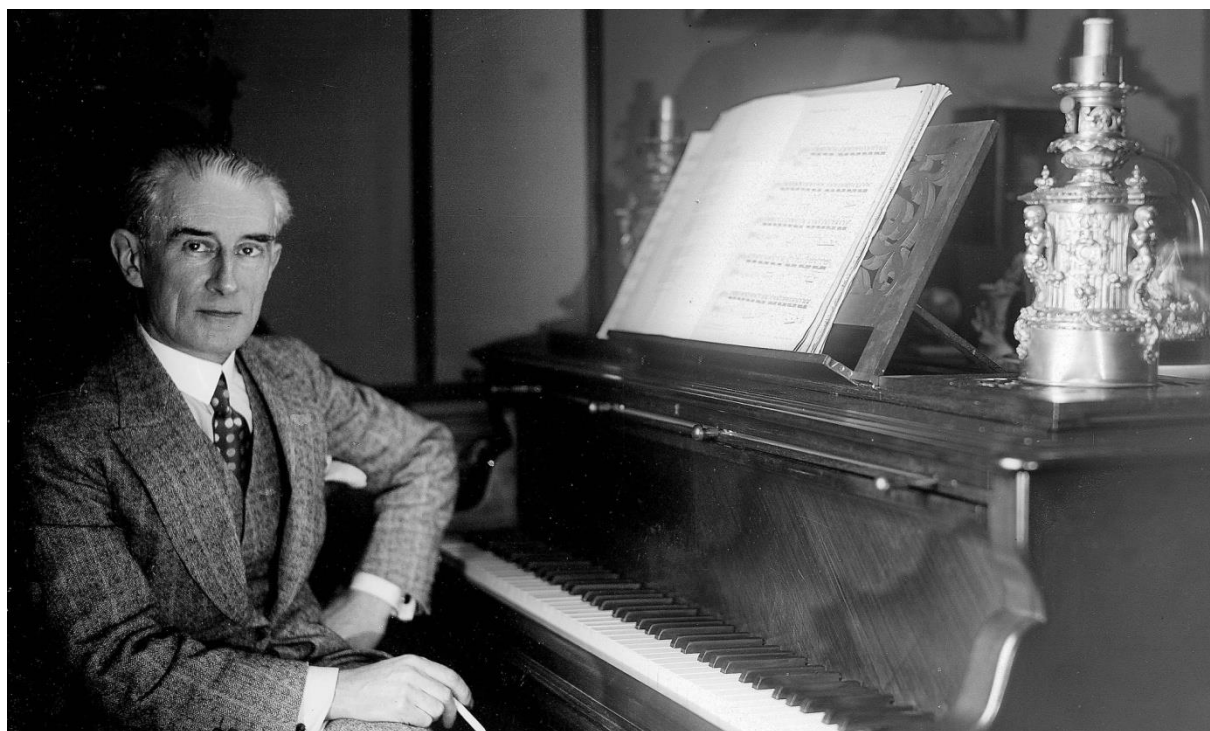


## La MUSIQUE pour PIANO de Maurice RAVEL



**Auteur : Gérard BEGNI, Administrateur du Festival du Comminges,  
Membre associé de la Fondation Maurice Ravel,  
Membre de la Société Française de Musicologie.**

Edition 2, 14/03/2020

## DE MALLARME ....



### Stéphane MALLARME (1842-1898).

Poète symboliste et hermétique aimé de Debussy (1862-1918), Ravel (1875-1937) et Boulez (1925-2016). Les trois 'poèmes de Mallarmé' pour petit ensemble du second comptent parmi ce qu'il a écrit de plus original et audacieux. Après les avoir terminés, il mit en chantier 'Le Tombeau de Couperin' pour piano, mais la guerre survint ...Aucune œuvre directement inspirée de Mallarmé ne figure dans cet ouvrage, mais son ombre plane sur toute la production ravélienne.

.... AUX « APACHES »



« Les apaches » : Ricardo Viñes, Madame et Monsieur Robert Mortier, Abbé Léonce Petit, Maurice Ravel, vers 1900.

## Sommaire

A – INTRODUCTION .....	7
A-1- Le Festival du Comminges et la musique française (texte de 2018). .....	7
A-2- Ravel et la musique pour piano .....	7
B – LES ŒUVRES .....	9
B-1 - Menuet antique .....	9
B-2 – Pavane pour une infante défunte .....	10
B-3- Jeux d'eau .....	11
B-4-Sonatine .....	15
B-5- Miroirs.....	20
B-5-1 – Prélude ; Debussy et Ravel.....	20
B-5-2- Noctuelles.....	23
B-5-3- Oiseaux tristes. ....	30
B-5-4- Une barque sur l’océan.....	32
B-5-5- Alborada del gracioso. ....	38
B-5-6 - La vallée des cloches.....	45
B-6- Gaspard de la Nuit. ....	50
B-6-1 –Prélude.....	50
B-6-2 – Ondine.....	50
B-6-3 – Le gibet.....	55
B-6-4 –Scarbo .....	58
B-6-5 - Le poème pianistique chez Ravel.....	65
B-7- Ma mère l’Oye .....	65
B-7-1 – Prélude.....	65
B-7-2 – Pavane de la belle au bois dormant.....	66
B-7-3 – Petit poucet.....	66
B-7-4 – Laideronnette, impératrice des pagodes.....	67
B-7-5- Les entretiens de la belle et la bête.....	68
B-7-6- Le jardin féérique.....	69
B-8- Valses nobles et sentimentales.....	70
B-8-1 – Prélude.....	70
B-8-2 – Analyse valse par valse. ....	70
B-8-3 - Continuités et considérations structurelles d’ensemble. ....	74
B-8-4 – De Schubert à Ravel. ....	75
B-9- Le tombeau de Couperin .....	79
B-9-1 – Prélude.....	79

B-9-2– Prélude .....	79
B-9-3–Fugue .....	80
B-9-4 – Forlane. ....	80
B-9-5 - Rigaudon .....	82
B-9-6 - Menuet. ....	83
B-9-7 – Toccata. ....	85
B-10- Courtes pièces et pièces de circonstance. ....	88
3-10-1–Menuet en ut# mineur (inédit) .....	88
3-10-2–Menuet sur le nom de HAYDN.....	88
3-10-3 - A la manière de ... Borodine.....	88
3-10-4 - A la manière de Chabrier. ....	88
B-10-5 – Prélude.....	88
B-11- NOTE – ‘La valse’, version pour deux pianos. ....	89
C – CONCLUSIONS .....	90
BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE .....	91
ANNEXE 1.....	94
EXMPLE d’ANALYSE : le PRELUDE du TOMBEAU de COUPERIN.....	94
Ann-1-1– Introduction.....	95
Ann-1-2- Eléments thématiques et motiviques – Analyse formelle. ....	95
Ann-1-3- Structure formelle. ....	96
Ann-1-4- Analyse formelle.....	97
Ann-1-5- Analyse harmonique. Accords de degré élevé et relations de tonalités.....	97
Ann-1-6 –Progressions circulaires dans le Prélude. ....	98
Ann-1-7- Caractéristiques harmoniques clé.....	102
Ann-1-8- Diagramme des réductions harmoniques. ....	102
Ann-1-9- Conclusion. ....	103
ANNEXE 2.....	104
A PROPOS de QUELQUES ACCORDS de la PREMIERE VALSE.....	104
NOBLE et SENTIMENTALE.....	104
Ann-2-1-Préambule. ....	105
Ann-2-2- La première mesure. ....	105
Ann-2-3- ‘L’accord de Ravel’.....	106
Ann-2-4 - L’autre ‘accord de Ravel’ . ....	107
Ann-2-5 - La cadence finale. ....	107
ANNEXE 3.....	110
Les POEMES d’ALOYSIUS BERTRAND ILLUSTRÉS par RAVEL .....	110
dans ‘GASPARD de la NUIT’ .....	110

Ann-3-1- ONDINE.....	111
Ann-3-2- Le GIBET.....	111
Ann-3-3- SCARBO.....	111



***Ravel et Nijinski (1889-1950)***

## A – INTRODUCTION

### A-1- Le Festival du Comminges et la musique française (texte de 2018)<sup>1</sup>.

Le Festival du Comminges n’a pas de parti pris en termes de nationalisme musical – sa programmation est amplement là pour le démontrer. Mais il estime, en tant que Festival français, que la musique française devrait être à l’honneur dans ses manifestations. C’est l’objectif qu’il s’est donné pour la saison 2018. Il fait face à de nombreuses contraintes lorsqu’il s’agit de mettre sur pied la programmation annuelle, exercice d’une grande difficulté. Il fait néanmoins ses meilleurs efforts pour programmer les chefs d’œuvre de la musique française. Elle a été et reste particulièrement à l’honneur dans cette programmation, sous les trois formes que le Festival honore plus particulièrement : la musique de piano, la musique de chambre, la musique d’orgue.

Dans les toutes dernières années, on peut relever des noms tels que Lully, Couperin, Balbastre, Daquin, Mouret, Rameau, Chopin<sup>2</sup>, Berlioz, Boëllmann, Chausson, Franck, Bizet, Saint-Saëns, Lefebure-Wély, Widor, Dubois, Delibes, Gounod, Massenet, Hahn, Fauré, Dukas, Debussy, Ravel, Vierne, Lili Boulanger, Poulenc, Jehan Alain.

Force est de constater que le musicien le plus à l’honneur a été Maurice Ravel et son œuvre pour piano, ex-æquo avec Claude Debussy et sa musique de chambre dont une sonate a été donnée deux fois, plus l’exécution du second cahier d’images<sup>3</sup>. En effet, nous avons pu entendre quatre œuvres de ce compositeur, dont les trois les plus importantes en la basilique de Saint-Just de Valcabrière. On se plaît à imaginer quelque correspondance secrète entre la pureté des lignes romanes de la basilique et la rigueur d’écriture de Ravel.

Ces quatre exécutions sont les suivantes:

- Le mercredi 27 juillet en l’Eglise de Martres-Tolosane, le quatuor Eclisses exécutait une transcription pour quatre guitares de l’ ‘Alborada del gracioso’ extraite des ‘Miroirs’.
- Le jeudi 4 août 2016 en la basilique Saint Just de Valcabrière, Sélim Mazari exécutait ‘le tombeau de Couperin’<sup>4</sup>.
- Le mardi 16 août 2016 en la basilique Saint Just de Valcabrière, Lucas et Arthur Jussen exécutaient à quatre mains ‘Ma mère l’Oye’.
- Le mardi 8 août 2017 en la basilique Saint Just de Valcabrière, David Kadouch exécutait ‘Gaspard de la Nuit’.

### A-2- Ravel et la musique pour piano

Ravel vécut une époque où les arts, et en particulier la musique, se portaient bien. Il y avait des exécutions publiques régulières des musiques de compositeurs contemporains de même que des grands compositeurs passés, des institutions où l’on pouvait étudier la musique, des éditeurs qui fournissaient des subsides aux compositeurs, des exécutants de très haut niveau prêts à assurer la première de nouvelles œuvres, et un public éduqué qui assistait régulièrement aux concerts. Les transcriptions pianistiques, si évidemment elles privaient les œuvres de leur couleur et bien souvent d’une partie de leur structure, les faisaient entrer dans bien des foyers où la pratique de l’instrument était courante. Cela était vrai dans toute l’Europe, mais Paris, au tournant du siècle, était la capitale de l’activité musicale. Ravel en profita largement.

Le spécialiste anglo-saxon de Ravel Roger Nichols observe que celui-ci est un compositeur bien plus déconcertant, problématique et profond que l’on ne l’imaginait (*Mawer, 2000*). Se privant des sortilèges des timbres orchestraux, des équilibres homéopathiques d’instruments de la musique de chambre, c’est probablement sa musique de piano qui le laisse pressentir le plus directement.

Comme chez la plupart des compositeurs, le piano assure chez Ravel une quadruple fonction : en tant qu’instrument soliste (y compris à quatre mains ou à deux pianos), en tant qu’accompagnateur de mélodies, en tant que partenaire de musique de chambre et en tant que soliste de concerto.

Ravel avait une curiosité et une connaissance extrêmement fine des techniques et des capacités de tous les instruments et de toutes leurs combinaisons. Il est à juste titre considéré comme un des plus grands orchestrateurs de tous les temps.

---

<sup>1</sup>Intentionnellement, bien qu’une seconde version ait été éditée en 2020, nous avons conservé cette introduction de 2018.

<sup>2</sup>On nous permettra de ‘nationaliser’ ce compositeur qui a écrit l’essentiel de son œuvre en France.

<sup>3</sup> La sonate pour violoncelle et piano a été donnée deux fois, la sonate pour violon et piano une fois, le second livre d’images une fois par Sélim Mazari le 4 août 2016 (contrairement au programme imprimé).

<sup>4</sup> Comme indiqué plus haut, à ce concert figurait également le second livre d’ ‘images’ de Debussy et la ‘Barcarolle’ de Chopin. Beau programme de musique française !

Ravel était pianiste. Il était doté d'une curiosité extrême qui allait des clavecinistes français à Liszt et aux contemporains de sa jeunesse, notamment Chabrier et Satie.

Il disposait de petites mains, mais d'une dextérité du pouce étonnante. La curiosité instrumentale que nous avons notée s'exprime de manière paroxystique lorsqu'il s'agit de son instrument. Il n'était pas un grand virtuose lui-même, mais il était parfaitement capable de savoir si un grand virtuose pouvait exécuter les traits les plus extravagants qui lui venaient à l'esprit, et comment. D'emblée, il a voulu se mesurer aux plus grands compositeurs virtuoses. Parmi eux, il y a Liszt, bien entendu, mais là où le rhapsodiste romantique se laisse trop souvent emporter par sa fougue (*Jankélévitch, 1979*), Ravel, l'horloger suisse selon le mot prêté à Stravinski, sait très exactement placer la bonne note au bon endroit, fut-ce dans les traits les plus rapides et apparemment les plus capricieux, en adepte de la 'juste visée' (*Jankélévitch, 1956*). Parmi eux, il y a aussi Balakirev dont 'Islamey' passait pour le nec plus ultra de la virtuosité. Explicitement, Ravel a voulu dépasser ce modèle dans le 'Scarbo' de 'Gaspard de la Nuit'. La virtuosité, chez Ravel, est certes une gageure mais elle est porteuse essentielle de la musique. Nous pourrions dire avec quelque emphase que de Liszt à Ravel nous passons de la 'virtuosité décorative' à la 'virtuosité essentielle'. On ne peut atteindre celle-ci que moyennant une virtuosité très spécifique qui implique un contrôle total, une grande sensibilité du toucher et une grande richesse dans la production d'un large éventail de coloris.

A l'inverse de Debussy, qui s'est longtemps somptueusement recherché, Ravel a été très vite lui-même. Précisons ce point : l'expression de la pensée porte la griffe ravelienne très tôt, en dépit de quelques influences visibles (Chabrier<sup>5</sup> en particulier). L'élégance de l'écriture, quoique déjà très perceptible dans les premières compositions, se manifeste avec toute l'ampleur du génie dans les 'Jeux d'eau' (1901) pour le piano et la 'Rhapsodie espagnole' pour l'orchestre (1907).

Ravel écrit l'intégralité de son œuvre pour le piano solo avant 1918. Par la suite, le piano n'intervient que dans les mélodies, la musique de chambre (le trio, la sonate pour violon et piano) et les deux magnifiques Concertos : le concerto en Sol, avec un orchestre restreint (1929-1931) et le concerto en Ré pour la main gauche (1929-1931). Ces œuvres ne seront pas analysées ici.

Nous pouvons ici citer le jugement distancié de (*Demuth, 1947*)<sup>6</sup> :

*« Au piano, il a apporté une imagination romantique aussi fertile que celle de Schumann, et alors que nous pouvons nous fatiguer de la 'Sonatine' parce que chaque pianiste en herbe la met en avant, nous ne pourrions jamais nous fatiguer de l'aspect sombre de 'Gaspard de la nuit', l'inquiétant 'Gibet', l'éblouissant 'Scarbo'. Il se peut que la substance des 'Miroirs' ne soit pas profonde, mais il y a une place dans la musique pour l'excellence du goût et du jugement, pour le pittoresque, pour le romantisme séparé de l'introspection. Pourquoi ne pas reconnaître que Ravel a sa grandeur dans les sveltesse mêmes de ses textures ? »*

Il importe de souligner que, pour le merveilleux orchestrateur qu'est Ravel, les domaines du piano et de l'orchestre restent perméables. Ravel a réalisé des orchestrations d'une beauté et d'une ingéniosité à couper le souffle. Tout le monde connaît sa version orchestrale des 'tableaux d'une exposition' de Moussorgski. Il orchestra quelques pièces mineures d'autres compositeurs (dont Debussy et Chabrier) mais surtout il orchestra un grand nombre de ses pièces pour piano<sup>7</sup>. Dans cet opuscule consacré au piano, nous serons amenés à évoquer ponctuellement ces orchestrations, car elles sont comme le prolongement de son œuvre pianistique ; elles traduisent quelque peu le regard du compositeur sur celles-ci.

(*Ravel, 1928*) écrit : « La 'sonate pour violon et violoncelle' date de 1920, époque où je m'installai à Montfort l'Amaury. Je crois que cette sonate marque un tournant dans l'évolution de ma carrière. Le dépouillement y est poussé à l'extrême. Renoncement au charme harmonique ; réaction de plus en plus marquée dans le sens de la mélodie ». L'œuvre pour piano date d'avant 1920. Elle déploie des raffinements harmoniques inouïs dans une somptueuse écriture pianistique où l'influence de Liszt est d'abord assumée, puis transcendée. Quant à la mélodie, en son éclaboussant écrin, elle est bien loin d'en être absente, comme le montre par exemple 'Ondine', le premier poème musical de 'Gaspard de la nuit', mais aussi, à l'autre extrême, la vivacité de l' 'Alborada del Gracioso', qui reste essentiellement mélodique.



**Le très beau début de la 'sonate pour violon et violoncelle' (1920), si loin des charmes d'écriture des œuvres pour piano.**

<sup>5</sup>Chabrier a influencé bien des compositeurs ultérieurs, mais on peut dire que les deux compositeurs ayant le plus subi son influence sont Ravel et Poulenc.

<sup>6</sup> Traduction de l'auteur de cet ouvrage.

<sup>7</sup>Inversement, il réduisit pour piano à deux ou quatre mains ou pour deux pianos bien des partitions, dont le 'Prélude à l'après-midi d'un faune' de Debussy.



## B – LES ŒUVRES

### B-1 - Menuet antique<sup>8</sup>



**Emmanuel CHABRIER**  
(1841-1894)

Il y a dans ce titre beaucoup d'humour au second degré, comme souvent chez Ravel. D'une part, à l'époque où il était écrit, une querelle des anciens et des modernes faisait rage, non seulement en musique mais également dans les autres arts, en peinture notamment, où l'impressionnisme déjà vivement critiqué faisait place à des expressions plus radicales encore. Par son titre, Ravel fait semblant de se ranger dans le premier rang<sup>9</sup>. D'autre part, le Menuet s'est surtout développé à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, alors que les principes de la tonalité étaient bien arrêtés. Or, nous le verrons, la pièce contient beaucoup de cadences modales, dont l'usage était antérieur à cette période. Antique, le menuet l'est donc également vis-à-vis de lui-même.

Le menuet antique fut composé en 1895. Ravel n'avait que 20 ans.

L'expression générale du Menuet est bien celle de Ravel. Sa personnalité musicale est largement établie. Cependant, le compositeur n'est pas complètement détaché de certaines influences, celle de Chabrier en tout premier lieu. L'écriture pianistique est quelque peu conventionnelle et relativement épaisse au vu de ce qu'elle deviendra chez le Ravel de la maturité. Que l'on regarde le début canonique du Menuet :

La démarche compositionnelle se fonde ici comme dans toute la pièce sur une écriture relativement charnue, héritière de celle de Chabrier, qui contraste fortement avec l'écriture canonique qui sera la sienne par exemple au début du Prélude du 'Tombeau de Couperin' (voir ces premières mesures en Annexe 1). Le 'Tombeau de Couperin' contient d'ailleurs un menuet 'néobaroque' qui permet de juger de toute la distance prise par Ravel. On notera l'orthodoxie de l'harmonisation du mode mineur dans le tout début du Menuet, et l'enchaînement II/7 -> I en quintes et mouvements parallèles qui est encore un trait emprunté à Chabrier. On notera par la suite la présence mélodique d'un Mi naturel au chant alors qu'immédiatement après le canon reprend le Mi# de l'accord initial (septième diminuée sur pédale de tonique). Plutôt que d'y voir une incursion passagère dans la région du relatif majeur par l'accord de neuvième de dominante (ce que justifierait la présence du Mi naturel accentué à la basse, mais celle-ci est mélodique et modale), il faut y voir une inflexion modale (mode éolien ou mineur mélodique) et une cadence modale<sup>10</sup>.

Observons la manière dont cette section conclut traditionnellement à la dominante Ut#.<sup>11</sup>

La cadence à la dominante Ut# s'effectue régulièrement par V de V et V. Mais observons bien ce qui se passe. L'accord V de V devrait contenir la sensible de l'accord de V, à savoir Si#. Il n'en est rien : nous avons un si naturel, qui donne l'effet d'une cadence modale éolienne. En revanche, l'accord parfait de V est majeur avec Mi# : nous revenons implicitement à l'échelle

<sup>8</sup> Nous possédons une interprétation du 'Menuet antique' par Ravel lui-même. Voir [https://www.youtube.com/watch?v=hBkGSdh8\\_VY](https://www.youtube.com/watch?v=hBkGSdh8_VY) (dernier accès 06/03/2020).

<sup>9</sup> (Cortot, 1981) affirme que cette pièce aurait été écrite pour un examen de Conservatoire en novembre 1895.

<sup>10</sup> Le dessin accentué des quatre premières notes de basse (fa#, si, mi, fa#) a évidemment un caractère mélodique (la partition indique 'très marqué') dans un contexte modal.

<sup>11</sup> L'observation des cadences est une des clés de compréhension de l'art ravélien. Nous y reviendrons.

harmonique de Fa#, mais avec la cadence modale qui précède, on a le sentiment d'une 'tierce picarde'. Après la reprise, nous rejoignons un Ut# mineur sans anomalie.



Ce début est caractéristique de la manière du 'Menuet antique'. Les inflexions et cadences modales y abondent, sans systématisme et alternent avec l'harmonie traditionnelle. Ces suites de cadences locales font attendre plus intensément une cadence parfaite pour fermer une section. Cette particularité harmonique, jointe à l'effet rythmique des syncopes, nombreuses dans la partition et dont on peut voir ci-dessus des exemples, propulse la musique en avant.

Ces syncopes, jointes aux modulations dans des régions éloignées de la tonique, sont fort peu conformes à l'idée que les compositeurs baroques se faisaient du menuet et soulignent l'humour au second degré du titre de la pièce.

Le trio en Fa # majeur est moins dynamique. Il semble se complaire à l'énoncé de sa belle mélodie<sup>12</sup>, comme le fait avec un art transcendant le mouvement lent du Concerto en Sol.

L'influence de Chabrier est donc notoire, mais il ne faut pas l'exagérer. L'expression ravélienne est déjà là, bien présente. Il faut du génie pour écrire ce 'Menuet antique'.

Ravel orchestra le 'Menuet antique' en 1929, époque où il mettait en chantier ses deux concertos.

La création de la version pianistique eut lieu le 18 avril 1898 par Ricardo Viñes, célèbre pianiste espagnol, créateur de nombreuses œuvres de l'avant-garde de l'époque et ami de longue date du musicien, qui fut le dédicataire de cette composition et qui créa également bien d'autres œuvres de Ravel. La première de la version orchestrale eut lieu le 11 janvier 1930.

## B-2 – Pavane pour une infante défunte.

Ravel indique avoir choisi ce titre uniquement pour ses allitérations. Il n'y a donc pas de 'programme' sous-jacent à rechercher<sup>13</sup>.

L'œuvre a été composée en 1899. Ravel l'orchestra en 1910.

A propos de celle-ci, l'auteur se montre sévère. Il écrit : « *J'en perçois fort bien les défauts : l'influence de Chabrier<sup>14,15</sup>, trop flagrante, et la forme assez pauvre. L'interprétation remarquable de cette œuvre incomplète et sans audace a contribué beaucoup, je pense, à son succès* » (Revue musicale de la S.I.M., fév. 1912, citée par (Orenstein, 1989))<sup>16</sup>.

