeurs est peut-être au fond une véritable définition de la composition. Composer de la musique comme l'on dit composer un bouquet qui répondrait aux qualités attendues d'harmonie, beauté, équilibre du détail et de l'ensemble, à l'aide de quelques fleurs. "Je voudrais rendre compte d'une collaboration mystérieuse de l'air, du mouvement des feuilles et du parfum des fleurs avec la musique" (Debussy). C'est au niveau de l'essence même de la musique qu'ont pu coïncider les conceptions propres de Stravinsky et de Debussy. Debussy écrira : "[Stravinsky] éclaira mon projet fondamental sans intermédiaire". L'intermédiaire était peut-être son langage harmonique - quoique nouveau -. quant à son projet fondamental n'était-il pas la justesse de l'émotion. Stravinsky lui rendra cet hommage en lui dédiant la Cantate Zvezdoliki (le Roi des Etoiles - 1911) et écrivant les Symphonies d'Instruments à Vent à sa mémoire (1920).

Par une économie de moyens généralisée à toute la conception de sa musique, le long du chemin de l'ascèse sonore qu'il s'était tracé, Falla ne cherchait-il pas, à ses dires "tout ce qui représente un renouvellement dans les moyens d'expression"? C'est aussi par là que se justifie une constante référence à des archétypes ancestraux. Bartók ne le rejoint-il pas quand il écrit "on ne peut imaginer meilleur point de départ que le chant populaire pour une renaissance musicale"? Ainsi Stravinsky se plaisait à citer Verdi "Torniamo all'antico e sarà un progresso!" dont il trouve que c'est une consigne admirable. Passé et avenir se rejoignent. "Tournons-nous vers le passé - avec tout ce que comporte ce geste - et ce sera un progrès." Le progrès, c'est ce qui est du domaine de la vie qui est en perpétuel mouvement. Et c'est une question pour le compositeur que le temps. Le temps lui-même est utilisé comme agent transporteur de nombreuses impressions enfouies dans l'âme des peuples. Il y a des choses qui semblent inépuisables, éternelles et ce n'est pas leur moindre mérite que de nous l'avoir redit.

Je laisse à Stravinsky le soin de terminer cet essai:

"La question essentielle qui préoccupe le musicien comme elle sollicite d'ailleurs tout homme animé d'un élan spirituel se ramène toujours et nécessairement à la poursuite de l'un à travers le multiple...

Il semble que l'unité que nous poursuivons se forge à notre insu et s'inscrit dans les limites que nous imposons à notre oeuvre.

Comme il est plus naturel et plus salutaire de tendre vers la réalité d'une limite que vers l'infini de la division. Direz-vous pour autant que l'entonne la louange de la monotonie? L'Aéropagite prétend que plus grande est la dignité des anges dans la hiérarchie céleste, et

moins ils disposent de mots: en sorte que le plus élevé de tous ne prononce qu'une seule syllabe. Est-ce là l'exemple d'une monotonie que nous devons redouter?

Au vrai, aucune confusion n'est possible entre la monotonie qui naît du manque de variété et l'unité, qui est une harmonie de variétés - une mesure du multiple.

"La musique, dit le sage Chinois Seu-maTsen dans ses mémoires, est ce qui unifie." Ce lien de l'unité ne se joue jamais sans recherche ni sans peine. Mais la nécessité de créer doit emporter tous les obstacles. Je pense ici à la parabole évangélique de la femme sur le point d'enfanter qui éprouve de la tristesse parce que son heure est venue: mais, lorsqu'elle a donné le jour à l'enfant, elle ne se souvient plus de l'oppression, "dans la joie de ce qu'un homme est venu au monde." Cette joie que nous éprouvons quand nous voyons venir à la lumière une chose qui a pris corps par notre opération, comment ne pas céder au besoin irrésistible de la faire partager à nos semblables?