L'œuvre est écrite en Sol majeur. Il est vrai que l'écriture, tant pianistique que mélodico-harmonique, ne laisse en rien prévoir le grand art ravélien. Il n'empêche que cette pièce est belle, d'un caractère légèrement nostalgique, et est restée une des œuvres emblématiques de Ravel, qu'il s'agisse de sa version pianistique ou orchestrale.

<sup>12</sup>(Howat, 2000) montre l'analogie de ce passage avec la section analogue du 'Menuet pompeux' des 'Pièces pittoresques' de Chabrier (que Ravel orchestra plus tard), ce qui peut être une explication supplémentaire du titre du morceau.

<sup>13</sup> Ceci montre bien que les articles en langue étrangère seraient bien inspirés de conserver le titre en français, quitte à indiquer la traduction entre parenthèses.

<sup>14</sup> Voir par exemple 'Idylle' des 'Pièces Pittoresques'.

<sup>15</sup>(Howat, 2000) met également en perspective certaines neuvièmes parallèles de Ravel et celles de la 'Sarabande' de 1896 de Debussy, telle qu'elle figure dans sa suite 'Pour le piano'. Ravel a ultérieurement orchestré cette sarabande. De fait, les neuvièmes de Chabrier, Debussy et Ravel doivent être analysées comme sous-tendant l'accord parfait de résolution.

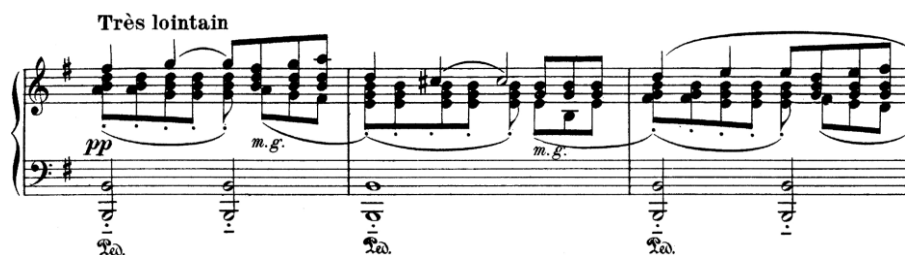
<sup>16</sup> L'histoire de la musique est pleine de ces œuvres de jeunesse dont le succès éclipsait des œuvres plus matures et qui agaçaient leurs auteurs. On peut par exemple citer le septuor op. 20 de Beethoven ou le Prélude en Ut# mineur et son écriture sur quatre portées de Rachmaninov. En revanche, Ravel disait fièrement à ses interlocuteurs : « *l'ouvrier de New York siffle mon 'Boléro'* ». L'agacement vis-à-vis de sa 'Pavane' peut se mesurer à la réplique de cet homme délicieusement courtois à un amateur qui lui avait soumis son interprétation : « *C'est une pavane pour une infante défunte, non une pavane défunte pour une infante* ».

La forme est assimilable à un rondeau simple: A1-B-A2-C-A3. Le thème de rondo A, célèbre, reste identique à lui-même : seuls changent l'écriture de la partie intermédiaire, de plus en plus animée, et celles de basses, qui s'intensifient harmoniquement. Les couplets sont en sol mineur modal (éolien). Voici ce célèbre début :

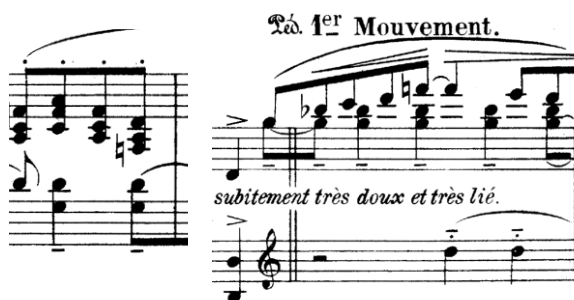


On note dès le début l'emploi de degrés faibles (III, VI) qui peuvent donner un sentiment de modalité et constituent une référence à Chabrier.

La section A1 fait cadence en si mineur (relatif de la dominante). Le thème B est harmonisé par septièmes (souvent sur pédale) qui lui donnent également un air modal et une sonorité à la Chabrier :



La section fait cadence sur l'accord de septième de dominante de Sol pour enchaîner avec A2. La section C est écrite principalement en sol éolien ; on y rencontre même une certaine insistance sur le fa naturel modal :



La section fait cadence en sol mineur. Par septième de dominante, C3 enchaîne directement en majeur.

L'orchestration de cette pièce simple et délicate ne saurait faire appel à un grand orchestre. Ravel utilise deux flûtes traversières, un hautbois, deux clarinettes, deux bassons, deux cors naturels en sol, une harpe et cordes avec sourdines. Le thème initial est exposé par le premier cor.

La 'Pavane pour une infante défunte' est dédiée à la princesse de Polignac. La création de la version pianistique eut lieu à Paris le 5 avril 1902 par le fidèle pianiste Ricardo Viñes.

### B-3- Jeux d'eau

Comme nous l'avons énoncé au § A-2, la personnalité de Ravel s'exprime pleinement, dégagée de toute influence, dans ces 'Jeux d'eau' de 1901. Que de progrès en deux ans ! L'écriture mélodique, harmonique et pianistique est complètement renouvelée. Le grand Ravel est né.

Il s'agit là d'un absolu chef d'œuvre, qui reste en bonne place dans les exécutions de divers interprètes ravéliens ou non.

Le titre nous met sur la piste d'une référence : les 'Jeux d'eau à la villa d'Este' du troisième cahier des 'Années de Pèlerinage' de Liszt<sup>17</sup>. Debussy avait entendu le compositeur l'interpréter alors qu'il était pensionnaire de la villa Médicis, et en avait été fortement impressionné. Certes, la virtuosité ornementale que nous avons évoquée au § A-2 est présente et bien présente, mais si elle a l'excuse de la représentation de ces Jeux d'eau à travers ses trémolos, ses gammes, ses arpèges, ses cascades d'accords, elle ne peut pas ici être accusée d'être recherchée pour elle-même. Il arrive, notamment au début, que ce matériau a priori ornemental soit l'unique vecteur de la musique. Ce début, cité ci-dessous, est probablement ce qui a le plus impressionné Debussy et attiré l'attention de Ravel, plus que les formules de virtuosité somme toute bien représentatives du style général de l'œuvre pianistique de Liszt :



**Franz LISZT**  
(1811-1886)

Ce début ouvre la pièce sur un accord de neuvième en position fondamentale, accord si cher à Debussy. Sur une pédale inexprimée de dominante, il s'enchaîne à un accord de neuvième sur VI en son troisième renversement<sup>18</sup>, que l'artifice intellectuel des notes ajoutées permettrait de ramener à une quarte et sixte de tonique<sup>19</sup>, résolution de la neuvième qui précède. Suit un accord de 11° de dominante en position fondamentale, et ainsi de suite. L'harmonie déployée plus loin par les traits de virtuosité devient bien plus traditionnelle (accords parfaits, septièmes diminuées) lorsqu'il s'agit d'accompagner et de paraphraser les thèmes en leurs multiples modulations.

Revenons-en à Ravel, qui dédicace sa partition à son maître Gabriel Fauré et la fait précéder d'une citation d'Henri de Régnier : « *Dieu fluvial qui se rit de l'eau qui le chatouille* ». Si le compositeur pouvait trouver sa 'Pavane' de forme un peu pauvre, il ne saurait en juger ainsi de 'Jeux d'eau'. Analyser convenablement cette forme demanderait tout d'abord de décrire le 'comment?', mais surtout d'approcher le 'pourquoi?' tant il est vrai que dans un tel chef d'œuvre la forme et le contenu interagissent fortement. Tout un opuscule de la taille de celui-ci serait nécessaire. Disons

simplement, avant de décrire très sommairement la forme, qu'il s'agit d'une forme sonate à trois thèmes<sup>20</sup>, traitée de manière très spécifique. De la même manière, il ne sera plus possible, sauf pour exemple illustratif, d'analyser en profondeur l'harmonie ravélienne (à l'exception volontaire de l'Annexe 2).

Le premier thème est tout d'abord construit sur l'échelle de la tonalité centrale, Mi majeur, faisant appel à des accords d'ordre relativement élevé ou peu usuels. Ainsi, il débute<sup>21</sup> par l'enchaînement I/9, IV/7, I/9 (voir ci-dessous). Comme bien souvent chez Ravel, la main gauche assure l'ancrage tonal de l'harmonie.

<sup>17</sup> On peut secondairement citer 'Au bord d'une source', du premier cahier des 'Années de Pèlerinage', d'un pianisme également assez novateur pour son époque.

<sup>18</sup> Celui qui permet de placer la dominante à la basse de l'accord et donc d'intégrer la pédale.

<sup>19</sup> Autant on comprend la notion de notes ajoutées lorsque l'on analyse certaines partitions de Debussy, Ravel et de certains compositeurs qui ont suivi (voir par exemple la définition qu'en donne (Messiaen, 1944)), autant il y aurait, nous semble-t-il, quelque mauvaise foi à en identifier ici. Nous avons, au dessus de la quarte tonale, un empilement parfaitement régulier de tierces appartenant à la gamme majeure de tonique. Au nom de quoi certaines de ces notes seraient-elles déclarées « ajoutées » et pas d'autres ? La volonté de Liszt de construire des accords de tierce de rang élevé n'est-elle pas suffisamment manifeste ici ? Ceci est d'autant plus pertinent que les deux prétendues « notes ajoutées » sont situées aux extrémités de l'arpège de main droite du piano.

<sup>20</sup> Nous verrons plus loin que cette interprétation est contradictoire avec une affirmation de Ravel. Nous livrons ici l'analyse formelle que nous dicte l'oreille et la lecture de la partition. Nous discuterons ensuite de l'interprétation possible de l'affirmation de Ravel. Ceci montre bien les limites d'un tel exercice.

<sup>21</sup> (Howat, 2000) explique à propos de 'Jeux d'eau' que Ravel fait souvent commencer ses morceaux ou ses phrases musicales majeures comme s'ils commençaient en milieu de phrase. L'exemple le plus évident est le 'Rigaudon' du 'Tombeau de Couperin' qui commence comme une cadence bourruée – se souvenant, de ce point de vue, de 'Tourbillon' des 'Pièces pittoresques' de Chabrier. Les pièces semblent avoir commencé avant le début de la partition. Dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> Siècle, le compositeur qui tira ce concept à ses extrêmes conséquences est György Ligeti.



Dès la mesure 3 cependant une sixte augmentée et les notes qui la surmontent nous fait dresser l'oreille ; et à partir de la mesure 4 Ravel s'autorise de pénétrer par effraction dans le jardin privé de Debussy par un usage elliptique de la gamme par tons<sup>22,23</sup>, qu'il utilise en alternant ses deux formes possibles, ce que ne fait jamais Debussy<sup>24</sup> (on rencontrera la même pratique de façon bien plus complexe dans les 'Miroirs'):



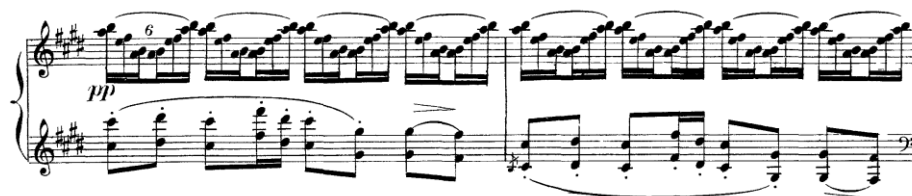
Tout ce passage thématique est écrit en arpèges et gammes rapides (doubles et triples croches) à la main droite et accords de deux notes plus lents, au rythme des changements harmoniques (croches en général) à la main gauche. On y décèle des mouvements de septième mineure (ou son équivalent enharmonique, la sixte augmentée) parallèles.

Après cette incursion, la mesure 7 revient à la reprise des deux mesures initiales. Un premier pont apparaît à la mesure 9. Il développe le premier thème tout en introduisant à la main gauche le pentatonisme caractéristique du thème 2. Il remplit donc bien son rôle de transition entre les thèmes 1 et 2. L'échelle pentatonique est : si – do#- mi - fa# - sol#. Ravel évite de laisser entendre le Si comme dominante de Mi, et même la pédale intérieure ne sonne pas comme une pédale de tonique. C'est la quinte grave Do# - Sol# qui, comme si souvent chez Ravel, donne une clé tonale au passage.



Le second thème est pentatonique, sur l'échelle énoncée ci-dessus, où cependant le Mi ambigu précédent devient Ré#, entendu comme broderie du Do#. Il s'affirme en octaves à la main gauche, alors que la main droite exécute des arpèges de seconde, ce qui est une première dans l'histoire de l'écriture pianistique.

Il s'affirme ensuite sous forme d'accords pentatoniques de trois notes dont une octave à la main droite sur des arpèges de main gauche. Les mains sont cependant superposées, ce qui est peu confortable pour le pianiste.



Puis il perd son caractère pentatonique tout en conservant d'abord son type d'écriture : c'est le second pont<sup>25</sup>, qui commence à la mesure 24. L'écriture change peu à peu et débouche sur le troisième thème à la mesure 29 :

<sup>22</sup> (Messiaen, 1944) explique que la gamme par tons est bien une échelle à transpositions limitées, mais qu'il ne l'utilise pas à cause de sa forte connotation debussyste.

<sup>23</sup> Au début, l'harmonie pourrait s'expliquer par des enchaînements d'accords de sixte augmentée, mais la gamme de la mesure 6 ne laisse plus aucun doute.

<sup>24</sup> Sauf peut-être dans le trait rapide initial qui ouvre 'L'Isle joyeuse', mais il s'agit d'un rapide enchaînement chromatique d'arpèges d'accords de quinte augmentée. Liszt écrit le même enchaînement dans un tempo plus lent au début de sa 'Faust Symphonie'.

<sup>25</sup> Comme nous le verrons plus loin, une analyse alternative voit ici le début du développement.



L'écriture ressemble quelque peu à celle du second thème, mais les vertigineux traits de seconde de la main droite sont devenus statiques et prennent la forme d'une oscillation entre une quinte et une quarte, cependant que la main gauche procède par tierces parallèles à l'exception d'une quarte pour la note la plus élevée. Les mains retent superposées, quoique de façon bien différente que précédemment. Le thème se répète dans une écriture pianistique plus complexe, à la suite de quoi nous entrons dans le développement à la mesure 34.

Celui-ci exploite beaucoup le thème 3. A un moment donné, à la mesure 38, il réordonne le matériau pour faire émerger une longue phrase fondée sur l'échelle octophonique<sup>26</sup>, qui s'exalte vers l'aigu (mm. 40 – 47) avant de retomber par des accords alternés rapides et un vertigineux glissando à la mesure 48, et dont les retours alternent avec les développements du thème 3.

La réexposition, au début littérale, a clairement lieu à la mesure 61. Le thème 1 est donc réexposé. Il est suivi d'arpèges que l'on peut rattacher à l'échelle octophonique se concluant à la mesure 72 par un trait rapide et non mesuré dans lesquels on a voulu voir, de manière absolument erronée à notre avis, une très (trop !) fugace polytonalité Do/Fa#<sup>27</sup>. À la suite de cela, nous assistons à la réexposition du thème 3 (mesure 73), à la sixte mineure inférieure de sa tonalité d'exposition, puis du thème 2 (mesure 78), le trait de secondes majeures ayant doublé de vitesse.

L'œuvre s'achève par une vertigineuse cascade descriptive de 32 notes<sup>28</sup>. Elle se conclut sur un accord de septième majeure sur le premier degré I/7, qui succède à ce que l'on peut analyser simplement comme une septième sur le 6° degré sur double pédale de tonique et de dominante (VI/7) ou, si l'on tient à intégrer la basse à l'accord, comme une treizième sur le premier degré I/13 :



On peut inversement regarder le Mi de la basse du dernier accord comme pédale et voir une cadence circulaire VI/7 -> III.

L'accord de septième ou de neuvième majeure sur le premier degré ouvre et referme donc la partition. Il joue un rôle essentiel dans celle-ci.

<sup>26</sup> L'échelle octophonique dite également 'mode de Bertha' est une succession régulière de demi-tons et de tons entiers, soit par exemple à partir de Do : Do ; réb ; mi ; fa# ; sol ; la ; sib ; do. Elle n'est que trois fois transposable et fait donc partie des modes à transposition limitée d'Olivier Messiaen (*Messiaen, 1944*). Il s'agit du second, le premier étant la gamme par tons. Avant son usage systématique par ce compositeur, elle a été utilisée notamment par Debussy et Scriabine.

<sup>27</sup> Plusieurs raisons plaident contre cette interprétation, mais tout d'abord et avant tout le simple bon sens. Si Ravel avait voulu, 15 ans avant Darius Milhaud, inventer la polytonalité, il ne l'aurait certainement pas dissimulée dans un trait de liaison entre deux thèmes dans la réexposition, mais bien évidemment hardiment dès le début et tout au long de la pièce. Par ailleurs, si polytonalité il y avait eu, l'affaire aurait fait grand bruit dans le Landernau des Instituts, Conservatoires, critiques et amateurs éclairés ; or, point de cela, mais des critiques globales et floues. De fait, nous sommes en face d'une écriture qui fait également parler de bitonalité concernant par exemple les Préludes de Debussy du second livre 1, 4, 12, ou chez Stravinsky la célèbre fausse « bitonalité » Do/Fa# (la même que dans 'Jeux d'eau') de 'Petrouchka' ou encore l'accord massif des 'augures printaniers' du 'Sacré du Printemps', qui se retrouve, une seconde mineure plus bas et écrit tout autrement, au début de la 'Danse sacrée'. Certains expliquent cette écriture comme relevant de l'échelle octophonique (ou 'mode de Bertha'), ce qui est une échappatoire bien artificielle, encore que, nous l'avons vu, celle-ci est bien présente dans 'Jeux d'eau'. Dans les exemples de Debussy, il s'agit d'une écriture particulière d'appoggiatures et notes de passage décalées (tolérables dans un mouvement rapide), destinées à noyer le dessin ('Brouillards' .....). On peut également avancer une explication de ce type pour 'Jeux d'eau', d'autant que les accords de Do et Fa# sont isolés de tout contexte qui en précise la tonalité. Or, un accord parfait isolé ne fait pas plus une tonalité qu'une hirondelle ne fait le printemps. Dans le « blues » de la sonate pour violon et piano, Ravel se permet le malicieux clin d'œil de différentes armures à différentes portées, alors qu'il n'y a pas de bitonalité. (*Goubault, 2004*) est également très sceptique sur la polytonalité chez Ravel. Ravel n'écrit pas de manière inconséquente, c'est le moins que l'on puisse dire. S'il avait voulu expérimenté la polytonalité, il l'aurait fait bien plus ouvertement. Le début du Concerto en Sol est parfaitement analysable tonalement. Pour une analyse plus détaillée, voir (*Kaminsky, 2004*).

<sup>28</sup> (*Howat, 2000*) compare la fin de 'Jeux d'eau' avec celle de 'Pagodes' des 'Estampes' de Debussy (1903). Chaque pièce possède une texture en trois niveaux, avec des arpèges ondulants à la partie supérieure, une mélodie pentatonique se mouvant plus lentement à la partie médiane, et une ligne de basse descendant lentement par degrés à la tonique. Debussy finit comme il a commencé, par un accord relativement consonant avec sixte ajoutée, dans un 'rallentando'. Ravel termine par une septième majeure plus mordante et un 'sans ralentir' non équivoque. 'Jardins sous la pluie' du même recueil se termine par une descente de l'accord de septième sur le premier degré à un accord parfait.

Nous avons pleinement conscience du fait que cette analyse selon une forme sonate à trois thèmes est en contradiction avec ce qu'écrivait (Ravel, 1928) : « Cette pièce inspirée du bruit de l'eau et des sons musicaux que font entendre les jets d'eau, les cascades et les ruisseaux, est fondée sur deux motifs à la façon d'un premier temps de sonate, sans toutefois s'assujettir au plan tonal classique. » Cependant, la lecture de la partition montre bien trois thèmes bien individualisés. Il faut croire que pour Ravel deux d'entre eux n'en faisaient qu'un. (Marnat, 1986) identifie comme second thème celui que nous avons désigné nous aussi comme second. En admettant que cet auteur ait interprété correctement la pensée de Ravel, il faut croire que le troisième thème doit être identifié soit comme une partie du deuxième thème, avec qui il partage des caractéristiques pianistiques (thème à la main gauche, formule d'accompagnement à la main droite), ce qui constitue un second thème particulièrement développé et semble contraire à l'interprétation de Marnat, soit préférentiellement comme développement du second<sup>29</sup>. Il convient en ce cas de déplacer le début du développement là où nous faisons commencer le deuxième pont. Ce développement prend alors la forme d'une première variation du second thème suivie de développements de cette variation. Reste à expliquer pourquoi cette variation réapparaît dans la réexposition.

Ce problème est largement artificiel et intellectuel. Il dépend, en dernière analyse, de la manière dont nous ressentons le 'troisième thème' par rapport aux deux premiers. Nous cherchons à appliquer un schéma préétabli à une œuvre pleine de liberté et de rigueur à la fois.

Comment convient-il d'interpréter pianistiquement les 'Jeux d'eau' ? Nous en avons quelques pistes.

Écoutons (Henriette Faure, 1978) : « Après que je lui eus joué ce morceau, Ravel n'eut qu'une phrase : « Vos Jeux d'eau, ils sont tristes. On dirait que vous n'avez pas lu le sous-titre d'Henri de Régnier. [...] ». Alors je recommençai en donnant un peu plus de vie à mon mouvement, en serrant davantage, à la ravélienne, les quadruples croches précédant certains motifs, en aérant un peu les courbes et les respirations, en accusant davantage par une levée de main plus rapide les fins de liaison et surtout en pensant joyeusement afin de transformer ce que je croyais être une contemplation en un divertissement plus lumineux. Ravel me dit : « Cette fois ça va, mais vous pouvez tout de même rêver un peu à la fin... à condition ... » et j'achevai impertinemment « de ne pas m'amollir ». Il aurait pu se fâcher de cette sorte de pastiche mais il rit très franchement. Il était si simple ! ».

Écoutons (Marcel Marnat, 1986) : « L'écriture même de Ravel sollicite [...] moins les couleurs enveloppées du registre grave que les griffures de l'aigu du clavier, ce en quoi il exige, en outre, une technique preste, dégagant des traits scintillants [...] et dont le modèle lui venait, peut-être, de Domenico Scarlatti ».

Et Marnat de conclure : « Ravel aurait donc songé à estomper le mordant de ces notes aiguës, peut-être par crainte de s'éloigner trop sèchement d'un climat impressionniste<sup>30</sup> vis-à-vis duquel il souhaitait se trouver en parallèle plutôt qu'en conflit ».

Laissons le dernier mot au compositeur, qui déclara que 'Jeux d'eau' « sont à l'origine de toutes les nouveautés pianistiques qu'on a voulu remarquer dans mon œuvre ».

« Jeux d'eau » fut créée le 5 avril 1902 par Ricardo Viñes. Au même concert figurait la 'Pavane pour une infante défunte'. La seconde pièce fut portée aux nues ; la première dérouta par sa « complication » autant formelle qu'harmonique. Écoutons encore (Marcel Marnat, 1986) : « L'oreille de 1902 achoppa donc sur des détails qui, séparés de leur contexte, parurent inadmissibles alors que la courbe du discours assurait leur légitimité. Ici encore la manie de décortiquer obnubilait les mélomanes-à-partitions qu'allaient égarer les magies de Pelléas »<sup>31</sup>.

## B-4-Sonatine

Il n'existe pas de sonate romantique qui ne soit, peu ou prou, par la lettre ou par l'esprit, une « grande sonate ». Le genre de la sonatine était abandonné aux maîtres de seconde zone peinant sous le labeur pédagogique et écrivant pour leurs élèves ces petites œuvres à l'intérêt musical limité, nul virtuose n'ayant l'idée d'inscrire au programme de ses récitals de telles œuvres. En ce siècle quelque peu porté à l'emphase, il ne venait à personne l'idée que la sonatine pouvait concentrer dans de petites dimensions toute la complexité harmonique, architecturale et pianistique de ses grandes sœurs. Une exception est à faire pour la sonatine op. 61 du méconnu Charles-Valentin Alkan (1861), qui a parfaitement compris l'intérêt potentiel du genre et écrit une œuvre en quatre mouvements d'environ 18 minutes, d'une virtuosité redoutable et aux raccourcis harmoniques parfois pré-ravéliens. Rien ne prouve que Ravel ait connu ce précédent lorsqu'il mit sur le chantier sa sonatine, qui ne lui ressemble en rien. Mais nous le connaissons suffisamment maintenant pour comprendre

<sup>29</sup> Les choses peuvent même être plus complexes. Il arrive, dans la forme sonate classico-romantique, qu'un thème nouveau apparaisse en cours de développement. Ce qu'il convient de prendre en compte ici, c'est le retour de ce 'troisième thème' lors de la réexposition.

<sup>30</sup> Cette épithète d'impressionniste déplaisait à Debussy. Différents critiques n'ont pas manqué de marquer leur scepticisme à cet égard. (Jarocinsky, 1970) critique cette vision impressionniste de Debussy et préfère le caractériser comme symboliste.

<sup>31</sup> Le compositeur contemporain Salvatore Sciarrino (né en 1947) s'est servi de la partition de 'Jeux d'eau' à laquelle il a ajouté une superstructure, dans un style complètement étranger à celui qui est le sien, dans une œuvre intitulée 'anamorfosi'.

qu'il ne saurait concevoir la sonatine autrement que sous les traits hypothétiques que nous lui avons attribués. Celle-ci s'inscrit en particulier en antithèse respectueuse avec l'immense sonate en mi bémol mineur éditée en 1901 par Paul Dukas, qui n'a peut-être d'égal que la Sonate n° 29 op. 106 de Beethoven<sup>32</sup>.

La 'sonatine' fut écrite à l'occasion d'un concours organisé par une revue musicale en 1905. Elle suscita immédiatement une admiration si générale que Durand la publia dès septembre 1905, avec une dédicace à Ida et Cipa Godebski.

La sonatine en fa# mineur est en trois mouvements dont les tempi sont progressivement croissants, de manière modérée, ce qui l'inscrit en réaction de la sonate ternaire classico-romantique dont le mouvement central est traditionnellement plus lent. Le premier mouvement est « modéré », le second, un menuet en Ré bémol majeur (dominante), est marqué « mouvement de menuet », le troisième, logiquement en fa# mineur, est marqué « animé »<sup>33</sup>.

**Le premier mouvement** est une forme sonate à deux (ou trois) thèmes, de structure classique, cotée d'une reprise de l'exposition. Le thème principal est exposé à la tonique fa# mineur en mode éolien. Ravel évite soigneusement tout mi# dans son exposition, qui ne contient que fort peu de notes altérées, et surtout à la fin :



Les premières harmonies sont relativement classiques compte tenu de la modalité. Elles ne contiennent quasiment que des accords parfaits, à l'exception de iii/7 à la troisième mesure. La main gauche procède pour l'essentiel en quintes parallèles. La fin est légèrement plus complexe, sans faire appel à des accords d'ordre élevé, ou fort peu. L'exposition du thème se fait de la mesure 1 au milieu de la mesure 9, où commence un court pont qui amène le deuxième thème au relatif majeur (La) à la mesure 13 :



Il est suivi d'une phrase que l'on pourrait considérer comme un troisième thème bien individualisé, avec son appui de septième majeure caractéristique<sup>34</sup>, mais qui n'apparaît pas dans le développement. On peut donc la considérer comme une sorte de phrase conclusive, voire de seconde partie d'un second thème en deux volets (ce que confirme la réexposition) :



<sup>32</sup>Malgré toute notre bonne volonté, nous ne saurions mettre sur le même plan l'anarchique 'Concord Sonata' de Charles Ives.

<sup>33</sup> Il existe un enregistrement par Ravel des deux premiers mouvements de la 'sonatine'. Le 04/10/2017, on pouvait le trouver à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=zE0kvi-15L4>.

<sup>34</sup> Selon nous, il ne faut pas chercher à intégrer le Sol# dans un accord d'ordre supérieur, mais le considérer comme une appoggiature de l'accord de quinte diminuée formé par les autres parties. Une telle intégration serait peu conforme à la logique harmonique et impliquerait une conduite maladroite des voix.



Selon une tradition séculaire, l'exposition est reprise, avec une modification des dernières notes qui reviennent vers fa# mineur pour la reprise ou au contraire s'en éloignent pour le développement.

Le premier thème est tout d'abord développé tout en restant parfaitement reconnaissable et semblable à lui-même à la mesure 34. Puis c'est au tour du second thème à la mesure 41 qui, lui, est développé plus en profondeur. Puis, un ultime rappel du thème 1 à la mesure 48 mène à la réexposition au milieu de la mesure 50. Celle-ci est régulière voire académique. A la mesure 60, six dièses apparaissent à la clef et le second thème est réexposé en Fa#majeur, avec sa seconde partie (mesure 67) et sa septième majeure caractéristique. Un ultime et bref rappel d'une section du premier thème à la mesure 73 mène à la cadence finale via un accord contenant la quinte sur la tierce mineure et la sous-dominante altérée. C'est la montée de cette sous-dominante altérée à la dominante, de la septième à l'aigu sur la tonique après une broderie<sup>35</sup> et la chute de tierce de la quinte de basse qui fait la cadence.



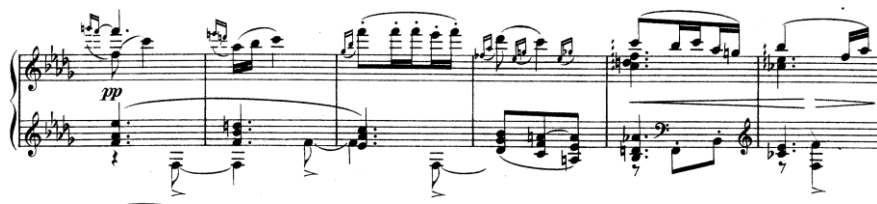
Une macroanalyse du menuet en Réb majeur a été faite par (Gooch, 1997). Il est hors de question de la reproduire ici, d'autant que nous avons présenté en Annexe 1 un travail semblable portant sur la 'Prélude' du 'tombeau de Couperin' en Annexe 1. Nous nous contentons d'en reprendre certaines conclusions.

Le thème du menuet est carré et débute par une montée caractéristique de la tonique à la dominante, notes qui polarisent la mélodie :



Le premier thème de 12 notes fait une cadence parfaite éolienne (sensible bémolisée) avec chute de quinte à la basse en fa mineur, relatif de la dominante, avant la traditionnelle barre de reprise, préparée par un passage en Sib mineur avec également cadence éolienne et chute de quinte à la basse mesure 5.

La deuxième thème du menuet apparaît à la mesure 13. Mélodiquement, il semble bien différent du premier thème quoique la lecture montre qu'ils sont fondés sur pratiquement le même schéma rythmique. Harmoniquement, c'est un passage de transition de fa mineur à mi bémol mineur (ii), second degré mineur atteint à la mesure 23, où réapparaît le premier thème.



Mais un fait tonal important apparaît alors : les deux premières notes du thème ne sont plus la tonique et la dominante, mais la dominante et au second degré. C'est en quelque sorte une « dissonance harmonique » à grande échelle qui appelle résolution. Il y a un retour à la tonalité centrale Réb à la mesure 27. Des mesures 27 à 32, la mélodie passe à la voix de ténor. Les mesures 35-38 sont fondées sur une neuvième de dominante sur si bémol, appelant mi bémol mineur mais finalement non résolue. La musique affirme les trois notes supérieures de la neuvième, fortissimo et rallentando sur un rythme très marqué. Dans tout le passage des mesures 13 à 38, les enchaînements et cadences modales atténuent la polarisation de la tonalité.

A la mesure 38 apparaît une double barre et trois dièses figurent à la clé. Ravel demande un tempo plus lent, préparé par un rallentando les mesures précédentes. Nous passons en La majeur, le relatif majeur de la sous-dominante mineur, mais l'accord parfait du ton n'est jamais énoncé. Le thème est une variante du premier thème du premier mouvement de la mesure 45 et les suivantes sont contrôlées par un accord de treizième de Mi(V/13) qui ne se résout pas sur l'accord de La

<sup>35</sup> Cette note altérée fait donc un double mouvement vers la dominante et la tonique.

majeur attendu, mais ramène la tonique Ré bémol à la mesure 53 par mouvement chromatique des parties intermédiaires. On notera dans ce passage l'insistance d'une quarte descendante à la partie supérieure, renversement de la quinte qui ouvrait le mouvement, et qui rattache thématiquement cette partie au premier thème.

Pour (Gooch, 1997), la macroanalyse montre que l'essentiel des mesures 13 à 38 doit être interprété dans la région du deuxième degré mineur (ii, mi bémol mineur). Il fait plus subtilement remarquer que, dans les dernières mesures étudiées, il existe une oscillation entre Mi et La#, qui sont respectivement une tierce majeure au-dessus et au-dessous de la tonique Réb, tandis qu'aux mesures 17 à 22, il existait une oscillation entre Mi b et Si, respectivement une seconde majeure au-dessus et en-dessous de la tonique. Une macroanalyse détaillée est nécessaire pour percevoir ces relations.

La musique qui commence à la mesure 53 a tous les aspects d'une réexposition : reprise du thème à la tonalité principale, restauration de la quinte initiale de sur la tonique et la dominante (c'est la résolution de la dissonance à grande échelle de la mesure 23 signalée plus haut), reprise du tempo initial après le 'rallentendo' des mesures 35 à 38.

A la mesure 65, une nouvelle double barre introduit quatre dièses, indiquant le direct mineur do#. L'harmonie est au départ dorienne. C'est le second thème qui est ainsi réexposé, à la tonique. Ravel demande un grand ralentissement avant de revenir à Rébémol à la mesure 79, marquée 'très lent' et de conclure par une cadence plagale sur une ultime évocation du thème initial.

(Gooch, 1997) conclut son étude macro analytique : « Dans cette pièce, la macroanalyse facilite le dévoilement d'un axe tonal élégant et symétriquement équilibré »<sup>36</sup>.

**Le finale**, 'animé', a un caractère de toccata ou de 'perpetuum mobile'. Il est constamment écrit en double croches – par endroits en triolets de croches – qui ne s'arrête absolument jamais. Il laisse entrevoir un Ravel au langage acéré, harmoniquement mouvant, qui sera par exemple celui de la sonate en duo pour violon et violoncelle (1920). La macroanalyse peut s'avérer délicate et fournir plusieurs solutions possibles. Comme vu plus haut, il est également difficile de faire la part entre thèmes autonomes et thèmes en plusieurs sections. Ravel paie par ailleurs son tribut à la forme cyclique en faisant intervenir le premier thème du premier mouvement, d'une manière certes esthétiquement très différente de celle de César Franck ou Vincent d'Indy<sup>37</sup>, et qui peut être entendu comme un hommage distant et quelque peu ironique.

L'œuvre commence en Fa# dorien et introduit ce que nous considérerons comme un thème en deux sections. Un perpetuum mobile insistant sur le 6° degré majeur s'installe. C'est plus qu'une simple introduction, mais un état d'esprit et une façon d'écrire : comme nous l'avons dit, le style du perpetuum mobile s'insinue partout dans ce final. Il en jaillit à la mesure 4 une cellule joignant une note de doubles croches à un accord à deux notes ou une seule note. Nous appellerons ce motif très ductile A et le numéroterons A1 :



La double croche se dédouble et une série d'arpèges amène à la mesure 12 le motif A' (occurrence A'1), sur pédale de Fa#, marqué de chromatisme et d'une sombre écriture assez schumanienne avec ses triolets de main droite sous la mélodie :

La cellule A reparaît, variée, en mode de Fa# éolien, à la mesure 18 (A2), puis à nouveau la cellule A' (occurrence A'2) à la



mesure 26, cette fois sur pédale de Sol#. Les voix supérieures sont haussées d'une quarte et le motif est écourté d'une mesure cependant que la pédale monte au Do#. Toujours en blanches pointées, elle dessine une courbe Do# - Si - Mi, lequel Mi sert de pédale ornée par un Fa# pendant deux mesures (35-36). Il s'agit ostensiblement d'une transition thématique et tonale. A plus grande échelle, cette succession (A1-A'1-A2-A'2) constitue un premier bloc thématique.

Entre alors à la mesure 27 une variante du premier thème du premier mouvement de la sonatine, que nous appellerons B (occurrence B1). Elle s'entend logiquement en la mineur (direct mineur du relatif majeur), le trait précédent ayant une sonorité caractéristique de pédale de dominante. Le Fa# de la broderie est devenu Fa naturel, ce qui consolide le mode mineur, mais Ravel reste ambigu. Tout d'abord, sur le quatrième temps de la mesure en 5/4, le Fa redevient Fa#. Il ne nous propose jamais l'accord parfait de tonique en position fondamentale (la pédale oscille entre la dominante Mi et la sous-

<sup>36</sup> Traduction de l'auteur de la présente brochure.

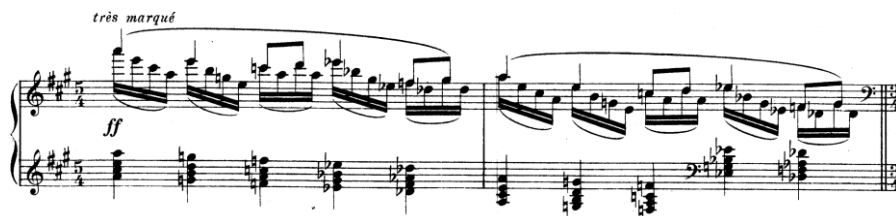
<sup>37</sup> Si ce dernier parvint à maintenir des relations certes froides, distantes mais correctes avec Debussy, il ne supporta jamais Ravel.

dominante Ré, également sur le 4<sup>e</sup> temps de la mesure). Enfin et surtout, il incorpore aux voix intermédiaires un Mi# (qui vient en dissonance aigue avec le Mi naturel de la pédale) et un Fa# sur les deux premiers temps de la mesure. Le 5<sup>e</sup> temps contient un accord qui peut être assimilé à une neuvième de dominante sur Ré. C'est également le cas, dans un autre renversement, de l'accord du troisième temps. Il faut imaginer une alternance modale entre mode éolien et dorien et une harmonisation dorienne par IV/9. L'accord du deuxième temps est alors une altération chromatique préparant le 6<sup>e</sup> degré majeur, tierce de l'accord, en dépit de l'écriture de la partie supérieure. N'importe quel auteur classique aurait positionné l'accord parfait de La mineur sur le premier temps. Ravel se contente d'une dominante ornée modalement, modalité qui change en cours de mesure, et un accord de sous-dominante modal, sans compter les ambiguïtés harmoniques des voix intermédiaires.



L'occurrence B2 survient immédiatement après (mesure 40). Elle s'appuie sur une alternance de quintes Si-Fa# et La – Mi en valeurs longues successivement sur les trois premiers temps et les deux derniers de chaque mesure, reproduisant à la quinte supérieure et avec quinte ajoutée le mouvement des basses de B1. Les parties intermédiaires et supérieures sont transposées à la quarte inférieure : nous sommes donc en mi mineur, avec exactement les mêmes ambiguïtés qu'en B1. A plus grande échelle, cette succession (B1-B2) forme un second bloc thématique.

L'existence de ces deux blocs thématiques dans des tonalités différentes mais apparentées est caractéristique d'une exposition de sonate (ou de rondo-sonate). Nous entrons maintenant dans le développement, à la mesure 43. Celui-ci débute par les double-croches caractéristiques du '*perpetuum mobile*', avec des noires ou des croches dans la partie aigue et dans une nuance « *très doux et expressif* » qu'il serait abusif de considérer comme un développement du thème B. Nous pouvons le considérer comme un matériau spécifique, que nous nommerons T (occurrence T1). Un nouveau matériau apparaît à la mesure 54. La partie aigue (« *très marqué* ») peut être considérée comme un développement de B (occurrence B3), compte tenu de son allure générale et de sa mesure en 5/4, mais la basse et les parties intermédiaires font apparaître un élément nouveau qui est appelé à jouer un certain rôle par la suite, à savoir une descente ton par ton d'accords parfaits, ce qui donne également une singularité harmonique et réoriente la marche du thème B. Nous nommerons cette descente d'accords par tons entiers T' (occurrence T'1).



Aux mesures 56-58 apparaissent des chutes de quarte à la partie supérieure que l'on peut penser dérivées de T, enchâssés par des triolets qui sont le rythme de A' mais ne l'évoquent pas du tout, et à la basse une chute de trois accords par tons entiers qui semble dérivée de T' (le dernier accord n'est cependant pas un accord parfait). Ceci nous conduit à la mesure 60 à une nouvelle cellule T'' qui semble extraite d'une gamme pentatonique, la-sol-mi, en noires, ornées de do#,mi en doubles croches. Des mesures 64 à 68, ce motif se superpose à un développement du thème A (occurrence A3). Les mesures 69 et 70 reprennent la formule de la mesure 60, qui a continué à la main gauche, puis l'ensemble se dissout dans un trait d'une mesure (71). C'est alors un long développement modulant de T'', qui prend deux formes. De la mesure 72 à la mesure 77, le thème est à la main gauche, le premier temps portant parfois un accord, la main droite développant les doubles croches de sa présentation initiale ; de la mesure 78 à la mesure 82, le thème revient sous sa forme initiale à la main droite, complémenté par des triolets. Sur la dernière double croche de la mesure 82 entre à la main gauche un développement du motif A (occurrence A4) toujours accompagné de la forme initiale de T'' et de ses triolets à la main droite. Ceci dure jusqu'à la mesure 91, où s'installe une pédale de Do# toujours accompagnée de T'' et de ses triolets. Entre alors à la mesure 95 une fausse réexposition du thème B (occurrence B4), à la tonique, harmonisé différemment de l'exposition, et contrepointé par un dérivé de la cellule T''. Il est transposé en mi mineur comme dans l'exposition (mesure 98), à la suite de quoi est exposé à la main gauche un thème en Sib majeur qui semble lointainement dérivé de B, suivies de trois mesures présentant une variante de T'', la dernière '*rallentando*', puis à la mesure 106 '*a tempo*' une nouvelle présentation de A (occurrence A5) suivie de deux mesures d'un dérivé de T'' accompagné de ses triolets descendants, puis encore une occurrence du motif A (occurrence A6) à la mesure 119, toujours suivie de deux mesures dérivées de T''.

Ravel a appris de Haydn cet art particulier de souder le début de la réexposition de manière si intime avec la fin du développement qu'on a quelque peine à le situer<sup>38</sup>. Ici, nous pouvons le faire à la mesure 116 à l'entrée de la cellule A à la tonique mixolydienne (occurrence A7). La tierce majeure est présente, anticipant le futur passage en mode majeur.



Un arpège descendant à la mesure 130 semble indiquer un emprunt au mode phrygien (sixte napolitaine sur pédale de dominante). Le passage suivant marque une hésitation entre le Ré# et le Ré naturel, retrouvant le frottement de second mineure sur la pédale de dominante :



A partir de la mesure 134 une série d'arpèges en double croches s'appuyant sur un dérivé de T'' survient, et à la mesure 139 apparaît le thème B (occurrence B4), transposé d'une sixte mineure, et donc selon les règles immuables de la forme sonate affirmant la tonique Fa#<sup>39</sup>. Il est suivi de sa réplique en do# mineur, exactement transposée elle ausside la réplique de l'exposition.

Reste à conclure. Ravel le fait en faisant appel à la suite d'accords parallèles en tons entiers que nous avons déjà rencontrée (mesures 156-157), puis en ne retenant que les accords Fa# - Mi - Ré en quintes à vide. La fin se fait donc par cadence plagale Vb-I.

Ainsi ce termine cette sonate, apogée du néo-classicisme chez Ravel<sup>40</sup>, doublée de l'utilisation de la forme cyclique. Le langage est bien celui de l'auteur, avec ses complexités et ses ambiguïtés harmoniques, son art de rendre plastiques thèmes et cellules : pas une mesure dans la 'sonatine' qui ne semble forcée. Ravel a démontré sa maîtrise dans la forme classique ; il peut maintenant se tourner vers de nouveaux cieux.

Laissons les derniers mots à Alfred Cortot (Cortot, 1981) : « *La subtile perfection du métier (y) est telle qu'elle paraît ne tendre qu'à se faire oublier, qu'à rendre, en quelque sorte, la musique plus musicale* ».

## B-5- Miroirs

### B-5-1 – Prélude ; Debussy et Ravel.

La sonatine est de 1903. Jusqu'en 1906, Ravel a très peu publié, mais cette année nous livre un prodigieux cahier de cinq pièces, 'Miroirs'.

(Marnat, 1986) raconte qu'à une soirée chez les 'Apaches', ce groupe d'amis auquel Ravel appartenait et qui discutaient d'esthétique<sup>41</sup> et de politique entre autres sujets, Ricardo Viñes rapporta que Debussy rêvait de proposer « *une musique dont le forme fût assez libre pour paraître improvisée* », de produire des œuvres qui parussent « *arrachées d'un cahier d'esquisses*<sup>42</sup> ». Ce propos frappa beaucoup Ravel qui déclara y adhérer entièrement, ajoutant « *Je voudrais bien faire quelque chose qui me libérât des 'Jeux d'eau'* ». 'Oiseaux tristes' était déjà en rédaction ....

<sup>38</sup>(Rosen, 1978) cite un exemple dans un finale des quatuors de Haydn op. 77.

<sup>39</sup> Rétrospectivement, les lois immuables de la forme sonate et le fait que cette réexposition soit la transposition de l'exposition est de nature à apaiser nos états d'âme quant à la tonalité de la mineur de l'exposition de ce thème compte tenu des singularités de l'harmonie qui l'accompagne.

<sup>40</sup> Jusqu'à la désuète réexposition anticipée.

<sup>41</sup> Le signe de ralliement des 'Apaches' était le sifflement d'un thème d'un quatuor de Borodine.

<sup>42</sup> Ce que Debussy réalisa littéralement dans son admirable pièce pour piano 'D'un cahier d'esquisses' (janvier 1904).

Le père de Ravel étant ingénieur<sup>43</sup>, nous pouvons nous autoriser quelques allusions à la physique des miroirs pour en saisir toute l'ambiguïté qui devait tant ravir notre musicien. Si nous considérons un miroir parfaitement plan, la lumière émise par tout point situé du même côté du miroir que l'observateur se réfléchit à la surface de ce dernier. Si nous prolongeons ces rayons lumineux artificiellement derrière le miroir, ils semblent tous issus du point symétrique du point considéré par rapport à la surface du miroir. Ce point virtuel n'existe pas, bien sûr ; mais comme les rayons lumineux se propagent en ligne droite, tout dispositif optique – appareil de photographie, œil humain - voit se former sur son plan de convergence – pellicule sensible, rétine de l'œil, une image réelle, exactement comme si ce point existait réellement. Cet image derrière le miroir tient à la fois de l'existence sensible et de l'inexistence réelle – ambiguïté essentielle, qui fit la perte de Narcisse, et qui est bien différente de celle du mythe de la caverne que nous enseigne Platon. Si le miroir n'est pas parfaitement plan, mais légèrement et régulièrement cintré, les images virtuelles deviennent une image déformée de la réalité. Les peintres hollandais furent fascinés par ces images formées dans des miroirs de diverses formes. Si nous regardons une image formée par la surface de l'eau ridée par des vaguelettes – tel Pelléas regardant la bague offerte par Golaud à Mélisande pour leurs noces s'enfoncer dans l'eau de la fontaine des aveugles, celle-ci se fractionne en divers éléments, rendant la réalité des choses fragmentaire et discontinue. Quant à la mer démontée, elle ne reflète rien, sinon un fugitif rayon de soleil en myriades de taches lumineuses. Ces phénomènes naturels qui nous offrent des images si surprenantes que notre œil ou un appareil optique prend pour une réalité, qu'ont-ils inspiré à Ravel ? Peut-être ce magicien des sons a-t-il voulu jouer ici plus profondément qu'ailleurs entre la réalité du monde et la perception que s'en fait l'artiste et qu'il nous restitue comme vue à travers ces miroirs qui donnent à l'imaginaire l'illusion d'être perceptible. Mais l'objet réfléchi a, quant à lui, une existence bien réelle.

Le mot 'Miroirs' donna lieu à bien des interprétations. (Marguerite Long, 1971) y perçut une vision impressionniste, insistant sur la « prééminence du reflet sur l'image directe dans la sollicitation de notre sensibilité et l'indispensable édification du rêve ». La marque du mystique Ernest Hello, dont Ricardo Viñes fit connaître la pensée à Ravel, semble évidente à (Roland-Manuel, 1948) : « l'art a pour caractère de préparer l'harmonie qui n'est pas encore faite, en nous en présentant l'image dans un miroir ».