Car l'unité de l'oeuvre à sa résonance. Son écho, que perçoit notre âme, retentit de proche en proche. L'oeuvre accomplie se répand donc pour se communiquer et reflue enfin vers son principe. Le cycle alors est parcouru. Et c'est ainsi que la musique nous apparaît comme un élément de communion avec le prochain - et avec l'Etre."

in Poétique Musicale



Manuel de l'élève. Portraits par Picasso
Coll. part. Ph. Giraudon.

POSTFACE

La Vida Breve (1905) était déjà marquée par une sécheresse de trait qui ne va cesser dès lors de se fortifier en une progression constante vers l'ascèse. Dans l'Amour Sorcier (1914-1915) le goût de la concentration se retrouve, où une orchestration ainsi qu'une harmonie souvent volontairement mates sont encore des signes de riqueur. Le nationalisme de la musique d'El Sombrero de Tres Picos (1916-1917) est transcendé dans un esprit voisin de celui de Petrouchka. Aux voluptés de l'Andalousie commence à succéder un dépouillement castillan. La musique se fait plus sobre en ses intentions comme en son écriture: débarassée des ornements parasites, celle-ci accuse les angles et les arêtes, durcissant les couleurs. L'essentiel seul est dit, et la richesse en paraît plus grande. El Retablo de Maese Pedro, d'après Cervantès (1919-1922), pantomime pour théâtre de marionnettes est une oeuvre liturgique et fauve d'où tout pittoresque espagnolisant a disparu. L'ibérisme est sublimé à la façon du magyarisme de la Musique pour Cordes, Percussion et Célesta de Bartok. La sobriété castillane s'accroît encore en dépit d'allusions aux pregoes (prières) de caractère andalou - Andalousie dure et sans végétation du Sacro Monte. L'universalisation qui marquait déjà El Sombrero de Tres Picos s'accroît ici en direction d'une Espagne au niveau de la chrétienté romane, et il s'y mêle des allusions à l'austérité du chant grégorien, des danses de Gaspar Sane dans l'Intruccion et des Cantigas d'Alphonse le Sage.

Enfin dans le Concerto pour Clavecin et Cinq Instruments (1923-1926) l'esprit motivique (et non thématique), l'écriture contrapuntique, l'harmonie modale et polytonale, l'intonation liturgique, la concision et l'économie presque weberiennes, le souci d'une chimie sonore très sèche et confiée à un petit ensemble de solistes que domine le clavecin "aussi sonore que possible" selon le vœu de l'auteur - qui souhaitait par ailleurs une "interprétation passionnée et violente" - font de ce Concerto une vaste synthèse culturelle et spirituelle qui met l'ouvrage au niveau des plus grands chefs d'oeuvre du vingtième siècle et des plus significatifs de ce temps. Ravel n'a-t-il pas écrit à son sujet : "c'est le document le plus parfait de la musique de chambre contemporaine."

La période sérielle de Stravinsky (The Flood, 1961-1962; Abraham et Isaac, 1962-1963) voit s'installer une raréfaction progressive de la matière sonore jusqu'à un état de dénuement que la musique n'a jamais connu hormis les Passions de Schutz. Le climat désertique de l'Introitus T.S.Eliot in Memoriam (1965) s'inscrit du registre grave, d'une lenteur omniprésente, ainsi que d'une nuance uniformément douce. Le Requiem Canticles (1965-1966) sera le résidu incandescent des formes les plus typiques de l'oeuvre de Stravinsky. A travers :

- le martèlement du Sacre,
- les antiphones de Renard,
- la polyphonie verticale de la Symphonie de Psaumes,
- les fanfares rituelles d'Oedipus Rex,
- le choral hiératique des Symphonies pour Instruments à Vent,
- la psalmodie chorale de la Messe,
- les cloches des Noces.

il concentre en cette oeuvre toutes les forces qui ont fait jaillir l'oeuvre immense de portée universelle.

A.Souris, in Conditions de la Musique Ed.CNRS Paris.



Manuel de Falla. Portrait par Picasso.
Coll. part. Phot. Giraudon.



24-5-20-

Strawinsky par Picasso, 1920.