*Narcisse, par le Caravage (ca. 1595)*

Le titre de 'Miroirs' semble marquer le désir de transposer le réel dans une autre matière et une autre lumière, plutôt que de le dissoudre dans la musique. Nous renouons bien avec le 'réalisme' ambiant qui a conquis l'esprit de Ravel après l'été 1905. Comme l'exprime parfaitement (Roland-Manuel, 2001), à l'exact opposé de Beethoven, l'œuvre de Ravel est peinture plus qu'expression des sentiments. Pour serrer au mieux les évocations choisies, les rythmes sont pulvérisés, les tronçons mélodiques renoués de la manière la plus suggestive. Les modulations vont aussi loin que possible et l'harmonie s'inscrit dans une perspective extrêmement libérée. Cela dérape de tous les paramètres rassurants, de sorte que « difficiles à jouer, ces morceaux parurent d'abord difficiles à entendre » (Roland Manuel, 2001). Ces recherches, plus que jamais, se prévalent d'une certaine objectivité : « Si la musique peut prendre l'objet sans faire premièrement la confession du peintre, la musique de Ravel y réussit plus que tout autre » (André Suarès, cité par (Marnat, 1986)). Comme nous l'avons vu ci-dessus, Marguerite Long (Roland-Manuel, 1928) lui donne une explication de type impressionniste. (Marnat, 1986) y voit la préoccupation objective de Ravel à « transposer le réel en une autre matière et une autre lumière ».

Pour le compositeur, le mot « Miroirs » ne traduit pas une vision subjectiviste de l'art. Afin de préciser son intention, il fait appel à Shakespeare (Jules César, I/2) : « La vue ne se connaît pas elle-même avant d'avoir voyagé et rencontré un miroir où elle peut se connaître ». Comme l'exprime parfaitement (Roland-Manuel, 2001), à l'exact opposé de Beethoven, l'œuvre de Ravel est peinture plus qu'expression des sentiments.

Ce recueil de cinq pièces débute par un vol déconcertant de 'Noctuelles', au crépuscule. Hagar, le piano bascule, sursaute et jette de grands coups d'aile. Dans un éclat de lumière, il se ressaisit et disparaît dans un flou harmonique. La gorge se noue avec la seconde pièce, 'Oiseaux tristes'. Au lieu de redescendre, la tension se fige sous la forme d'une plainte dissonante, où sont évoqués « des oiseaux perdus dans la torpeur d'une forêt très sombre aux heures les plus chaudes de l'été ». Mais comme toujours chez Ravel, les nuages sombres qui obscurcissent sa musique sont toujours chassés par une bourrasque d'où jaillit une lumière aveuglante ; c'est celle d'Une Barque sur l'océan', la troisième pièce. Ravel nous emporte sur l'écume d'un océan qui n'a rien de placide, où l'auditeur est tiré par une vague puissante puis déséquilibré par le va-et-vient des notes qui ruissellent, pour être finalement giflé par les basses du piano, qui cognent et cognent encore. Ces 'Miroirs' d'une brutalité vivifiante se prolongent, avec humour, sur le panache, trop candide pour être honnête, de l'Alborada del gracioso', une danse bouffonne et tragique d'une crudité quasi expressionniste. Et c'est la fin avec l'évocation estompée de 'la vallée de cloches', où leur étagement de sonneries se répondant de village en village, laissant entrevoir la vie des hommes et de leurs mille occupations.

L'ordre de composition est : 'Oiseaux tristes', 'Une barque sur l'océan', 'Alborada del Gracioso', 'La vallée des cloches' et 'Noctuelles'.

<sup>43</sup>Il breveta une machine dans laquelle on peut voir l'ancêtre du moteur automobile et s'occupa de la ligne de chemin de fer Madrid-Irun.

Tout change à partir de 'Miroirs' : l'approche esthétique (provisoirement), l'écriture harmonique à petite et moyenne échelle, le pianisme. On vit alors le compositeur comme une sorte d'épigone glacé et clinique de Debussy. On a du mal à comprendre ce jugement aujourd'hui. Les 'miroirs' première œuvre pianistique descriptive et évocatrice, est bien moins froidement clinique que la 'Sonatine' ou même que les 'Jeux d'eau' qui montrent clairement leurs articulations formelles. Ce nouveau style se manifestait surtout dans la logique complexe mais rigoureuse de progression des harmonies et (le plus souvent) de la forme, comme l'analyse le montera; mais les 'Miroirs' firent également l'acquisition d'harmonies nouvelles. Le rôle du piano, si complexe que soit son écriture, est essentiel dans cette création harmonique ravélienne. Il affirma à Ralph Vaughan Williams : « Sans le piano, on ne peut créer de nouvelles harmonies<sup>44</sup> » (Orenstein, 1989). Pour serrer au mieux les évocations choisies, les rythmes sont pulvérisés, les tronçons mélodiques renoués de la manière la plus suggestive. Les modulations vont aussi loin que possible et l'harmonie s'inscrit dans une perspective extrêmement libérée. Cela dérape de tous les paramètres rassurants, de sorte que « difficiles à jouer, ces morceaux parurent d'abord difficiles à entendre » (Roland Manuel, 2001). Ces recherches, plus que jamais, se prévalent d'une certaine objectivité : « Si la musique peut prendre l'objet sans faire premièrement la confession du peintre, la musique de Ravel y réussit plus que tout autre » (André Suarès, cité par (Marnat, 1986)).

Les 'Miroirs' furent créées le 6 janvier 1906 à la Société Nationale de Musique, salle Erard à Paris, par Ricardo Viñes. Ils ne furent pas accueillis avec unanimité : « Les 'Miroirs' forment un recueil de pièces pour piano qui marque dans mon évolution harmonique un changement assez considérable pour avoir décontenancé les musiciens les plus accoutumés jusqu'alors à ma manière » (Ravel, 1928). Il est certain que 'les Miroirs' marquent une évolution radicale de l'art de Ravel, dans l'harmonie mais également dans l'art de la représentation et plus concrètement dans l'écriture pianistique (Abramovitch, 2012).

Les 'Miroirs' ont été, et sont souvent encore considérés comme une œuvre 'impressionniste'. Ravel, sans renier formellement le mot, exprime des réserves et souligne son ambiguïté, lorsqu'il est appliqué en dehors de l'art pictural (Ravel, 1928). Pour le public, c'était ramener cet art, par une classification commode, à quelque chose qu'il connaissait déjà. Mais c'était en même temps en restreindre ou distordre la portée. Mieux vaut, comme l'a fait Jarocinsky pour Debussy, les rapprocher de l'art symboliste (Jarocinsky, 1970 ; Ko, 2005).

Chaque morceau des 'Miroirs' est dédié à un membre du groupe des 'Apaches', ce cercle intellectuel où l'on discutait de questions philosophiques, esthétiques et politiques<sup>45</sup> et auquel Ravel, comme Ricardo Viñes, avait adhéré dès sa formation vers 1900.

M.D. Calvocoressi, critique musical et dédicataire de l' 'Alborada', membre des 'Apaches', assista évidemment à la première des 'Miroirs' et écrivit une critique favorable dans 'Le Courrier Musical' (Orenstein, 1968)<sup>46</sup> :

« 'Oiseaux tristes' est quelque chose d'extrêmement nouveau, une étude plutôt étendue (dans le sens que les peintres donnent à ce mot) et avec une parfaite vérité de notation. La même chose est vraie de 'la Vallée des cloches'. D'autre part, 'une barque sur l'océan' est un véritable petit poème symphonique, construit très vigoureusement, et l' 'Alborada' est un scherzo à la manière de Chopin et Balakirev. Si je ne m'abuse, 'Noctuelles' est une sorte d'étude (cette fois-ci dans le sens pianistique) réalisée également d'une manière extrêmement fraîche..... Mais ce que je trouve le plus remarquable dans ces diverses pièces sont leurs qualités émotionnelles. Dans 'Oiseaux tristes' et 'La Vallée des cloches' il y a une grande profondeur de sentiment, de sentiment intime, tout à fait dépourvu de grandiloquence. 'Une barque sur l'océan' est, une fois de plus, d'une poésie belle et intense. L' 'humour', la fantaisie franche et vive de l' 'Alborada' mérite les plus hautes louanges ».

L'analyse 'multidisciplinaire' des 'Miroirs' est probablement, parmi toutes les œuvres pour piano seul de Ravel, celle qui pose les questions méthodologiques les plus embarrassantes. Ravel était un 'horloger suisse', pris sans un sens laudatif et non péjoratif comme ce fut l'intention d'un Stravinski<sup>47</sup> volontiers acrimonieux. Les équilibres parfaits d'une solidité d'acier

<sup>44</sup> C'est souvent également le cas de Stravinski, par exemple dans 'Les augures printaniers' du 'Sacré du Printemps' avec l'accord martelé et irrégulièrement pulsé aux cordes et huit cors, qui fit couler tant d'encre bien inutilement : Fa bémol, La bémol, Do bémol, Fa bémol, Sol, Si bémol, Ré bémol, Mi bémol, manifestement d'origine pianistique (la mode somme toute bien innocente de la 'note à côté' à la basse). On retrouve le même accord, un demi-ton plus bas, dissocié, articulé, rythmé orchestré de façon radicalement différente au début de la scène finale, l' 'adoration de la Terre', retour harmonique littéral qu'à notre connaissance aucun commentateur n'a relevé.

<sup>45</sup> Bien qu'il n'en fit jamais état, et malgré ses tenues à la dernière mode et ses allures de dandy grand bourgeois quelque peu snob et hautain, à l'opposé d'un Stravinski ultra-réactionnaire, Ravel était, semble-t-il, un homme résolument de gauche. Il lisait régulièrement 'l'Humanité' et son adhésion à la mélodie violemment anticolonialiste des 'Chansons Madécasses' a des accents de sincérité qui ne trompent pas. Cela le rapproche d'un Bartok pour lequel il avait une profonde admiration musicale et qu'il défendit 'becs et ongles'.

<sup>46</sup> Nous n'avons accès à ces textes que par la littérature anglo-saxonne et les retraduisons donc. Nous ne pouvons donc certifier leur correspondance mot à mot avec l'original.

<sup>47</sup> Sous des dehors cordiaux et mondains, des discussions de technique musicale, voire derrière des coopérations étroites comme l'orchestration de la 'Khovantchina' de Moussorgski, les relations entre Ravel et Stravinski, hommes très différents, furent extrêmement complexes et ambiguës. Très probablement, la versatilité de Stravinski suscitait de la méfiance de la part du consciencieux Ravel, et la perfection du métier de Ravel suscitait la jalousie de Stravinski. A notre connaissance, aucune étude n'a, approfondi ce sujet et cela est regrettable. La brouille eut lieu alors que Diaghilev agressait grossièrement Ravel au sujet des qualités chorégraphiques de 'la Valse' et que Stravinski refusa ostensiblement de prendre la défense du compositeur. Ravel n'agressait personne et défendit bien des compositeurs (tel Bartók), mais entendait être respecté et répondait aux attaques courtoisement mais fermement, comme le montre par exemple les divers épisodes de ses relations avec Debussy par critiques et cercles musicaux interposés, envenimées par des tiers tels que Pierre Lalo.

de ses architectures, la 'juste visée'<sup>48</sup> de ses enchaînements harmoniques, confortant la tonalité tout en semblant l'ébranler, tout cela fait de lui un merveilleux artisan de la musique, et ne pas nous livrer à une analyse architecturale et harmonique attentive, détaillée, objective et distanciée serait évidemment passer à côté de la vertu majeure du compositeur Ravel. Pour les pièces en forme de danse, nous pourrions nous en tenir là. Pour autant, la tâche n'y est pas toujours facile : ainsi par exemple, les dernières pages de la 'forlane' du 'Tombeau de Couperin' sont à la limite de l'analysable. Mais dans ces œuvres, il n'y a pas grand-chose à chercher derrière les notes ; même la 'Pavane pour une infante défunte' ne cache aucun secret : Ravel reconnaît avoir choisi le titre pour le plaisir de ses allitérations. Pour les pièces à caractère descriptif (plus symbolistes qu'impressionnistes, comme nous l'avons déjà noté), il faut nécessairement aller au-delà des notes. Mais 'Gaspard de la Nuit' nous livre ses clefs par le biais des poèmes d'Aloysius Bertrand figurant en tête de la partition ; faire correspondre les éléments issus de l'analyse musicale aux symboles qu'ils évoquent est ici tâche relativement facile. Il n'en va pas de même avec les 'Miroirs', où nous trouverons des ambiguïtés fondamentales. Déjà, nous avons signalé tous les jeux de trompe l'œil que pouvaient sous-entendre le titre même du recueil ; il en va de même les titres des pièces. Seule la mise en regard étroite des éléments mis en valeur par l'analyse musicale clinique et la recherche simultanée d'un possible symbolisme qui leur soit associé peut nous aider à progresser dans une hypothétique compréhension de ces musiques. Mais même cette analyse harmonique clinique n'est pas facile, ou plus précisément elle n'est pas toujours univoque. (Goubault, 2005) signale plusieurs de ces ambiguïtés, Essentiellement, il écrit : « Il y a chez Ravel le dit et le non-dit, en particulier le désir de jouer sur deux tableaux à la fois en utilisant par strates deux systèmes harmoniques. Pour simplifier : un système 'occidental' (hémitonique, tensionnel, évolutif, tierces, altérations) et un système 'extrême-oriental' (anhémitonique, non-tensionnel, statique, quarts, toutes les notes sont réelles) ». Nous en verrons un magistral exemple dans 'la vallée des cloches'. Bien d'autres artifices sont utilisés par Ravel : appoggiatures sur notes réelles non résolues, glissements d'accords sur pédales ornées ou non. C'est la complexité de cette chimie harmonique qu'il convient de mettre en regard. Avec bien entendu les 'trois poèmes de Mallarmé', c'est ici que Ravel se situe le plus près de la pensée symboliste.

L'anecdote rapportée plus haut pose la question des influences réciproques de Debussy et de Ravel. Réciproques disons-nous contrairement à une idée largement répandue car l'année où Ravel publie ses 'Miroirs' est celle où Debussy publie son premier cahier d' 'Images'. Le langage de Ravel est entièrement formé. Théoriquement du moins, toute œuvre postérieure de Debussy pourrait fort bien avoir subi son influence<sup>49</sup>.

Les relations entre les deux hommes s'étaient refroidies lorsque Ravel avait fait remarquer qu'une innovation prêtée à Debussy dans 'La soirée dans Grenade' des 'Estampes' figurait précédemment dans ses propres 'sites auriculaires'. Il s'agissait techniquement d'une pédale de dominante sur un accord étranger, que l'on peut entendre comme modal, une des clés de l'écriture ravélienne (voir Annexe 2). Le critique Pierre Lalo avait jeté de l'huile sur le feu en 1909, provoquant une lettre de réaction courtoise de Ravel sur la priorité d'utilisation de cette formule pianistique. Mais comparons les 'Miroirs' et le premier cahier d' 'images', et par exemple les premières pièces, 'Noctuelles' et 'Reflets dans l'eau', toutes deux en Ré bémol majeur. Il ne fait aucun doute que 'Reflets dans l'eau' ne soit une pièce merveilleuse, un des authentiques chefs d'œuvre de la littérature française pour piano dont l'intense pouvoir de séduction ne faiblit jamais. Mais harmoniquement, la musique de 'Reflets dans l'eau' est incomparablement plus facile à rattacher à la tonalité de Ré bémol que celle de 'Noctuelles'. Et lorsqu'à propos du deuxième cahier d' 'images' Debussy déclarait y avoir employé « *les plus récents ingrédients de la chimie harmonique* », on voit mal à qui d'autre que Ravel il pouvait penser, hormis lui-même, et peut-être Arnold Schoenberg (1857-1951) qui était alors en pleine phase de 'tonalité étendue'. Mais il est fort peu probable que Debussy ait connu Schoenberg, et l'eût-il connu, ce n'est certes pas dans cette direction que le poquait sa géniale inspiration. Il eut plus tard des mots sévères pour ce compositeur. L'inverse est du reste vrai.

En réalité, il y a peu de points communs entre Debussy et Ravel sinon une esthétique générale et un positionnement dans l'avant-garde française de leur temps<sup>50</sup>. Chacun de ces deux génies trace sa route solitaire, tout en prêtant attention à ce qu'écrit l'autre. Et les deux hommes ne se sont pas fréquentés, ce que l'on peut estimer regrettable. Mais la musique française ne peut que se féliciter de leur créativité parallèles.

## B-5-2- Noctuelles.

De toutes les pièces, c'est peut-être cette œuvre qui s'approche le mieux de l'esthétique voire de la technique picturale impressionnistes, sous réserve de se montrer extrêmement prudent dans cette analogie. . Voilà des milliers d'insectes voletant apparemment au hasard autour d'une source de lumière dans l'obscurité de la nuit, apparaissant et disparaissant, certains quasi immobiles, d'autres animés d'un vol erratique. Pour rendre cela de manière directement figurative, il faudrait des techniques musicales bien postérieures à Ravel, telles les musiques stochastiques pour une centaine de cordes du

<sup>48</sup> Le mot est de Jankélévitch. Il nous paraît merveilleusement approprié.

<sup>49</sup> Il est intéressant de noter les illustrations que Debussy et Ravel donnent du thème de « Ondine ». Ravel compose une immense mélodie accompagnée, dans laquelle il déploie tous ses sortilèges (voir ci-dessous, § B-6-2) tandis que Debussy écrit plus tard un Prélude bien plus fractionné (2<sup>e</sup> livre, prélude 8), dans le forme de scherzo, où il fait également un usage de tous ses procédés d'écriture, mais dans un style plus discret et estompé (voir *Pécher, 2009*)

<sup>50</sup>Ravel a très consciencieusement évité tout ce qui aurait pu rappeler Debussy, notamment par exemple un climax sur une neuvième 'de dominante' majeure ou un usage voyant de la gamme par tons entiers.

premier Xenakis, voire les polyphonies micro-tonales quasi saturées du premier Ligeti. Mais là n'est nullement l'intention de Ravel. Ici, le musicien ne dispose volontairement que d'un instrument, riche d'expression, il est vrai, et pour lequel son imagination ne connaît pas de frontières. La transcription ne saurait donc être directe. Le peintre, lui, doit restituer non point l'instantanéité, qui en soi n'offre pas d'intérêt, mais le sentiment diffus qui naît du mouvement désordonné de ces milliers de points lumineux. Le halo nuancé de couleur cher au peintre impressionniste est l'outil idéal pour cette transposition ; et le musicien devra, par son écriture pianistique, évoquer semblablement toute cette agitation désordonnée.



**Giacomo BALLA - Street light (1909)**

Le mot 'Noctuelles', peu usité en français, semble inspiré d'un vers de Léon-Paul Fargue, dédicataire de la pièce, poète appartenant au groupe des 'Apaches' : '*Les noctuelles des hangars partent, d'un vol gauche, cravater des autres poutres*'. Ravel a peut-être utilisé ce mot pour sa connotation nocturne. Comme ce mot, la pièce semble quelque peu hermétique. Dans ses parties extrêmes, elle ne se fixe jamais sur des structures sonores régulières ; des silences ponctuent presque chaque phrase, et Ravel superpose des schémas rythmiques relativement simples par eux-mêmes en formules complexes et aussi imprévisibles que le vol de ces insectes. Les lumières attirant les noctuelles étant essentiellement urbaines à cette époque, (*Stuckenschmitt, 1976*) émet l'idée que ces noctuelles étaient celles perçues par les 'Apaches' lors de la sortie de leurs réunions nocturnes. L'idée est séduisante et bien conforme à un certain esprit ravélien. Certains allèrent jusqu'à émettre l'idée que la pièce symbolisait les 'Apaches' eux-mêmes. La section centrale contrastante semble suggérer quelque mystérieux 'ailleurs'. La pédale syncopée de Fa semble évoquer par avance l'ambiance angoissante du 'Gibet', et les envols de noctuelles semblent interrompre une mélodie en accords, possible évocation de quelque ruine exotique. Les noctuelles apparaîtraient comme des ombres lorsque 'la lune descend sur le temple qui fut'.

Le plan général de la pièce est de la forme A (mm. 1-36) – B (mm. 37-93) – A' (mm. 94-120)- Coda (mm. 121-130) En réalité, la fin de la partie B étant tuilée avec des réminiscences de A, le schéma plus exact est A – {B-(A+B)}-A'-C. Ici, (A+B) est une section extrêmement subtile : elle est à la fois développement et retransition. Elle est retransition en ce sens qu'elle commence dès sa première mesure dans le tempo de A, et qu'au fur et à mesure que nous progressons, les rappels de B s'atténuent alors que ceux de A deviennent plus insistants. Elle est développement de A+B au sens le plus traditionnel du terme : les éléments de A et B y sont éclatés et élaborés hors ton. Mais Ravel connaît bien ses classiques, Haydn et C.P.E Bach en particulier (*Rosen, 1993 & 1978*) et un de leurs effets les plus étonnants, à savoir la fausse réexposition<sup>51,52</sup>. Il surenchérit toutefois sur ces anciens maîtres en introduisant plusieurs fausses réexpositions, la première et la moins subtile étant, au tout début de (A+B) (mesure 63), la reprise du tempo de A. Une autre est à la mesure 80 lorsque des fragments du premier thème reviennent apparemment dans le ton, mais sans leur accompagnement caractéristique qui, de fait, est le seul élément qui puisse établir la tonalité. D'autres sont créées par le fait que Ravel reprend dans la fin du développement les cellules constitutives de A dans l'ordre inverse de l'exposition de A<sup>53</sup> : cela accentue le sentiment d'être peut-être déjà dans la réexposition sans que la musique n'en revête les caractères. A la mesure 94, les éléments de A reviennent enfin dans le ton, sous leur forme complète et dans leur ordre naturel. Là commence, de manière indiscutable, la réexposition<sup>54</sup>.

<sup>51</sup>La fausse réexposition consiste à positionner, en un point situé vers la fin du développement, un certain nombre de caractéristiques traditionnelles de la réexposition, mais pas toutes. L'auditeur est désarçonné devant ce dispositif hétérodoxe, mais perçoit néanmoins qu'il ne s'agit pas de la réexposition. Lorsque celle-ci apparaît enfin, elle dissout le malaise de l'auditeur et n'en paraît que plus puissante. Haydn et Ravel ont en commun ce goût de la mystification musicale, qui exige une virtuosité de plume infallible.

<sup>52</sup> Le procédé est plus rare sans pour autant avoir complètement disparu chez Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Brahms, qui usent en général de techniques différentes pour préparer la réexposition

<sup>53</sup> Haydn pratiquait parfois les réexpositions inversées, ou même la suppression, dans la réexposition, de sections présentées à la tonique dans l'exposition, ce qui peut paraître logique puisque la réexposition consiste à ramener à la tonique les éléments présentés dans l'exposition à la dominante ou dans une tonalité de substitution. Un très bel exemple, plus récent, de réexposition inversée particulièrement claire se trouve dans le premier mouvement du 5<sup>e</sup> quatuor de Bartók.

<sup>54</sup> Les thèses musicologiques en ligne des grandes universités américaines sont généralement de très haut niveau et pleines d'enseignements novateurs. On est donc étonné de constater qu'un certain nombre d'entre elles commettent la grossière erreur de prendre telle ou telle fausse réexposition de cette section pour la véritable réexposition, ne sachant plus très bien comment traiter celle-ci lorsqu'elle survient. Nous pensons que ceci est le résultat d'une hyperspécialisation ; ces musicologues connaissent certes très bien Debussy, Ravel, Stravinski, voire la deuxième école de Vienne, mais ne sont pas des spécialistes pointus de Haydn. Ainsi, (*McCarrey, 2006*) étudie plusieurs interprétations possibles de la segmentation des premières mesures de A et en déduit des positionnements différents du point précis de la réexposition – mais jamais la mesure 94. Sous une apparence logique rigoureuse, le fondement du raisonnement de McCarrey est en fait entièrement subjectif ; il se laisse totalement abuser par sa méconnaissance manifeste de la notion de fausse réexposition.



Ordinairement, dans les formes de type A-B-A', il y a un contraste total entre les parties A et B. Certains compositeurs ont tenté des rapprochements, superficiels ou non<sup>55</sup>. Ravel crée ici une structure totalement inédite, où le développement traditionnel de sonate lui permet la synthèse de A et B avant A', réexposition variée de A.

Dans le détail, comme déjà indiqué, Ravel introduit des éléments de forme sonate, de manière hétérodoxe.

La section A se compose ainsi : un thème 1 à la tonalité principale, Ré bémol majeur (mm.1-9), une transition contenant des éléments du thème 1 (mm. 10-13), un thème 2 à la sus-dominante si bémol majeur (mm. 14-20), une conclusion contenant des éléments des thèmes 1 et 2 et tonalement instable (mm.21-35). Ceci peut se comprendre comme une exposition de sonate, la seconde section pouvant être dans une tonalité de substitution de la dominante, comme c'est souvent le cas chez Beethoven, Schubert, Brahms<sup>56</sup> (*Rosen, 1978 ; 1993*). La conclusion n'installe pas une tonalité franche de dominante, comme usuellement dans une forme sonate, mais est tonalement très instable.

La section B est en si bémol mineur (relatif mineur de la tonalité principale) et comprend une exposition (mm. 37-62)<sup>57</sup> et la sous-section ambiguë (A+B), que nous avons analysée plus haut.

La section A' commence par le thème 1 dans sa forme complète à la mesure 94, le thème 2 à la sus-tonique Mib majeur (mm. 98-104), quinte inférieure de l'exposition, ce qui est, en revanche, contradictoire avec le principe de la sonate qui exige une résolution des dissonances tonales à long terme par une reprise dans le ton principal<sup>58</sup> (*Rosen, 1993*), et une conclusion tonalement instable (mm.105-120), là aussi hétérodoxe.

La coda (mm.121-131) ramène le ton principal *in extremis*.

Ravel, sur le plan architectural, se montre parfaitement conscient de la tradition et marche dans ses pas, tout en l'adaptant à son propos de manière non orthodoxe, mais rigoureuse dans sa propre logique. C'est ainsi qu'il modifie les règles de la forme sonate en altérant la signification tonale de la réexposition (mais il respecte la transposition à la quinte inférieure du second thème). Il modifie aussi les règles de la forme A-B-A', où A et B sont supposées être contrastants, et le sont pleinement à première vue<sup>59</sup> ; néanmoins, l' 'horloger suisse' Ravel parvient à les combiner de manière totalement originale comme nous venons de le voir.

Du point de vue de la symbolique, ce passage est également très singulier. Nous avons vu dans A une évocation concrète des noctuelles urbains autour des lampadaires la nuit au sortir d'une réunion des 'Apaches' et dans B une vision onirique de quelque temple lointain sous le rayons de la lune. La section A' revint à la réalité urbaine. Probablement faut-il voir dans B un 'rêve éveillé' du promeneur solitaire ayant quitté ses compagnons ou une évocation collective du groupe encore réuni dans les rues de Paris (peut-être une métaphore de Léon-Paul Fargue lui-même ?) et dans (A+B) un retour progressif de cet état onirique vers la réalité.

Sur le plan de l'écriture, certains aspects globaux méritant d'être soulignés.

(*Abramovitch, 2012*) note: « *un usage intensif du chromatisme horizontal et vertical, d'échelles en tons entiers, de dissonances sous la forme d'appoggiatures, l'évitement d'accords triadiques et des exemples proches de la bitonalité*<sup>60,61</sup> ».

<sup>55</sup> Ainsi, dans sa Fantaisie-impromptu op. 66, Chopin introduit un discret rappel de la section B à l'extrême fin de la partie A'. Ce passage est certes plein de poésie, mais n'a pas grande conséquence architecturale. Beaucoup plus significatif est l'exemple d'un certain nombre de pièces pour piano que Brahms écrivit à la fin de sa vie, après l'année 1890, où le thème principal de B dérive de celui de A, par des procédés souvent subtils mais toujours identifiables. Il arrive même parfois chez lui que cette section B soit contrastante par l'expression, mais reliée à A par l'usage de cellules communes.

<sup>56</sup> En mode majeur, la tonalité de substitution est souvent la médiane majeure. Voir par exemple la sonate 'Waldstein' op. 53 de Beethoven –tonalité : Do, deuxième thème en Mi, sa sonate op. 31 en Sol majeur- tonalité : Sol, deuxième thème en Si, la 'Wanderer-Fantasie' de Schubert, tonalité : Do, deuxième thème en Mi, ou la 3<sup>e</sup> symphonie de Brahms op. 90 – tonalité Fa, deuxième thème en La avec changement de rythme et d'orchestration. Schubert utilise parfois la fonction 'miroir', la sus-dominante mineure (dernière sonate D.960 en Sib majeur, second thème en Fa# mineur ; Fa# = Solb, sus-dominante mineure). Ces exemples illustrent à la fois les espaces de recherche qu'offre le cadre de la forme sonate et ce qui fait son inébranlable solidité.

<sup>57</sup>(*Howat, 2000*) met en parallèle les mesures 47 et suivantes des mesures 20 et suivantes d' 'Idylle' des 'Pièces pittoresques' de Chabrier : mélodies en balancements de quarte, accompagnées par des répétitions de notes simples et un mouvement pendulaire chromatique. Comme nous l'avons vu, Ravel avait largement dépassé l'influence directe de Chabrier, mais la réminiscence distanciée d'un procédé technique raffiné n'est évidemment pas à exclure.

<sup>58</sup> La situation est de fait ambiguë ; en mode majeur dans la forme sonate, il y a bien chute de quinte de la dominante à la tonique dans la réexposition. En privilégiant cette chute de quinte (comme entre autres exemples Sibelius dans sa 3<sup>e</sup> symphonie : exposition ; premier thème : Do majeur ; second thème : Si mineur ;réexposition ; premier thème : Do majeur ; second thème : Mi mineur ), Ravel pervertit subtilement la forme sonate en feignant de s'y plier. Car enfin, l'important n'est pas la chute de quinte en soi, qui ne se justifie que lorsque le second thème est exposé à la dominante et réexposé à la tonique. Quand Beethoven, Schubert, Brahms exposent le 'second thème' dans une tonalité de substitution (souvent la médiane majeure), ils ne le réexposent pas une quinte au-dessous, mais à la tonique. Ravel le savait parfaitement. Il n'écrit pas un allegro de sonate académique (comme dans sa sonatine), mais une pièce évocatrice, aux harmonies et à la forme complexes. Cette manière de tourner autour de la forme classique sans complètement l'adopter et bien caractéristique de la subtilité d'esprit ravélien. De fait, cela signifie qu'il a une conception à la fois suffisamment flexible et rigoureuse de la tonalité pour que la forme sonate ne soit plus pour lui un moyen de l'affirmer à grande échelle, mais une forme permettant l'exposition le développement et la réexposition de son matériel musical.

<sup>59</sup> Voir la note plus haut concernant le cas particulier des dernières pièces pour piano de Brahms.

<sup>60</sup>Nous sommes en désaccord avec ce dernier point qui nous paraît bien artificiel, contraire à l'esprit du compositeur (surtout à cette époque) et explicable, comme chez Debussy (voire Stravinsky : le célèbre passage de Petrouchka aux deux clarinettes et les traits qui en dérivent directement), par des dispositions particulières de notes appoggiaturées contre les notes réelles (le trait de Stravinsky, des préludes de Debussy telles que 'Brouillards', 'Ondine' ou 'Feux d'artifice', qui rappellent bien les traits prétendument 'polytonaux' de 'Jeux d'eau' et des 'Miroirs', voire par exemple la célèbre 'Fontaine d'Aréthuse', des 'Mythes' op. 30 de Szymanowski, un compositeur qui a manifestement beaucoup appris de Ravel). Après 1920, la polytonalité ayant été formellement adoptée par Darius Milhaud (chez qui elle est souvent une extension de la polyphonie horizontale diatonique, se résolvant dans un ton principal), voire certains idiomes du jazz, Ravel put affûter sans sens de l'humour au second degré, par exemple dans l'Enfant et les sortilèges', ou dans le clin d'œil du 'Blues' de la

Sur le plan rythmique, la polyrythmie s'installe dès la première mesure. Les changements de mesure sont fréquents, de même que les hémioles.

Sur le plan de la dynamique, la pièce est éminemment instable ; la dynamique change constamment, soit par des crescendos, decrescendos ou 'soufflets' réguliers, soit souvent brutalement. Ce n'est pas une des moindres difficultés d'interprétation de cette pièce.

Par ailleurs – et surtout dans les parties A et A', mais aussi dans la partie (A+B) – les motifs sont entrelacés.

L'œuvre est très exigeante sur le plan pianistique. L'analyse technique montre que Ravel, en artisan consciencieux, en était pleinement conscient et qu'il existe toujours une solution aux problèmes redoutables qu'elle peut soulever.

Harmonie dissonante, changements brutaux de dynamique, enlacement des motifs, polyrythmie, haute virtuosité, tout cela traduit le vol erratique des noctuelles qui parfois s'arrêtent ou disparaissent avant de reprendre leur ballet désordonné.

Étudions maintenant quelques détails de l'écriture des diverses sections.

Dès la première mesure, la polyrythmie de doubles croches à la main droite contre les triolets de la main gauche semble traduire le vol désordonné des noctuelles. L'harmonie semble également contribuer à ce vol désordonné. Il est bien certain que, dès la première mesure de 'Noctuelles', le lien avec la tonalité de Ré bémol majeur est apparemment des plus ténus.



Une explication rationnelle est donnée par (Ko, 2007)<sup>62</sup>. La première mesure est contrôlée par le premier temps de main gauche, une septième de dominante du ton, qui fait cadence sur la tonique à la mesure 3. La structure globale est donc des plus classiques : c'est une cadence parfaite, établissant la tonalité. L'originalité et le sentiment du vol erratique des noctuelles sont donnés, dans ce cadre familier, par l'écriture d'une part des deuxième et troisième temps de la main gauche, d'autre part par celle de la main droite. Le deuxième et troisième temps de main gauche sont dérivées du premier temps par enchaînement des fondamentales des accords par ton entier inférieur (Sol bémol) puis supérieur (Si bémol), le tout sous forme de triolets réguliers de croches. Ce sont en quelque sorte des accords-broderies, interprétation partagée par (Goubault, 2004, 2005). La main droite est le développement d'appoggiatures débouchant sur des tierces ou quarts appartenant à l'échelle du ton - en fait formant sur le premier temps une neuvième de dominante du ton (le Si bémol résultant de la résolution du La naturel dissonant sur le La bémol étant la neuvième) et sur les autres temps des neuvièmes 'voisines' (ce à quoi on pourrait appliquer l'expression utilisée pour Debussy par le compositeur et critique Jean Baraqué : « constellation autour d'une tonalité »). Le premier thème, qui vient de commencer, peut être divisé en quatre cellules : (a) le motif des mesures 1 et 2, (b) celui de la mesure 3, arpège de main droite dans le ton, avec un Mi naturel appoggiature à la main gauche que nous retrouverons à la dernière mesure, et qui met en évidence une cellule mélodique Mi bémol - Ré bémol - La bémol, (c) les arpèges montants de la mesure 6 et (d) les secondes isolées présentées ci-dessous.

- (a) Dès le premier temps, comme nous l'avons vu, la main gauche énonce en triolets l'accord de septième de dominante du ton, mais avant même l'énoncé de la dominante La bémol nous avons eu un La naturel à la main droite, appoggiature chromatique qui monte au Sib d'une quarte Si bémol - Mi bémol, constituant ainsi l'accord de neuvième de dominante du ton. Les appoggiatures et notes constitutives de l'accord s'enchaînent en un tempo rapide dans l'écriture polyrythmique en double-croches de la main droite contre des triolets à la main gauche, les portions d'accords de main droite étant disposées en hémiole. L'accord de neuvième de dominante établissant le ton ne fait que passer. A la quatrième double-croche, la tierce Sol bémol-Si bémol appartient à l'accord de neuvième, mais également à l'accord de neuvième qui va immédiatement suivre au second temps, qu'il anticipe donc. Au second temps en revanche, la tierce de la dernière croche, La bémol - Do, n'appartient à l'accord de neuvième que par la note La bémol (il faudrait imaginer une accord de onzième augmentée, peu perceptible et hors de propos) ; c'est en fait une anticipation de l'accord de neuvième qui va suivre immédiatement (n'oublions

sonate pour piano et violon, ou il pousse la feinte naïveté jusqu'à utiliser diverses armures selon les portées. On peut trouver des développements de cette irritante question dans (Kaminsky, 2004).

<sup>61</sup>L'analyse de type schenkérien, surtout affûtée par d'excellents musicologues post-schenkériens, donnerait de bons résultats appliquée à ces pièces. En revanche l'analyse tonale d'Hindemith, trop artificiellement mathématique, insensible aux multiples nuances de la pièce, trop 'germanique' en un mot, échouerait certainement. Ne trouvait-il pas la 'tonalité' d'œuvres de Schoenberg revendiquées par leur auteur comme atonales ? Hindemith était certes un excellent compositeur ; mais, cédant à une forme d'intellectualisme bien de son temps, il eut le tort, comme bien d'autres, de penser en toute honnêteté intellectuelle que les règles de compositions qu'il avait adoptées pour lui-même constituaient une clé universelle pour l'analyse de toute musique. Voir (Schenker, 2000) ; (Strauss, J.N., 1990) ; (Wittlich, G. & Martin, D. S., 1989).

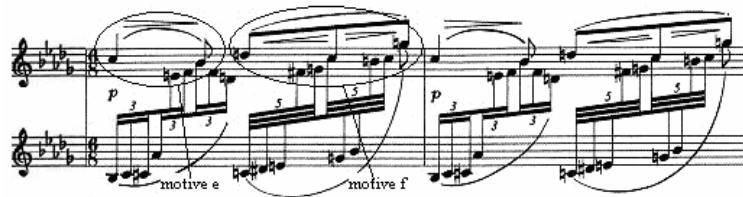
<sup>62</sup> Notre analyse s'inspire de la sienne, sauf sur un point majeur : le positionnement du début de la réexposition.

pas que nous sommes en double croches contre des triolets de croche dans un mouvement assez rapide, noire : 128). A la troisième mesure, le la bémol s'altère en appogiature La naturel, qui frotte contre le La bémol de la main gauche, comme à la première mesure mais dans un autre contexte. Ce La se résout à nouveau sur une quarte Si bémol – Mi bémol, où la note supérieure est étrangère à l'accord. Par un Si de passage, cette quarte se résout sur une quarte un ton au-dessus, Do-Fa, qui appartient bien à l'accord. On notera le dessin ascendant Sol-La – Si tracé par les appogiatures<sup>63</sup>. La première mesure est répétée textuellement. La quarte Si bémol - Mi bémol, commune aux premier et troisième temps, assure une forme de continuité. Chaque mesure est pp crescendo.

- (b) La troisième mesure (deuxième cellule du thème) contient des arpèges tonaux à la main droite, esquissant discrètement une cellule mélodique Mi bémol, Ré bémol, La bémol, cependant que la main gauche affirme le ton de Ré bémol, et oppose un Mi naturel (appogiature non résolue du Fa médiate) au Mi bémol de la main droite<sup>64</sup>. Elle comporte un 'soufflet' *mf*. La quatrième et cinquième mesures, identiques, sont une variante de la première et deuxième, mais contiennent un soufflet au lieu d'un crescendo.
- (c) La sixième mesure (troisième cellule du thème) est un arpège p diminuendo, la septième est un arpège pp.
- (d) Aux huitièmes et neuvièmes mesures (quatrième cellule du thème), énoncées diminuendo de pp à ppp (confirmant, dès les premières mesures, ce que nous avons énoncé plus haut quant à la dynamique) le silence commence à creuser la mesure 8, la mesure 9 ne nous proposant qu'une seconde majeure en croche dans l'aigu<sup>65</sup>, tout le reste étant silence. Ainsi voit-on parfois, l'espace d'un instant, les noctuelles disparaître mystérieusement de la lumière pour réapparaître aussitôt après. Le mouvement s'interrompt, laissant place à quelques rares secondes.



Après ce quasi-silence une variante des mesures 1 et suivantes reprend à la mesure 10, mais un nouveau thème apparaît à la mesure 14<sup>66</sup>, à la sus-dominante S bémol majeur, constitué de deux cellules diatoniques (e) et (f) présentées dans cette mesure, dont l'accompagnement reste agité et irrégulier :



La nuance est *p*, s'élargissant au *mf*. Ce thème se développe jusqu'à la mesure 18 ; à la mesure 19, un arpège pp mène à la mesure 20 à une pose marquée d'un accord formé de la quinte à vide Sol-Ré (antipode harmonique de la tonalité principale, auquel il a été fait allusion auparavant).

La seconde partie de la section A s'ouvre à la mesure 21. Elle contient également une courte cellule thématique (g) de trois notes, mais cette fois-ci chromatique. Sa première présentation se fait sur un rythme irrégulier 2-4-1 (unité : croche) sur deux mesures à 2/4 et est suivi d'un rythme syncopé 2-2-1 (unité : double croche) en une mesure à 3/4. L'ensemble se répète.

Ensuite, le flot musical se poursuit dans une grande irrégularité de mesures (qui oscille pratiquement toutes les deux mesures entre le 2/4, 3/8, 5/8, 6/8) et de dynamique. La section B est annoncée par un grand crescendo et un mouvement mélodique ascendant qui amène l'œuvre à un climax avec un trille alterné aux deux mains, alternant un accord de Mi bémol mineur et Fa majeur<sup>67</sup> :

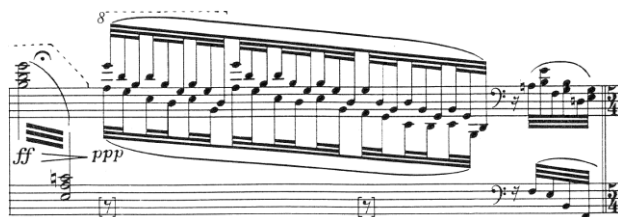
<sup>63</sup> Ce motif est hors ton, et sa formation montre bien l'erreur qu'il y aurait à y voir une écriture bitonale.

<sup>64</sup> Cette altération a un caractère systématique et se retrouvera notamment dans la dernière mesure : voir plus loin.

<sup>65</sup> (Goubault, 2005) justifie harmoniquement cette seconde isolée. Il voit dans ce passage « une neuvième de dominante qui change de position, s'altère (La naturel, appogiature de la quinte) et se parcellise [...] le dernier La se résout tout à fait correctement à la mesure suivante ».

<sup>66</sup> Il semblerait que la partition originale soit erronée : la mesure 14 semble en 6/8. (Abramovitch, 2012) confirme notre point de vue.

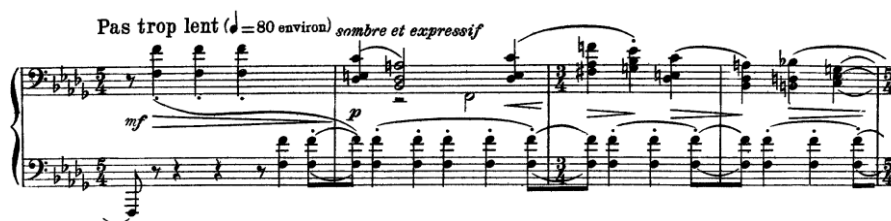
<sup>67</sup> Sans que ce soit de la bitonalité !



(Jankélévitch, 1956) suggère que le modèle utilisé par Ravel est l'étude de concert 'Waldesrauchen' de Liszt<sup>68</sup>. Peut-être ; mais l'élève a largement dépassé le maître par la répartition du trait descendant aux deux mains en hémiole. La fin de cette mesure établit la dominante du ton de Si bémol mineur.

La section B commence, pas trop lent (croche à 80 environ), en Sib mineur (dont on notera que c'est à la fois le relatif du ton principal de Ré bémol majeur et le direct mineur du ton de l'exposition du 'second thème' de A) par une pédale en octaves de dominante qui comme nous l'avons noté rappelle celle, à venir, du Gibet dont elle possède à un moindre degré l'irrégularité des dispositions rythmiques. Cette pédale dure 24 mesures. Elle commence sur le temps pour immédiatement former une syncope. Au bout d'une mesure entre la mélodie en accords, «sombre et expressif». Nous avons associé l'ensemble à quelque temple extrême-oriental éclairé par la lune et où rôderaient quelques insectes nocturnes à cause de l'ambiance à venir du 'Gibet', à cette mélodie d'accords, et le goût de l'époque pour ce type de scène, comme l'indiquent notamment certains titres de Debussy, mais le lecteur est loisible d'imaginer tout autre chose, Ravel ne nous ayant fourni aucune clé.

La texture à venir est beaucoup plus aérée que celle de la section précédente.



La mélodie en accords est étroitement liée aux mélodies de l'exposition, contribuant ainsi à l'unité de l'œuvre. Cette section a un caractère quelque peu romantique, tendant au *rubato* et à l'*espressivo*. Les idées mélodiques sont liées pour créer des lignes plus longues. Ceci crée un sentiment d'ouverture de l'espace et de la présence du temps mesuré, donnant un sentiment plus reposé, moins pressé, et contrastant avec la fluctuation constante des paramètres musicaux de la section A. Deux délicats passages rapides typiquement ravéliens (« *pp léger* ») apparaissent entre les phrases, comme un soudain envol de noctuelles, en dépit du caractère sombre de cette section.



A la mesure 61, Ravel demande « *revenez au premier mouvement* » et à la mesure 63, la partie supérieure du premier thème de la section A reparait partiellement, interrompue par une descente de triple croches. C'est le début de la section (A+B), à caractère de première 'fausse réexposition' (voir plus haut). Les événements qui ont marqué A défilent, comme par exemple les secondes isolées par-dessus la pédale de Fa :



<sup>68</sup>Incontestablement, nous trouvons cette écriture avec un trait descendant vertigineux à une seule main dans l'étude de concert 'Waldesrauchen', mais également dans bien d'autres œuvres de Liszt dont c'est une des caractéristiques du pianisme. Ceci dit, elle est parfaitement adaptée à la poésie particulière de cette belle étude, qui commence un peu comme du Ravel simplifié (par exemple 'Ondine' de 'Gaspard de la nuit') : arpèges d'accord de tonique avec sixte ajoutée à la main droite, mélodie parée de belles appoggiatures à la main gauche. Malheureusement, Liszt n'est pas toujours aussi pertinent dans ses traits de virtuosité parfois un peu creux, et nous pensons que ses œuvres favorites auprès des interprètes et du public ne sont pas forcément les meilleures. Liszt est selon nous méconnu et un examen musicologique sérieux, fait tout autant de démythifications que de réhabilitations, souvent esquissés, jamais poussés à ses ultimes conséquences, serait à entreprendre.

Nous rencontrons une intensification du premier élément du thème A et une entrée de sa cellule diatonique (b). On observera l' 'accord de Ravel' (voir Annexe 2) : Sol bémol, La, Do, Fa là où nous devrions avoir une neuvième 'de dominante' sur Si bémol, ce qui montre bien que nous ne sommes pas dans la réexposition :



Nous l'avons dit : ces faux semblants, ces inversions thématiques auxquelles il manque toujours quelque chose (généralement la tonalité, un authentique profil mélodique, le manque des septièmes de main gauche ...) pour avoir valeur de réexposition sont autant de 'fausses réexpositions' raffinées. Les rappels de B s'estompent progressivement. Nous voyons défiler des éléments parfois très proches de la partie de main droite de (a) (dans l'exemple ci-dessus, nous retrouvons la cellule sol – la – si), les arpèges de (b), les secondes de (c). Ravel resserre ces ambiguïtés et fausses réexpositions jusqu'à ce que la concentration du matériau ne puisse logiquement amener qu'une remise en ordre de l'horloger suisse qui positionne ses engrenages avec précision. Cela se poursuit jusqu'à la rentrée claire du premier thème de A dans la tonalité de Ré bémol, à la mesure 94, à l'issue d'une nouvelle présentation d'arpèges en 'petites notes' aux mesures 90 et 91 et des secondes isolées aux mesures 92 et 93 ; c'est l'inversion thématique dont nous avons parlé. Comme indiqué plus haut, le deuxième thème entre à la mesure 98 à la sous-médiane Mi bémol, ce qui est une entorse aux règles de la sonate. Notamment, l'arpège qui menait à la quinte à vide sur Sol à la mesure 20 se retrouve, mais avec une quinte à vide sur Do. La progression se poursuit jusqu'au dernier climax sur un trille aux deux mains correspondant au précédent, mais sur une septième majeure sur Do bémol à la main droite contre un accord de si bémol en position de quarte et sixte à la main gauche. Le trait descendant en hémioles se poursuit sur deux mesures, deux fois interrompu par un léger trait ascendant, et introduit la coda à la mesure 121, qui comprend quatre mesures « presque lent », rappelant en deux strates « lointain » et « expressif » pp le thème de la section B, puis six mesures au tempo de la section A concluant la pièce en un Ré bémol majeur toujours aussi capricieux tonalement avec notamment la persistance de l'altération Mi bécarré.

(Ko, 2007) met en évidence une particularité d'écriture de cette coda, mm. 126-128. Les accords de main gauche progressent selon une échelle par tons (Sol- La –Si – Do#- Ré#- Mi#). Les accords de main droite combinent les deux sortes d'échelles par tons<sup>69,70</sup>. La partie grave de ces accords de main droite parcourt l'autre transposition de l'échelle par tons (La bémol – Si bémol – Do – Ré – Mi – Fa#) cependant que les notes supérieures évoluent par tierces qui dérivent de la gamme par tons de la main gauche. Rien dans ce dispositif n'évoque une polarité sur Ré bémol, ni sur quelque note que ce soit<sup>71</sup>.



<sup>69</sup> Il n'existe que deux transpositions de l'échelle par tons, qui couvrent le total chromatique. C'est le 'premier mode à transpositions limitées' systématiquement inventoriés par O. Messiaen, mais qu'il n'utilise jamais par révérence à Debussy (Messiaen, 1944).

<sup>70</sup> On notera le soin avec lequel Ravel 'occulte' ces échelles par tons, que Debussy aime au contraire à mettre en valeur. Comme plus tard Messiaen ( voir note ci-dessus) mais peut-être pour éviter des rivalités plus directes avivées par des tiers et dont il fit la pénible expérience, Ravel veut éviter la comparaison avec Debussy. Mais il est vrai que la nature circulaire et potentiellement atonale de l'échelle par tons est foncièrement incompatible avec le sentiment d'attraction qui anime la musique de Ravel, d'autant plus efficace qu'il est subtilement occulté.

<sup>71</sup> Ceci est une conséquence de la parfaite circularité de l'échelle par tons. Debussy ne pratique jamais ce mélange de gammes par tons, ou d'une gamme par tons et d'une échelle étrangère. Pour introduire une telle échelle, il interrompt la gamme par tons. Voir par exemple le Prélude de la suite 'Pour le piano', le prélude I, 2 'Voiles', l'image II, 1 'Cloches à travers les feuilles' ou la scène dans les souterrains du château de 'Pelléas et Mélisande'. Tout au plus alterne-t-il les deux échelles sous la forme d'accords de quinte augmentée s'enchaînant chromatiquement (début de 'l'Isle joyeuse', sorte de trait coloré sur pédale de La – mais Liszt avait déjà employé ce procédé (qui emploie sans répétition les douze notes de l'échelle chromatique) au début de sa 'Faust Symphonie'). La gamme par tons est, à tort ou à raison, considérée comme une signature de Debussy. Les compositeurs viennois du tout début du siècle employaient l'accord de quinte augmentée librement, mais plus rarement la gamme par tons. C'est notamment le cas des compositeurs de la 'seconde école viennoise' durant leur période tonale (1900-1910). Chez Schoenberg, voir 'Pelléas et Mélisande' op. 4 ou, en infiniment plus concis et achevé, sa 'kammersymphonie' n° 1 op. 9. Chez Berg, voir la sonate pour piano en Si mineur, d'une étonnante maîtrise pour un op. 1. Avant même l'affirmation de l'accord de tonique, une cellule de quinte augmentée Sol – Mib – Si à la partie supérieure semble amener une région harmonique éloignée (Mib - rien n'empêchait d'écrire un Ré #, plus proche tonalement mais qui aurait jeté un doute sur le mode avant l'affirmation de l'accord de tonique, ce qui aurait été inacceptable). En réalité, il n'en est rien, et cette écriture novatrice ne fait que renforcer singulièrement la très sage cadence à la tonique. Berg traite cette quinte augmentée avec un grand esprit de conséquence dans toute l'exposition et le développement. Pour qui est habitué à écouter Chausson, Fauré, Debussy, Ravel, voire Koechlin, Poulenc ou Dutilleul, cette sonate est d'un caractère expressionniste charnu, mais on ne peut lui nier le qualificatif de chef d'œuvre. Il arrive également que cet accord se rencontre sous la plume de Scriabine, amené par de toutes autres voies (ex : 10° sonate op. 70, qui ne saurait laisser insensible une oreille ravélienne), ou chez Szymanowski (1882-1937 : Métopes op. 29, Mythes op. 30, Masques op. 34, 3° sonate op. 36).

La dernière mesure énonce enfin Ré bémol majeur, non sans rappeler une dernière fois le frottement du Mi bémol à la main droite et du Mi naturel appoggiature de la médiane à la main gauche de la mesure 3, unifiant ainsi la pièce dans l'ambiguïté de ses frottements, et conclut sur la quinte Fa - La bémol – conclusion sur le premier renversement de l'accord parfait de tonique ou, si l'on préfère un art plus allusif, accord de tonique avec élision de la fondamentale - que nous rencontrerons plus tard, plus fourni, dans 'Ondine'.

Ainsi se termine, capricieuse jusqu'à la dernière mesure, cette pièce que Ravel a voulue la première du recueil, peut-être parce que, comme nous le suggérons d'après (*Stuckenschmitt, 1976*), elle symbolisait, à travers les noctuelles, les interminables discussions nocturnes fusant en tous sens des 'Apaches'. Quoiqu'il en soit, elle est une excellente introduction aux 'Miroirs', par la lettre et par l'esprit, et peut-être celle où l'écriture est tout à la fois la plus rigoureuse et la plus subtile.

### B-5-3- Oiseaux tristes.

Comme énoncé dans le § B-5-1, Ravel avait été très sensible à la déclaration de Debussy rapportée par Viñes selon laquelle il souhaitait écrire une musique comme « *improvisée, ... détachée d'un cahier d'esquisses* » alors qu'il était lui-même en train de composer 'Oiseaux tristes'.



Paul KLEE – Paysage avec oiseaux jaunes (1923).

« Le premier en date de ces morceaux – et à mon sens le plus typique de tous – est le second du recueil : 'Oiseaux tristes'. (J'y) évoque des oiseaux perdus dans la torpeur d'une forêt très sombre aux heures les plus chaudes de l'été » (*Ravel, 1928*). L'œuvre fut jouée aux Apaches le 11 octobre 1904. Ricardo Viñes, son dédicataire, nota dans son journal « Elle n'a plu qu'à moi ». « Après l'envol d'un oiseau, l'atmosphère y retombe dans une manière de désolation (« sombre et lointain ») » (*Marnat, 1986*). Il ya quelque paradoxe, très ravélien, à juxtaposer l'adjectif 'triste' à ce qui est en général un symbole de liberté et de fraîcheur, de Janequin à Messiaen en passant par Beethoven, Liszt et Mahler<sup>72</sup>.

Pour (*Stuckenschmitt, 1976*), l'œuvre est « la plus sombre et la plus dépressive » qu'ait écrite le jeune Ravel. Le terme « dépressif » reste sujet à caution. Certes, par jeu des miroirs, Ravel pouvait fort bien suggérer un état d'âme, mais on ne connaît aucun épisode de ce type, ni chez lui personnellement, ni chez les 'Apaches' qui ne comprirent pas la pièce. Mieux vaut s'en tenir à

l'explication du compositeur et y voir le 'miroir' d'une atmosphère très particulière.

Si nous cherchons une analogie picturale à cette pièce, nous aurons bien du mal à la trouver, et en particulier dans le mouvement impressionniste. On sent bien que, par essence, ce titre est symboliste. Il nous semble que la torpeur de la forêt (apparemment tropicale) où l'on imagine ces oiseaux et que semble évoquer la pièce a son équivalent dans certaines toiles du douanier Rousseau, mais naturellement son style volontairement naïf est à mille lieues de l'écriture très sophistiquée de la pièce. Les peintres symbolistes s'intéressent essentiellement aux personnages humains ou aux natures mortes ; mais ce thème aurait pu les inspirer. Surtout, par-delà la différence radicale de grammaire entre les deux artistes, l'atmosphère pourrait rappeler certains tableaux peuplés d'oiseaux de Klee, mystérieux et vaguement inquiétants. Bien des incrustations de figurations du réel dans les tableaux de Klee semblent appeler une interprétation essentiellement symboliste.

Selon Emile Vuillermoz, Ravel aurait noté, en Forêt de Fontainebleau, le chant d'un merle et l'aurait utilisé tel quel dans 'Oiseaux tristes' (*Nichols, 1995*). La forêt ne serait donc pas tropicale, mais en Ile de France .....

La pièce, au moins en son début, s'articule sur quatre plans différents. (*Ko, 2005*) y voit trois chants d'oiseaux superposés à une ligne de basse. On peut éprouver quelque réserve à entendre un chant d'oiseau dans la ligne de ténor. (*Murdoch, 2007*), s'appuyant sur le bon sens lié à l'interprétation du chant du merle par Ravel et l'autorité d'un Gabriel Fauré (*Nichols, 1995*) voit le chant de l'oiseau dans la seule partie supérieure et considère les parties intermédiaires comme évocatrices de la torpeur de la forêt. C'est l'interprétation que nous retenons ici. L'analyse musicologique de Ko n'en reste pas moins pertinente en substituant aux chants d'oiseaux inférieurs les bruits et la touffeur de la forêt.

<sup>72</sup>Le compositeur finlandais Einojuhani Rautavaara (1928-2016) a composé en 1972 son œuvre probablement la plus connue : 'Cantus arcticus' op. 61 ('Concerto for birds and orchestra') comme une sorte d' 'oiseaux arctiques tristes' en enregistrant lui-même sur bande magnétiques des cris d'oiseaux de marais arctiques (c'était un amoureux de nature sauvage) et écrivant une composition d'orchestre en trois sections dans laquelle la bande s'insère avec précision mais sans aucun traitement électroacoustique, comme un instrument de musique particulier mais non modulable par un instrumentiste. Le début est très solitaire. Il s'agit de cellules modales répétées aux seules flûtes et clarinettes dans lesquelles se positionne l'entrée de la bande magnétique.

Le plan de la pièce est de la forme A-B-A', mais selon un schéma bien plus flou que celui de 'Noctuelles', pourtant très subtil en sa retransition.

La tonalité générale est mi bémol mineur. Le langage harmonique, comme dans la plupart des Miroirs, fait appel aux régions les plus éloignées du centre tonal et à des harmonies non fonctionnelles. Le début établit cependant bien la tonalité, et même de manière oppressante ; la musique y est enserrée entre de suffocantes pédales de tonique et de dominante, symbole musical de la torpeur voulue par Ravel. Le chant de l'oiseau est en un clair Mi bémol mineur éolien, finissant en syncope sur la sous-dominante, ornant une pédale de dominante, devenant ensuite tonique :



Ravel, qui pourtant était intraitable sur le respect du tempo de ses œuvres, interprétait lui-même<sup>73</sup> le chant d'oiseau plus rapidement qu'il n'est écrit ; il confirma cette interprétation à Vlado Perlemuter (*Jordan-Morhange et al., 1957*).

(Ko, 2007) note que ce chant utilise l'échelle pentatonique de Sol bémol majeur avec Fa ajouté, ce qui n'enlève rien à son attraction tonale. Ensuite se présente une sensible harmonique descendant à la dominante<sup>74</sup> sur une double pédale de tonique et de dominante à la basse, et une oscillation entre le 3<sup>e</sup> et le 4<sup>e</sup> degré au ténor :



A la mesure 4, nous effleurons ppp la région du sixième degré dorien<sup>75</sup> (vi). Seule la basse change, les autres lignes restent enharmoniquement identiques. Ces lignes stagnent, semblent ne rien amener. Nous sommes envahis par la torpeur. Les événements musicaux semblent contredire la mesure, ou mieux l'annihiler. Une pédale de sous-dominante s'installe, bientôt alternée avec la dominante par un balancement de quintes à vide, cependant que la partie médiane, poursuivant à deux voix parallèles l'oscillation précédente, semble faire alterner appoggiatures et résolutions sur des tierces appartenant à la tonalité, jusqu'à la mesure 10. Cette structure en quatre plans bien dessinés mais dans une atmosphère fondue faisait dire à Viñes : « c'est une estampe japonaise » (*Jordan-Morhange et al. 1957*).

Quatre dièses à la clé annoncent Ut# mineur à travers un accord de neuvième mineure (avec tierce majeure) sur la sous-dominante (les deux notes graves, Fa# - Do#, se prolongent en pédale), p et expressif, cependant que le sommet de l'accord contient un Ré#, pédale rythmique de la fin du chant de l'oiseau ayant occupé en fait plusieurs degrés et provenant enharmoniquement des mesures précédentes (on peut évidemment assimiler l'accord à une treizième, ou parler de sixte ajoutée, mais c'est une explication analytique instantanée moins riche que l'analyse de la provenance des différentes notes). La pédale disparaît à la fin de la mesure 10, cependant que les voix intermédiaires poursuivent leur balancement parallèle autour d'intervalles plus larges que précédemment (sixtes, septièmes). (Ko, 2007) montre que les mesures 10 à 14 sont fondées sur l'échelle octotonique<sup>76</sup> de Fa# ('Mode de Bertha' cher à Messiaen – deuxième mode à transpositions limitées (*Messiaen, 1944*)).



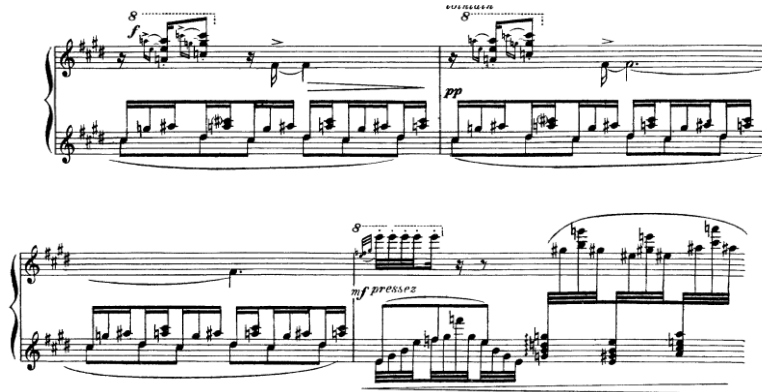
<sup>73</sup> Un enregistrement de Ravel interprétant 'oiseaux tristes' en 1922 peut être entendu sur : <https://www.youtube.com/watch?v=SZxjtuvnTnc> (dernier accès : 16/07/2019). Cet enregistrement est très intéressant : il montre que Ravel utilisait des changements de tempo pour des besoins de caractérisation et n'hésitait pas à perturber la régularité rythmique pour mettre en valeur une figure mélodique.

<sup>74</sup> La 'sensible' Ré dissone contre la septième éolienne Ré bémol du chant de l'oiseau. De plus, sa descente sur la dominante contribue à la touffeur du tableau. A son apparition, cette note ne donne aucune impression de sensible tonale, mais une sorte de note étrangère destinée à être engloutie dans la stagnation ambiante – ce qui est bien ce qui se passe.

<sup>75</sup> Cette région semble éloignée de la tonique, mais elle est en fait la sous-dominante mineure du relatif majeur ; c'est ce qui permet à Ravel de maintenir enharmoniquement les parties supérieures et de ne changer que la basse.

<sup>76</sup> Nous avons été quelque peu réticent devant ces assimilations forcées à la note et la triple croche près de la musique de Ravel à des échelles ou des structures rythmiques cachées, alors que chez lui triomphe l'art de la 'note à côté', toujours justifiée naturellement. Madame Yvonne Loriod-Messiaen a fait le travail considérable de réunir les notes diverses de son époux sur la musique de Ravel pour en faire un ouvrage complet. C'est une approche qui marque certes une étape importante dans la bibliographie ravélienne, mais avec tout l'immense respect dû à Olivier Messiaen, il nous semble y avoir un glissement pas toujours pleinement convaincant, de ses méthodes compositionnelles souvent littéralement modales vers celles de Ravel, qu'il s'agisse des plans mélodique, harmonique ou rythmique. (*Messiaen & Loriod-Messiaen, 2004*).

Cette nouvelle section apporte des changements dans la forme et la structure du chant de l'oiseau, ici dissonant par rapport à son environnement et rappelant certaines formules de Liszt. Le premier appel en octaves et quintes à vide est marqué *f*, puis Ravel demande un decrescendo et le second appel est « lointain » et pianissimo, comme deux oiseaux qui se répondent à distance. (Goubault, 2005) donne intégralement l'explication harmonique de ce passage faite par Ravel lui-même. « Si# serait plus correct que Ut bécarre. La résolution sur le La# devient toute naturelle, malgré le la bécarre de la partie inférieure, dont le caractère de broderie est évident ». Ce passage très subtil fait apparaître dans l'appel des oiseaux les appoggiatures sans résolution qui masquent l'accord de neuvième mineure.



L'accompagnement de la main gauche change : comme on le voit sur l'exemple ci-dessus, il passe en double-croches, puis en triple-croches. A ce moment, Ravel précise un *mf* suivi d'un crescendo, conjointement à un appel d'oiseau en notes répétées (« *pressez* ») qui débouche sur une véritable cadence descendante, mesure 15, faite d'accords parfaits parallèles non fonctionnels à la main droite, ainsi que d'accords parfaits avec seconde mineure ou basse altérée chromatiquement que nous avons notés plus haut comme régulièrement usités dans 'Miroirs' (voir Annexe 2, 'l'accord de Ravel'). L'exemple ci-dessus nous montre le départ de cette cadence, avec cet accord utilisé de deux manières différentes. Le climax est atteint sur un *f*, à la suite de quoi Ravel demande un decrescendo qui doit déboucher sur un *p* à la fin du trait, pour décroître encore. La texture tend à se raréfier, jusqu'à ce que nous n'ayons plus à la mesure 19 qu'une vibration de secondes.

A ce moment l'armure change encore et nous passons en ré mineur, qui s'affirme par un accord de dominante aux voix supérieures en dépit d'une quinte grave Do – Sol qui sert de pédale et dissonne avec le Do# de la partie supérieure. La mesure 21 est l'occasion du retour des deux notes accentuées qui introduisent le chant de l'oiseau, un demi-ton plus bas qu'au début pour s'adapter au ton de ré mineur.

La dernière page du morceau est un réel bijou. Elle commence avec une section *ad libitum* qui sonne comme une étude de couleur des tonalités du clavier. Elle est très aérienne et délicate, n'apportant aucun matériau mais flottant autour du clavier, évoquant l'émotion et suscitant l'imagination. Les dernières secondes unifient le morceau en utilisant continuellement le motif de l'oiseau. Les deux notes accentuées sont obscurcies par des accords dont elles constituent les septièmes, nuance typiquement ravélienne. Une pause sur la seconde de ces notes motiviques fait évanouir le mouvement. La dernière ligne retourne à la tonalité de Mibémol mineur et contient davantage d'éléments issus de la texture de la mesure 4. Les deux notes répétées le sont sur Mibémol et Ravel indique un « *perdendo* » sur un *ppp* pour mener la pièce à une conclusion pleine de délicatesse.

La pièce fut dédiée à Ricardo Viñes, ce qui fit plaisanter Ravel, disant qu'il avait dédié à un pianiste la moins pianistique des pièces du recueil.

#### B-5-4- Une barque sur l'océan.



Un 'trois-mâts barque'

Il faut tout d'abord préciser que le terme 'barque', jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, ne désignait pas seulement ces frêles esquifs sans voilure où seul un homme peut prendre place, mais également certains type de gréements : trois-mâts barque, quatre-mâts barque comme Ravel a pu en voir à Saint Jean de Luz. Une gouache lui appartenant, intitulée 'Une barque sur l'océan' (comme la pièce du recueil 'Miroirs'), évoque non une petite embarcation, mais un grand voilier, un trois-mâts barque comme il en existait encore beaucoup dans les années 1920. La lumière franche du paysage marin et l'allure vive du voilier répondent harmonieusement aux sonorités de l'œuvre musicale. La recherche de mots rares dans ses titres, comme 'noctuelles', peut nous autoriser à envisager cette vision. Imagine-t-on un frêle esquif résistant aux déferlements marins évoqués par cette pièce ?



Cette pièce laisse libre cours à l'imagination de l'auditeur, aussi est-il difficile d'établir des parallèles picturaux. La barque au milieu des flots plus ou moins agités a été représentée par des peintres impressionnistes tels que Monet ou Boudin, et la comparaison pourrait s'avérer judicieuse ici. Mais en même temps, les éléments marins semblent dessinés ici d'une plume musicale plus ferme et précise que le vol hésitant des multiples noctuelles, aussi l'équivalence avec tout tableau romantique ou classique représentant un navire au milieu d'une mer plus ou moins agitée et splendidement rendue nous fournirait également un terme de comparaison acceptable. C'est tout l'art de cette pièce, constamment prise entre le descriptif et l'indéterminé.

Cette pièce est l'unique marine du recueil. C'est une occasion unique de prendre ses distances avec 'Jeux d'eau', sans parler des 'Jeux d'eau à la villa d'Este' et autres pièces aquatiques de Liszt<sup>77</sup>. C'est surtout une occasion de se démarquer de l'aîné admiré et respecté, Claude Debussy, pour lequel l'élément aquatique est un sujet perpétuel d'inspiration – qu'il s'agisse de contemplation directe, comme dans 'La mer', ou indirecte comme dans 'Reflets dans l'eau'. Quoiqu'il en soit, Ravel ne sait pas échapper à la tentation des grands arpèges qui balaient tout le clavier- mais avec quelle originalité - à l'image des grandes vagues océanes.

La pièce fut composée en mars 1905. Ravel venait de faire une croisière en yacht avec des amis.

A la différence des 'Oiseaux tristes', Ravel nous propose ici un titre parfaitement objectif. Une barque, l'océan, c'est tout. S'agit-il d'une agréable partie de canotage le long des côtes ? La barque est-elle en péril au milieu d'un océan démonté ? Le titre ne nous le dit pas. C'est à nous d'imaginer la scène à partir de la musique.

A l'image de l'océan sans frontières, la pièce est écrite en une forme continue, d'un seul tenant. A l'intérieur, toutefois, il est possible de définir des sections fondées sur la réapparition de rythmes ou de gestes thématiques. On peut distinguer sept motifs de base, qui se combinent entre eux pour créer quinze sections aux limites relativement floues<sup>78</sup>. Les motifs se ressemblent souvent, en ce qu'ils contiennent un 'caractère aquatique' généralement arpégé. Toutefois, c'est l'introduction de traits uniques propres qui les distinguent les uns des autres.

La structure et les tonalités<sup>79</sup> de la pièce sont présentées dans le tableau suivant :

Section	A	B	C	D	E	A'	C'	D'	F	G	C''	D''	A''
Mesures	1-27	28-37	38-45	46-54	55-60	61-67	68-75	76-81	82-102	103-110	111-118	119-131	132-139
Centre tonal	f#	Bb	g#	c#	c#	c#	Bb	b/f#	f#	(Eb)	a	V de	f#

La pièce commence par un grand arpège au-dessus duquel flotte une cellule mélodique ondulante :

D'un rythme souple  
[J = 58 environ]  
Très enveloppé de pédales

Ravel demande un rythme souple et très enveloppé de pédale. Rythmiquement, par-dessus la régularité des arpèges de main gauche, il fait succéder un rythme binaire et un rythme ternaire, plaçant une liaison sur le temps faible comme pour simuler le flot imprévisible de l'océan. Mélodiquement, nous avons une descente de tierce mineure, de quarte juste, de seconde, et une remontée ensuite d'une septième mineure. Pas une altération ne vient troubler la surface de l'harmonie. Le premier accord est sagement posé sur sa tonique Fa#<sup>80</sup> qui supporte un accord de I/7 éolien, comme le début de 'Jeux d'eau' et d' 'Ondine' (qui vont jusqu'à la neuvième). L'arpège insiste discrètement sur la quinte La – Mi, (donc sur l'absence de sensible harmonique). Il devient I/9 éolien sur la deuxième croche en traitant la quarte de main droite comme note réelle.

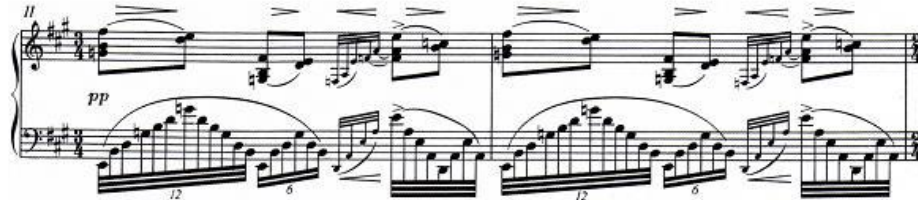
<sup>77</sup>Et pourtant, un (Demuth, 1947) a écrit : « de toutes les pièces de Ravel, on peut dire que l'écriture dans ce morceau est celle qui est créée au plus près de la tradition de Liszt ». Ravel mettait cependant en garde Perlemuter d'en faire un morceau de virtuosité. Disons que Ravel a su admirablement exploiter et étendre les découvertes de la virtuosité lisztienne en les pliant à sa volonté compositionnelle, sans céder à des effets spectaculaires mais assez creux. Il a anobli ce que Liszt avait souvent de superficiel.

<sup>78</sup>Plusieurs analyses formelles existent. Beaucoup se recourent de fait, leur différence ne traduisant que la subjectivité de leurs auteurs. Celle de (Ko, 2007) nous a paru la plus pertinente. C'est celle que nous utilisons.

<sup>79</sup>Nous avons utilisé la désignation anglo-saxonne des notes, plus aisée à mettre en tableau.

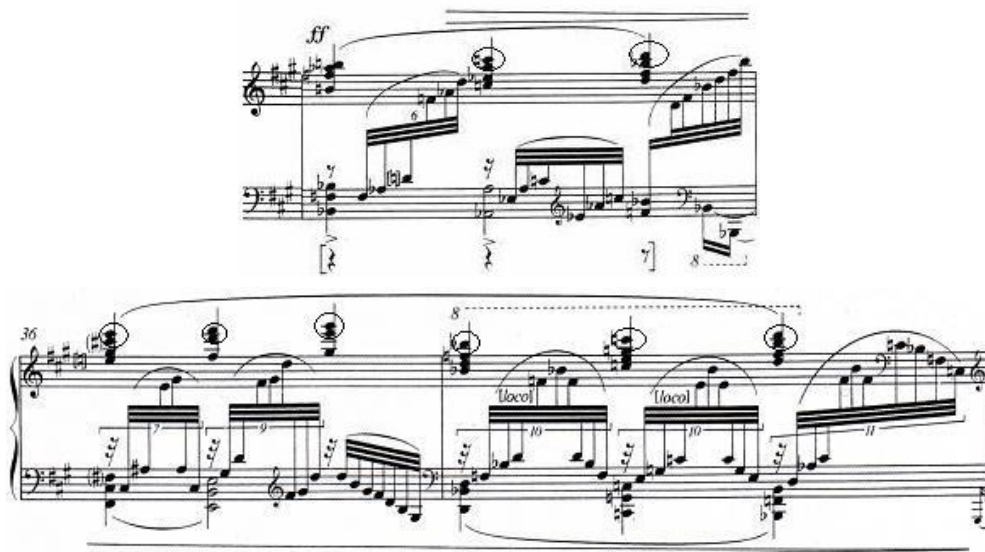
<sup>80</sup>Un certain nombre de musicologues, dont (Goubault, 2005), entendent ce passage en La majeur. Cela amène à interpréter la basse du premier accord de la pièce comme une sixte ajoutée (ce qui est bien le dernier endroit où la placer ...), ou l'accord comme un VI/7, ce qui est absolument contraire aux principes d'écriture de Ravel. Le ton de Fa# mineur éolien, au contraire, fournit une interprétation de ce début tout à fait dans sa manière.

Cette cellule se répète un certain nombre de fois, d'abord identique à elle-même jusqu'à la mesure 10, ensuite avec des variations jusqu'à la fin de la section, mesure 27. Elle reprend, identique à elle-même, à la mesure 14, puis les variations reprennent à la mesure 20. Dès la mesure 4, une quarte ascendante Sol# - Do# s'affirme dans le médium comme un élément spécifique<sup>81</sup>. On note, à partir de la mesure 11, une plongée dans les graves et surtout une tendance de la mélodie de la main droite à se regrouper en groupes de deux accords avec un decrescendo, que l'on retrouve aux mm 21-25. Ils font alterner septième et seconde, deux intervalles favoris de Ravel.



Les variations de la partie supérieure ne troublent pas la marche des arpèges de main gauche, que Ravel voulait « sans se presser et pas trop vite » (Jourdan-Morhange et al., 1957). Ces arpèges symbolisent la régularité du mouvement de l'océan en contraste avec les mouvements souples et contrôlés de la barque. Décidément, celle-ci navigue en eau calme.

La section B (mm 28-37) se compose de trois strates. La plus grave est une pédale de Sib en plusieurs rythmes et registres. Elle est plus présente en début de section, s'efface vers le milieu et réapparaît à la fin, sur la battue finale de la mesure 37. La strate médiane, qui plus loin devient la strate supérieure à la mesure 33, est définie par des blocs d'accords dans le registre médian. Cependant, aux mesures 29 à 32, ces accords<sup>82</sup> n'ont qu'une importance mélodique secondaire face à la première strate, caractérisée par une descente d'une échelle par tons entiers ornée d'arpèges rapides dans le registre le plus élevé. Après la descente de cette ligne aux mesures 29 à 32, elle commence à s'élever à nouveau par demi-tons, tons entiers et tierces, puis finalement par tons entiers aux mesures 36-37<sup>83</sup> :



L'atmosphère de cette section est beaucoup plus inquiétante que dans la section précédente, et ceci tant par le timbre et l'écriture instrumentale que par la nature même de l'écriture musicale. Des dissonances aiguës et un rythme harmonique plus rapide reflètent de l'agitation et une anxiété croissante. La mesure 28 ressemble au calme avant la tempête. A la mesure 29, le vent souffle, agitant la barque. Les dissonances semblent traduire un combat, peut-être celui de l'homme (si discrètement présent au début) contre la nature. Les lignes montantes semblent indiquer un océan de plus en plus déchaîné et un combat de plus en plus difficile. Le point culminant de cette section est atteint à la mesure 35 par une

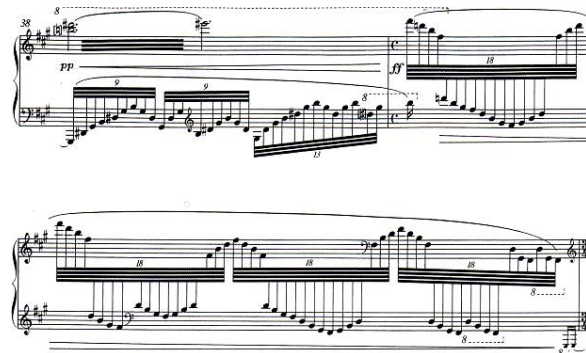
<sup>81</sup> Ravel a déclaré à Vlado Perlemuter que ces notes devaient être jouées « doucement, mais comme un appel » (Jourdan-Morhange et al., 1957). On peut y voir un signe de présence humaine (Ko, 2007). L'interprétation est tout à fait vraisemblable. Chez Ravel, le signal sonore le plus ténu dans un milieu opulent est souvent signifiant, précisément parce qu'il est autre.

<sup>82</sup> L'harmonie est faite d'accords diminués dans des régions tonales éloignées (Murdoch, 2007). Cet auteur considère la pièce non en Fa# mineur, mais en La majeur. C'est une lecture possible, qui simplifie la lecture du premier temps de la première mesure en traitant la basse de l'accord comme sixte ajoutée, usage peu ravélien. De plus, le traitement de la sensible serait assez peu conforme à l'idiome ravélien. Ceci pose plus de problèmes qu'elle n'en résout.

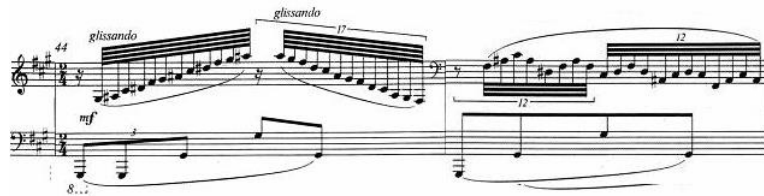
<sup>83</sup> Lorsque Debussy écrira quelque six ans plus tard son Prélude 'Ce qu'a vu le vent d'Ouest', également en Fa# mineur, il retrouvera, naturellement sans aucun esprit de plagiat ni même de réminiscence consciente, certaines particularités pianistiques et harmoniques de ce passage.

dissonance *ff* suivi d'un long decrescendo. La contradiction entre une ligne s'élevant et une intensité décroissante évoque le caractère imprévisible de l'océan, et d'une certaine façon le mouvement de montée et de descente des vagues.

La section C commence à la mesure 38 par un tremolo de main droite<sup>84</sup> sur des arpèges violents de la main gauche, issu tout droit d'un grand nombre d'œuvres de Liszt (mais avec combien plus de force musicale !), et reproduit ci-dessous. Rien dans la texture ne semble indiquer un combat ou une présence humaine, qui semble s'être effacée derrière la force des vents, l'intensité de la pluie et la rage de l'océan :



. Ce n'est qu'à la mesure 44, comme l'orage semble se calmer, qu'émerge *mf* une cellule de neuf notes à la basse, peut-être figurant la barque :



La majorité de cette section est construite autour de Sol#, bien qu'il y ait une incursion en Fa# majeur sur le climax *fff* de la mesure 43. Dans la mesure 44, alors que l'orage se calme, Sol# est repris. Les tremolos, qui ont une sonorité d'échelle par tons, créent une couleur étonnante et presque surnaturelle au-dessus de ces arpèges.

La section D se signale par une séquence d'accords sur le balancement d'une figure d'accompagnement, et également par l'absence significative d'arpèges continus dans la structure. Après les tempêtes des sections B et C, la section D semble marquer la réémergence de l'homme après une épuisante bataille contre les éléments déchaînés :



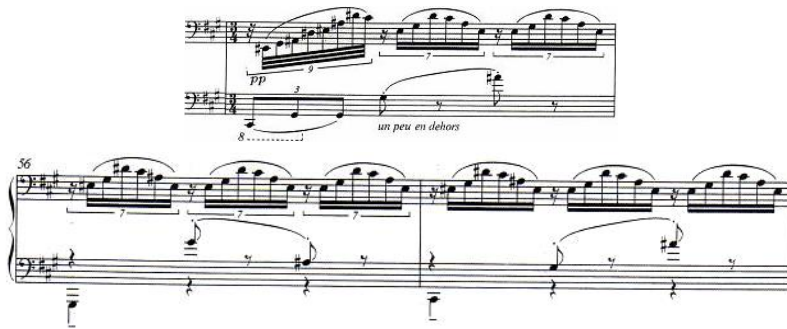
Le registre grave et l'aspect soutenu de ces mesures donnent le sentiment de fatigue, d'épuisement voire de découragement, tandis que l'expression 'très expressif' suggère une profonde émotion. Ces accords émergent au-dessus d'une figure d'accompagnement rappelant celle du thème de la section A. Cette figure peut suggérer le bateau émergent de la tempête après avoir été violemment secoué, suivi de l'émergence de l'homme à la mesure 46. Le contour mélodique et harmonique inhabituel de cette ligne sur une pédale de Sol# (mm 46-48) ajoute une qualité particulièrement pénible à la sonorité. Les arpèges sporadiques des mm. 49-52 semblent refléter les restes du passage de l'orage. Ces arpèges peuvent suggérer l'eau qui frappe la coque du bateau, les embruns de l'océan, ou une pluie moins intense. Comme l'eau se calme, les arpèges s'assourissent dans un registre plus grave et une dynamique plus faible.

Harmoniquement, la pédale de Sol# des mm. 44-48 doit être perçue comme dominante de la tonalité de Do#, qui est atteinte à la mesure 49. Il reste le centre tonal jusqu'à la fin de la section E à la mesure 67.

La section E (mm. 55-60) prolonge la tendance à l'apaisement de la section D, atteignant un niveau de dynamique encore plus faible et une harmonie plus pacifiée, avec une belle tonalité de Do# Majeur<sup>85</sup>. Tant dans la sonorité que dans l'aspect de cette page, les arpèges de main droite évoquent les rides de l'eau que l'on rencontre sur la surface d'un océan calme.

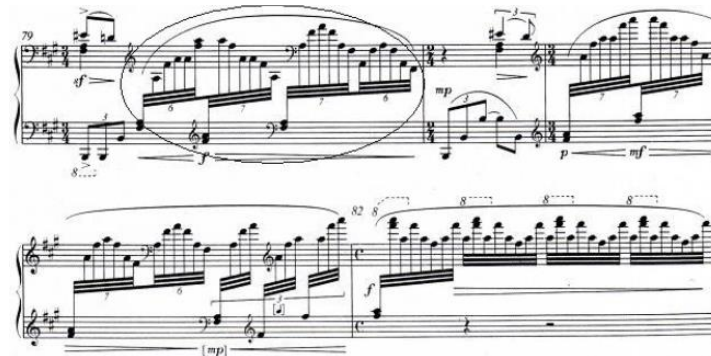
<sup>84</sup>Ravel recommandait à Perlemuter d'observer une courte pause avant chaque tremolo, et de jouer l'arpège qui suivait avec une sonorité de harpe (Jourdan-J. Morhange et al., 1957).

<sup>85</sup>C'est la tonalité d'Ondines dans 'Gaspard de la nuit'.



Le mouvement harmonique statique, l’ambitus limité et la répétitivité de la figuration poursuivent la transition vers une atmosphère pacifiée. La présence humaine de la section précédente ne semble pas sensible ici, mais peut-être y a-t’il repos après les combats précédents.

Une version transposée de la section A revient à la mesure 61, rétablissant la sérénité de ce vaste océan. Cette scène ne dure pas longtemps, malheureusement, car une nouvelle exposition des sections tumultueuses et désespérées C et D revient aux mm. 68-79. L’aspect du matériau de la section C n’invogue pas l’image de l’approche d’une tempête, mais plutôt son apparition brutale. Nous semblons avoir affaire à un jeu de la mémoire, en ‘miroir’. Nous sommes comme dans un rêve, comme si l’homme à nouveau présent revivait toute cette frayeur. Ce rêve dure jusqu’à la mesure 79, où l’apparition d’un matériau nouveau illustre une nouvelle scène sur cet océan.



A la fin de la seconde section D, Ravel introduit une nouvelle figure en lieu et place des arpèges fragmentés de la première section D. Ce motif, qui devient le matériau essentiel de la section F (mm. 82-102), est introduit à la mesure 79 pour mettre progressivement fin au rêve et le ramener à la réalité. Cette réalité qui caractérise la fin de la pièce n’est pas la réalité pacifiée du début, mais semble une réalité solitaire et incertaine évoquant l’obscurité, l’isolement, le manque de secours.



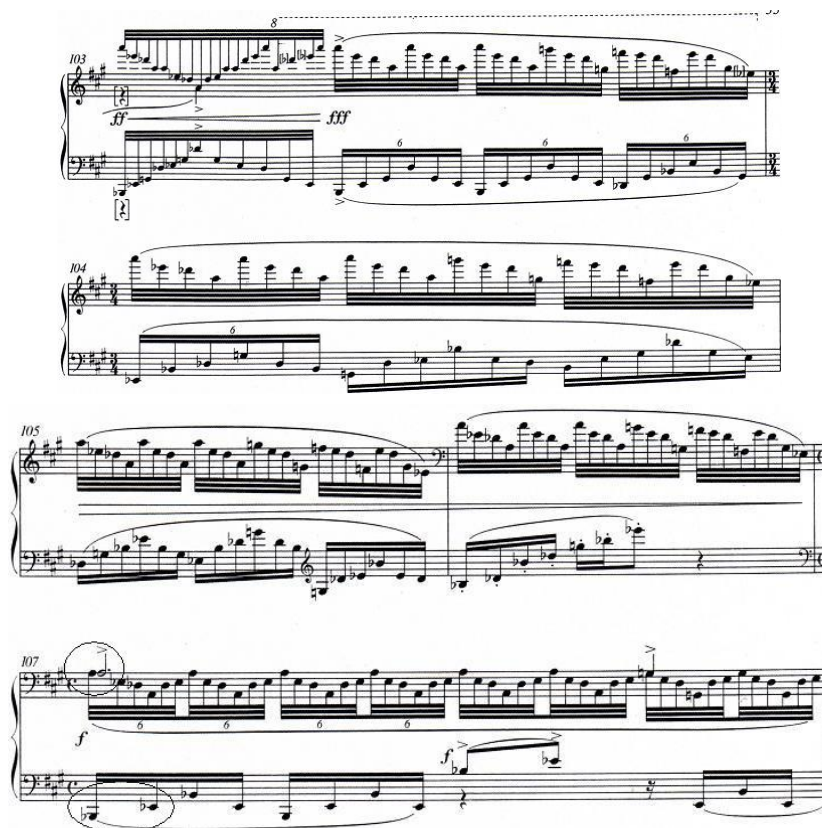
Sous les arpèges de la main droite, la musique de la main gauche dans les mesures 82 à 91 rappelle la qualité expressive de la présence humaine, sous une forme similaire aux accords de la section D. L’absence de support d’une basse avec des figurations harmoniques statiques au-dessus fournit une image de solitude et d’isolement. On peut penser que cette personne s’est réveillée au milieu d’une sombre mer avec l’anxiété persistante du drame qu’elle a vécu. Elle commence à imaginer que tout peut arriver et qu’elle est impuissante à faire quoi que ce soit. Que ce soit la panique qui croît dans l’esprit de cette personne ou que ce soit le réveil de la mer, une nouvelle tempête semble commencer petit à petit à émerger.

A partir de la mesure 100, la mélodie comprend les caractéristiques de l’échelle par tons, telles qu’un saut vers l’aigu d’un triton suivi d’une descente par tons entiers, rappelant les sonorités sans repos de la section B et s’ajoutant à l’image généralisée de l’eau :



La musique s'intensifie. Comme le passage continue, chaque répétition croît, plus forte et plus urgente. Le cœur de cette présence humaine bat plus que jamais, maintenant que l'océan, lui aussi, commence à rugir. A la fin de ce crescendo, mesure 102, la main gauche contrôle le mouvement durant toute la mesure 103.

Ce point d'arrivée marque le commencement de la section G (mm. 103-110), et également le climax de la pièce. L'homme et la nature semblent combattre avec force ici, mais l'issue n'est pas aussi tragique que l'on pourrait l'attendre. Cette unification *fff* des deux composantes produit plutôt un effet magique et puissant. La sonorité évoque une pure image aquatique lorsque cette vague énorme descend avec grande énergie des registres les plus élevés mesure 103 pour atteindre un registre bien plus bas mesure 107. Le La naturel qui apparaît à la voix supérieure à la mesure 107 a un caractère particulièrement sombre car il interagit avec la septième majeure inférieure, Sib, et le triton, Mib. Ce La naturel pourrait rappeler le caractère humain cependant qu'un motif séparé de quarts ascendantes rappelle peut-être les sonorités évocatrices du navire entendues dans les premières mesures.



Le caractère sombre qui marque la seconde moitié de la section G se joint à l'image du vent issue de la section C à la mesure 111, encore que cette fois-ci la dynamique soit moins exubérante. Dans la mesure 119, une variante de la section D apparaît avec des arpèges intercalaires rappelant la figuration de la section F. Comme la texture reste fine dans les mesures 125 à 131, un constant balancement des basses avec des soupirs humains au-dessus semble montrer à nouveau l'image désolée d'un être seul sur un navire, la dualité rythmique rappelant l'ondulation aléatoire de l'eau :

Quand le thème paisible de A revient finalement à la mesure 132, il est fugace, durant seulement deux mesures avant d’être interrompu par les figurations en creux de la section D. Ceci se produit une fois de plus, dans un intervalle de temps encore plus court, suivi d’une absence complète de cette image pacifiée. La figuration solitaire devient de plus en plus courte, et semble disparaître de la vue lorsque résonnent les dernières notes du morceau, une tierce Do#-Mi<sup>86</sup> dans la nuance *pppp*. Bien que le même thème serein du début réapparaisse à la fin, il n’est plus naïf. Il a été transformé par le drame qui s’est noué durant le morceau et semble maintenant approcher l’océan avec appréhension. Bien que la présence humaine ait survécu à la lutte et que l’océan se soit apaisé, on ne peut plus y prendre le plaisir de jadis car la mémoire de sa puissance subsiste.

Selon Perlemuter, Ravel ne voulait pas que l’on ralentisse la fin car l’impression d’un *rallentendo* était créée par l’écriture rythmique (Jourdan-Morhange et al., 1957). D’où l’importance pour le pianiste de garder le rythme tout au long de la pièce.

Cette pièce est remplie d’idées, d’images et d’états d’âme. Le critique Calvocoressi, dédicataire de l’*‘Alborada del Gracioso’*, écrivit dans *‘le Courrier Musical’* un article décrivant sa vision formelle des *‘Miroirs’* (Orenstein, 1968). Pour lui, *‘une barque sur l’océan’* était comme un poème symphonique. Dire si Ravel avait en tête le scénario que nous proposons est évidemment impossible, mais c’est un scénario vraisemblable. Il est compatible avec la construction de la pièce, comme nous l’avons soigneusement montré, et dans ce type de pièce, Ravel tient toujours la barre entre la musique descriptive et la pure abstraction. Disons qu’il est une possible narration d’une architecture et surtout que finalement la question n’est pas d’un intérêt primordial. Peut-être le plus important pour un pianiste est-il de chercher le sens qui se cache derrière ces notes, en interprétant scrupuleusement le texte et les nombreuses indications de Ravel, et de faire tout son possible pour exprimer quelque chose de significatif et de convaincant, que l’auditeur façonne ensuite selon son imaginaire propre. Là peuvent se trouver les pouvoirs secrets des *‘Miroirs’*.

La pièce est la plus longue du recueil. Elle est dédiée au peintre Paul Sorgues, qui était à l’occasion un pianiste amateur respectable.

Ravel orchestra cette pièce en 1906, mais selon (Abramovitch, 2012) il en fut peu satisfait. Comme la structure est orchestrée par plusieurs instruments, elle perd ses effets aquatiques qui sont si efficaces au piano. (Orenstein, 1989) rapporte un jugement d’Olivier Messiaen (fin analyste sensuel en la matière) sur cette orchestration : *« Il existe une manière orchestrale d’écriture pianistique qui est plus orchestrale que l’orchestre lui-même, et qui est impossible à réaliser avec un orchestre réel<sup>87</sup> »*.

## B-5-5- Alborada del gracioso.

Après l’évocation du vol désordonné des noctuelles, après la torpeur des oiseaux tristes, après les tempêtes d’une barque sur l’océan, voici enfin la détente avec cette *‘sérénade du bouffon’*, plus espagnole que n’importe quelle pièce d’Albéniz parce que plus distanciée. Ce n’est pas une Espagne de carte postale que nous trouvons ici, mais une véritable âme hispanique vue en miroir avec une certaine ironie à travers un langage qui reste, de la première à la dernière mesure, celui

<sup>86</sup>Cette tierce ne consolide pas la possible interprétation de la tonalité de La majeur. Il ne faut pas tomber dans la vision simpliste (qui est pourtant le cas pour bien d’autres compositeurs du XX<sup>e</sup> siècle) d’une harmonie tonale complexe et incertaine qui livrerait son secret à la dernière mesure par le *‘deus ex machina’* d’un accord de tonique complet ou non. Ravel est plus complexe et cohérent que cela. Un exemple intéressant nous est livré par un *‘remords’* du grand compositeur français Henri Dutilleux (1916-2013) qui avait terminé sa splendide 2<sup>e</sup> symphonie *‘le double’* (1959) par un accord de Ut# majeur (présent dans un enregistrement ancien de Charles Munch) dont il n’était pas satisfait. Il finit par se reprendre et écrivit un accord bien plus complexe et plus en cohérence avec sa partition. Il y a quelques exemples intéressants chez Debussy, par exemple ses préludes *‘Voiles’*, *‘Brouillards’*, *‘Canopes’*, *‘Feux d’artifice’*.

<sup>87</sup> Traduction de l’auteur de la citation de Messiaen en anglais dans le texte. Nous n’avons pas pu avoir accès à l’expression exacte de Messiaen.

de Ravel. Cette pièce peut rappeler la franchise sonore de certaines œuvres de Chabrier, Lalo<sup>88</sup> ou de Bizet<sup>89</sup>, mais ici complètement transcendée. C'est un des points culminants d'une certaine forme de musique française<sup>90</sup>. Elle tranche avec les quatre autres pièces des 'Miroirs', par son expression bien plus directe et bien moins enveloppée dans le non-dit, harmoniquement par ses liens avec la tonalité, certes non moins subtils que dans les autres pièces, mais plus facilement perceptibles sans ambiguïtés, et techniquement par un pianisme beaucoup plus franc et direct que dans les autres pièces, mettant la virtuosité de l'interprète en pleine lumière. C'est la plus connue et la plus jouée des cinq pièces des 'Miroirs' - la plus accessible probablement aussi, et la seule qui prenne directement l'homme comme sujet. (*Stuckenschmitt, 1976*) explique que l' 'Alborada' signifie littéralement un chant de l'aube ; c'est une sérénade issue de la région montagneuse de Galice, au Nord-Ouest de l'Espagne, tandis que le 'gracioso' est un caractère de la comédie espagnole, un bouffon. L'influence du 'cantejondo' andalou n'est pas à négliger, surtout dans la section B.



**RAVEL et Ricardo Viñes (1875-1943)**

(*Orenstein, 1989*) cite une lettre de Ravel à Ferdinand Sinzing de Steinway & Sons à New York dans laquelle il parlait de ce titre<sup>91</sup> : « *Je comprends votre confusion sur la manière de traduire le titre 'AlboradadelGracioso'. C'est précisément la raison pour laquelle j'ai décidé de ne pas le traduire. Le fait est que le 'gracioso' de la comédie espagnole est un caractère plutôt spécial et qui, autant que je sache, ne se rencontre dans aucune autre tradition théâtrale. Nous avons un équivalent, cependant, dans le théâtre français : le Figaro de Beaumarchais. Mais il est plus philosophique, moins bien intentionné que son ancêtre espagnol. Le plus simple, je pense, est de suivre le titre avec une traduction approximative : 'la chanson du matin du clown'. Cela suffira à expliquer le style humoristique de la pièce* ».

Dans sa vitalité pleine de couleurs vivement marquées, et cependant d'une construction rigoureuse, il n'y a plus rien de l'approche impressionniste. Nous serions tentés de la rapprocher du fauvisme. La saturation des couleurs y est ; mais les traits nets et précis très audibles dans la musique ne trouvent pas d'analogie de surface avec les formes souvent volontairement déformées que nous présentent ces tableaux. Il suffira néanmoins de se rappeler que derrière celles-ci se cachent de solides constructions picturales.

L'écriture de la pièce se souvient de Liszt (l'un des traits 'en petites notes' semble issu de la célèbre 2<sup>e</sup> 'Rhapsodie hongroise'<sup>92</sup>), mais aussi de Scarlatti dont elle reprend en l'amplifiant beaucoup les sonorités de guitare et l'usage des 'acciatutes', formant parfois des mini-clusters de deux demi-tons (*Stuckenschmitt, 1969*). Notes répétées, traits rapides, glissandos simples ou doubles (en tierce et en quarts) complètent le tableau. Les divers plans sonores sont de nature simple et clairement étagés.

La forme de la pièce est très claire. Elle est du type A-B-A'-coda. Comme dans 'Noctuelles', certains aspects de la forme sonate sont subtilement utilisés, comme l'existence de deux sections thématiques dans A. A la différence de la forme sonate traditionnelle cependant, les deux thèmes ne sont pas contrastants, mais restent unifiés par le rythme de danse à la basse. Cette économie de moyens traverse la pièce, les mêmes figures thématiques apparaissant de multiples fois dans une forme similaire. Également, à la différence de la forme sonate, on trouve très peu de processus de développement, donnant ainsi à l'œuvre un aspect répétitif évoquant quelque chanson populaire.

Le tableau suivant montre que le matériau thématique peut traverser plusieurs tonalités avant qu'un nouveau matériau ne soit introduit.

<sup>88</sup> Le folklorisme d'Edouard Lalo reste assez primitif, mais il avait l'excuse d'être le premier. Son écriture est à la fois élégante, claire et racée (Grieg souhaitait qu'il lui donne de cours d'orchestration) ; il mérite toute sa place dans la musique française, non seulement pour sa 'symphonie espagnole', mais aussi pour sa 'symphonie en sol mineur', son concerto pour violoncelle et son ballet 'Namouna' dont Debussy écrivit grand bien. Son fils Pierre était un musicien savant mais très conservateur. Critique au journal 'Le Temps', il se montra un adversaire acharné de Ravel. Ayant prétendu que Ravel avait emprunté son écriture pianistique à Debussy. Il reçut une lettre de démenti circonstanciée. La polémique enfla, des clans se formèrent, se complaisant à opposer les deux musiciens. Ils se trouvèrent brouillés de fait sans qu'aucun des deux ne l'ait voulu.

<sup>89</sup> Le court leitmotiv de Carmen (1875), tantôt léger et virevoltant, tantôt lourd de tout le poids du destin, met en valeur la seconde augmentée de l'échelle andalouse, que l'on évite généralement dans les cadences grâce à la tierce mobile, la seconde étant obligatoirement mineure. Bizet s'astreint à user de la tierce majeure pour placer une seconde augmentée. Dans son prélude 'la sérénade interrompue', Debussy tire parti enharmoniquement de cette formule pour moduler de Si bémol mineur à Ré majeur.

<sup>90</sup> Après lui, un Milhaud (1892-1974) et un Poulenc (1899-1963) continueront cette veine, qu'on ne trouve ni chez Franck, ni chez Chausson, ni chez Fauré, ni chez Debussy sinon par de légères allusions humoristiques (sa musique use de tout autres sortilèges), ni chez Honegger, ni même chez Roussel malgré la vigueur de ses rythmes, l'acidité de son harmonie et la crudité de ses couleurs instrumentales. Après-guerre, ce ne sera pas la préoccupation esthétique d'un Jolivet (sinon par pure anecdote), d'un Dutilleul, d'un Messiaen, ni a fortiori des très intellectuels Boulez ou Xenakis.

<sup>91</sup> L'article est en anglais et la lettre est la propriété de l'éminent ravélien, le Dr. Arbie Orenstein. Nous n'y avons pas eu accès. La traduction en français est de notre fait.

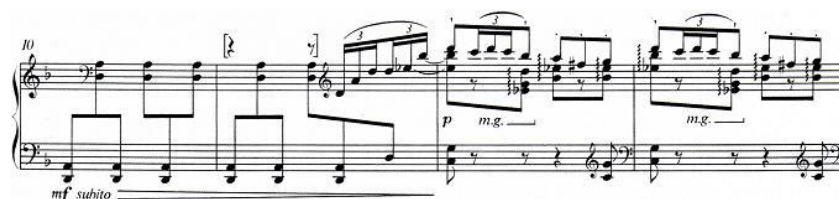
<sup>92</sup> Par ailleurs, les échelles tziganes du premier et andalouses du second ont bien de traits communs, notamment la présence de secondes augmentées et de degrés mobiles.

Section	A			B					A'		Coda
Mesures	1-42	43-57	58-70	71-104	105-126	127-132	133-156	157-165	166-173	174-195	196-229
Thème	1	2	1	3a&b	4	5	4	5	1	2	1,2,4
Tonalités	D/d, Bb,Db	c#,f#,e	D	b,a,G,F#/f#	b	b	b-D	D	Eb- F#	f#-e	D- (c)-D

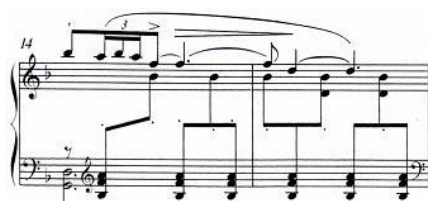
La première section, très franche, débute en ré mineur sur l'échelle andalouse (mode phrygien avec tierce mineure ou majeure, les deux pouvant être simultanément employées selon des usages codifiés, d'où une certaine ambiguïté avec le mode majeur et la cadence dite de 'tierce picarde'), ce qui explique l'utilisation, en arpèges très serrés, d'un accord polysémique que nous avons déjà rencontré, notamment dans 'oiseaux tristes', ici caractéristique de l'échelle modale et se déplaçant en parallèle, usant des ambiguïtés du mode<sup>93</sup>. C'est un accord que nous avons décrit dans l'Annexe 2 comme 'l'accord de Ravel'. Le rythme, très carré, semble jouer avec un effet d'hémiole de par la répartition des accents sur la première et quatrième croche. Les « *arpèges très serrés* » selon l'indication du compositeur évoquent le son de la guitare. Ils installent une sonorité générale de la pièce. A la différence des autres pièces de 'Miroirs', où le commencement semble la continuation de quelque chose, l' 'Alborada' débute avec décision et fermeté :



A la mesure 6, Ravel introduit un triolet de double-croches, évoquant le son des castagnettes. Cette cellule, caractéristique du style flamenco, devient une cellule constitutive du chant du bouffon :



A la mesure 12, le décor est planté pour l'entrée du bouffon. Il entre en scène avec une énergique cellule ascendante suivie d'une figure mélodique répétitive et exubérante. Celle-ci se superpose au rythme d'accompagnement espagnol, donnant une image du bouffon gesticulant et sautant partout. Bien qu'une tonalité de Ré phrygien soit installée dès l'introduction, un glissement de la basse vers Do entraîne immédiatement une modulation à Si bémol majeur. Cela fournit une assise harmonique plus douce à la mélodie, qui adopte un ton plus tendre. Même l'appogiature créée à la mesure 12 (Do contre Ré) présente un aspect discrètement expressif. Cette qualité expressive se perçoit mieux à la fin de la phrase (mm 14-15) lorsque deux longues notes soutenues évoquent une forme de soupir au-dessus de la figure de danse. L'effet est cependant peu marqué, les notes et les harmonies (surtout ravéliennes...) étant communes aux deux échelles, Sib majeur et Ré phrygien :



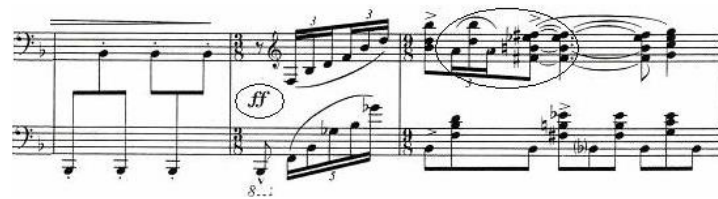
Après l'exposition mélodique, une répétition a lieu une octave plus bas, réharmonisée pour amener une cadence conclusive en Sib majeur à la mesure 18. Une répétition a encore lieu, une octave plus bas.

Les mesures introductives 1 à 11, suivies de la chanson du bouffon, établissent deux plans clairs. L'un est le rythme de danse, accompagnement pour la chanson, et l'autre est la chanson elle-même, qui s'adapte spontanément et parfaitement au rythme de danse. Son entrée en scène étant réussie, il va devoir intensifier sa prestation.

<sup>93</sup> Ravel tient cependant à son explication habituelle : une septième diminuée avec appogiature supérieure d'un ton, non résolue. N'intellectualisons pas le débat. Pour l'oreille et le sentiment musical de Ravel, il convenait certainement de trouver un substrat 'traditionnel' aux altérations des modes dont il faisait un si large emploi. Un critique a affirmé n'avoir jamais trouvé chez Ravel un passage en mode mineur 'orthodoxe' !



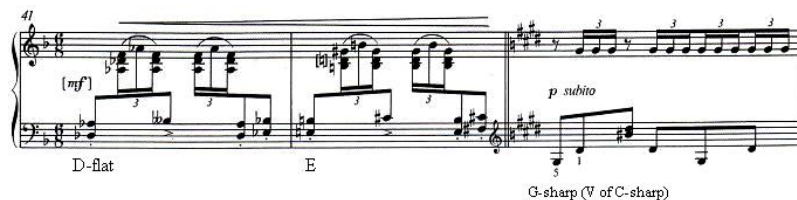
La solution est *unff* brutal, fait de fragments variant les deux dernières mesures de la mélodie précédente. La qualité pleine et dissonante de ces accords crée un choc, d'un effet jubilatoire. Techniquement, c'est le 'second thème'.



Parallèlement au rythme de danse, Ravel continue à employer des éléments du mode phrygien. A la mesure 31 (voir ci-dessus), la main droite et la main gauche contiennent un accord de Sib majeur montant à un accord Fa# - Si - Mib, suivi par une résolution sur un accord de do mineur. Cette progression sonne enharmoniquement comme un accord de Sib majeur montant à Si majeur suivi de do mineur, une progression qui révèle une relation de demi-tons caractéristique de l'esprit propre au mode phrygien<sup>94</sup>. De plus, les accents croisés entre les deux mains ajoutent à l'énergie rythmique de ce passage, Les brusques crescendos *f* suivis d'un *mp* à la fin des mesures 33 et 34 ; les accents sur des temps alternativement forts et faibles fournissent également une impulsion rythmique additionnelle.

A travers un bref interlude mm. 33-36, la phrase module en Réb majeur et est suivie d'un nouvel énoncé du thème jubilatoire des mm. 31-32. Après un court instant dans cette tonalité, elle recommence à moduler, cette fois rapidement vers le haut par tierces, d'abord en Mi majeur à la mesure 42 puis en Sol# majeur à la mesure 43, pour un épisode inspiré du style 'flamenco' (Howat, 2000).

On observe la même relation par tierces dans la première modulation de la pièce, de Ré mineur/majeur à Sib majeur.



L'arrivée en Sol# majeur n'introduit pas qu'un nouveau thème, mais également une nouvelle tonalité, car la tonalité de Sol# majeur n'est que la dominante de Do# mineur, atteint à la mesure 44.

A la suite du thème 2 (mm.43-57), se trouve un retour d'un fragment de la mélodie initiale du bouffon, créant un effet d'hémiole à la main gauche, alors que l'harmonie effectue une cadence en Ré majeur :



De même que cette section a commencé avec une figure d'accompagnement, une figure similaire la clôt aux mm. 62-70.

La section médiane (mm. 71-165) fait usage d'un style lyrique quelque peu emphatique et quasi improvisé, se souvenant du 'cantejondo' andalou, et créant un contraste fort avec la conduite rythmique persistante de la section précédente. C'est la 'copla'<sup>95</sup> du bouffon. Elle s'ouvre par une mélodie lyrique, commençant sur une note unique et qui évolue librement, apparemment émancipé de toute pulsation rythmique<sup>96</sup> :

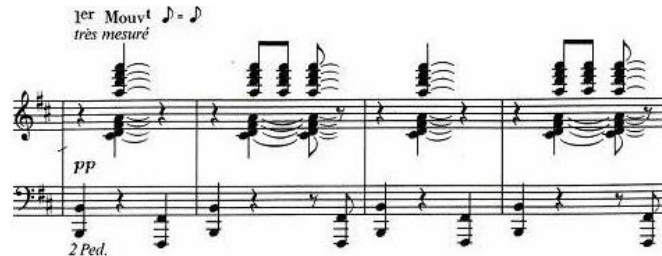
<sup>94</sup> Néanmoins, l'écriture ravelienne rend compte du système d'appoggiatures à l'origine de ce 'trompe l'oreille'. Ceci posé, il convient de prendre du recul et de penser que tout accord dissonant se résolvant sur un accord parfait peut être pensé comme un jeu d'appoggiatures et de retards : que l'on pense au traitement de la septième de dominante avant Monteverdi, et à la manière dont il émancipa celui-ci.

<sup>95</sup> Une 'copla' est un poème espagnol écrit comme une chanson.

<sup>96</sup> Dans la version orchestrale, l'aspect mi-satirique, mi-implorant de ce passage est très habilement confié à l'aigu du basson.

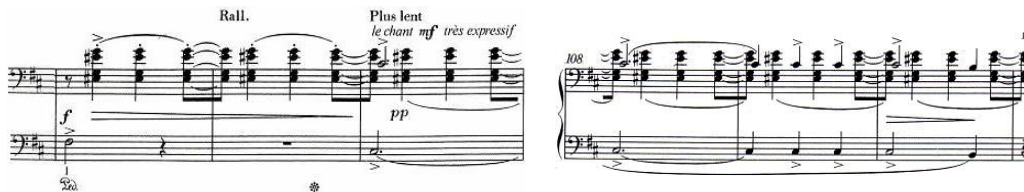


La seconde partie du thème, par contraste, est mesurée, rappelant de loin la danse des sections extrêmes :



Ravel demandait à Perlemuter de ne pas jouer ces accords trop vite, et avec une sonorité éloignée comme un distant murmure <sup>97</sup>(Jourdan-Morhange et al., 1957). Cette écriture en accords flottants quelque peu debussystes est assez rare chez Ravel ; elle porte néanmoins sa signature, en temps qu'accords de septième, écrits de manière à provoquer le choc d'une dissonance. Ils sont alternativement majeurs et mineurs pour évoquer des fluctuations d'atmosphère. Les deux éléments continuent à alterner tout au long de cette section.

A la mesure 105, les deux éléments commencent à apparaître simultanément. Le rythme de la mélodie en est évidemment moins libre.



Le motif de cloches qui apparaît à la mesure 105 se manifeste d'abord sur les accords Mi# et Sol, qui, dans la tonalité de si mineur, sont en relation symétrique avec le dominante Fa# (voir Annexe 2 : 'le second accord de Ravel'). En sus de leur fonction harmonique, leur rôle est de fournir une coloration rythmique à la mélodie.

A la mesure 111, un troisième élément entre dans la texture, imitant quelque relation tonique-dominante de timbales dans les graves :



Comme dans les passages mesurés des mesures 71 à 104, la mélodie lyrique alterne ici avec le son des timbales. Celui-ci s'enchaîne avec un passage lyrique (mm. 126-129) dont la figure d'accompagnement est dans un style de danse continue :

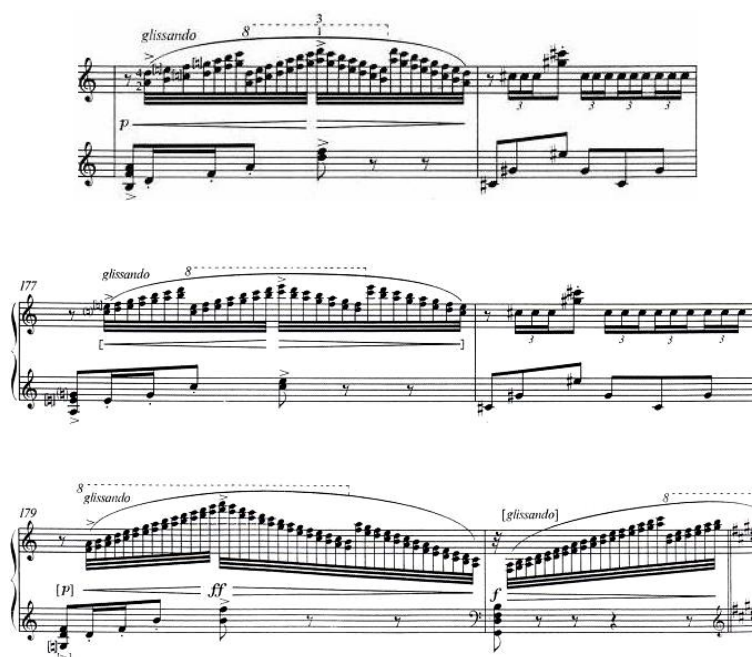
<sup>97</sup> Dans la version orchestrale, les accords sont confiés aux cordes extrêmement divisées. Debussy, Ravel, le Stravinski d'avant 1914 sont des virtuoses de l'hyper-division des pupitres de cordes, chacun de manière merveilleusement adaptée à son style propre. Les compositeurs austro-allemands connaissaient ce procédé, mais de façon plus sommaire. Wagner, dans certaines parties caractéristiques de Lohengrin, divise les premiers violons en 4 ; au début du 'Liebestod' de 'Tristan et Isolde', la mélodie est à la clarinette basse ; elle est accompagnée par les violoncelles *vibrato* divisés en 4 (les premiers étant à l'unisson de la mélodie), les contrebasses divisées en deux à la basse, et trois trombones en tenues *pp* pour ne pas couvrir ce délicat ensemble (passage très délicat pour le chef d'orchestre, et que nous avons rarement entendu rendu de manière pleinement convaincante). Mahler, Richard Strauss, Schoenberg ne vont guère plus loin.



La totalité de ce passage réapparaît aux mm. 157-160 après une modulation au relatif majeur Ré. Elle s'enchaîne directement avec la section A' à la mesure 166.

(Goubault, 2005) indique l'interprétation donnée par Ravel du dernier accord de la mesure 167 : il s'agit du 3<sup>e</sup> renversement de l'accord de 9<sup>e</sup> majeure sur do bémol. Il note toutefois que cet accord peut s'analyser autrement. Notant le 'petit cluster' cher à Ravel : la, si bémol, do bémol, dont la note centrale est généralement note pédale harmonique (ici si bémol, dominante du ton de mi bémol), on peut y voir un renversement de 7<sup>e</sup> mineure (le do bémol ayant du reste été déjà énoncé comme appoggiature supérieure de la dominante Si bémol)<sup>98</sup>. Voir également Annexe 2 : 'le second accord de Ravel'.

La section A' contient la plupart du matériau thématique de la section A. Toutefois, elle se distingue par l'addition de glissandos en double notes<sup>99</sup> aux mesures 175-180. Une des techniques pianistiques paroxystiques favorites de Ravel est le glissando, comme on peut le voir dans 'Jeux d'eau', 'Gaspard de la Nuit' et 'Ma mère l'Oye'.

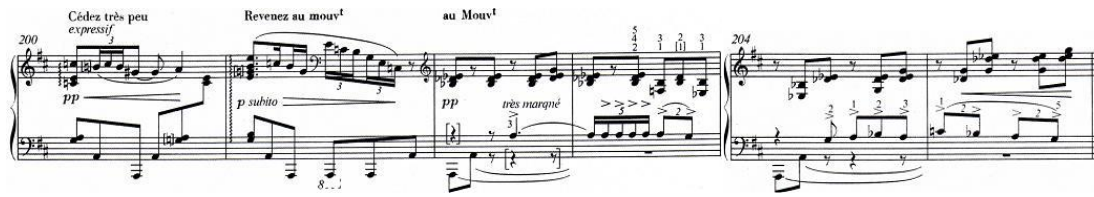


La combinaison des glissandos et des notes répétées avec leur échappée vers la quarte supérieure est un passage très délicat et exigeant techniquement si l'on veut respecter les nuances du texte, notamment la stricte égalité des notes répétées. La moindre défaillance en tue complètement le sens. Après ce glissando, Ravel procède comme précédemment, par un retour à la chanson animée du bouffon à la mesure 191, suivant une prolongation des notes répétées aux mm. 181-190.

Suite au retour de la section A aux mm. 166-195, Ravel élabore une coda sophistiquée de la mesure 196 à la fin. Rappelant la section B qui combinait des éléments lyriques avec des rythmes de danse distants, la coda combine les mêmes éléments lyriques de la section B avec les thèmes de danse et les notes répétées de la section A.

<sup>98</sup> Ce serait un contresens fondamental que de disserter savamment pour savoir quelle est la 'bonne' explication. Toute la subtilité ravélienne est justement de jouer savamment de ces ambiguïtés – art que son maître Gabriel Fauré était admirablement bien placé pour l'aider à le mettre au point.

<sup>99</sup> C'est à notre connaissance le premier usage de ce procédé dans la littérature pianistique. Liszt se contentait de glissandos simples, de plus assez rares (rhapsodies hongroises, études d'après Paganini)



De plus, l'aspect mélodique et rythmique de la musique de main droite des mm. 206-207 et 219-220 semble rappeler la sonorité de timbales des mm. 111-154 :



Le Ré phrygien est clairement identifiable au début de la coda, dans le Si bémol ajouté à l'accord de tonique de la mesure 196 et au Mi bémol qui précède la tonique à la mesure 197 :



Une courte échappée hors du Ré phrygien mm. 213-218 crée une période de tension harmonique et d'anticipation, qui trouve son achèvement dans le retour victorieux de Ré majeur à la mesure 219 :



Le caractère de cette coda combine les qualités expressives de la section B et le caractère très animé de la section A. Ces caractères semblent dialoguer. A partir du changement d'armure à la mesure 213, seule subsiste la danse, croissant graduellement jusqu'au climax, qui dure de la mesure 219 à la fin.

(James, 1987) indique que Ravel a conceptualisé une structure pour l' 'Alborada' qui est aussi stricte qu'une fugue. (Howat, 2000) a souligné la manière dont le compositeur a utilisé les motifs rythmiques pour mettre en valeur la structure de la pièce. Voici les principaux points soulignés par (Howat, 2000) :

Le rythme de la mesure 1 est répété à la mesure 5 pour servir d'antécédent à celui de la mesure 6. Ce nouveau motif rythmique est celui utilisé par le thème mélodique à la mesure 12. Il est répété à la mesure 13, pour servir d'antécédent au nouveau motif rythmique aux mesures 14-15. Ce motif signale l'arrivée du second thème à la mesure 31. Il est contenu dans une mesure compte-tenu du changement de 6/8 en 9/8. Ce rythme est répété à la mesure 32 come antécédent du nouveau motif mesure 33. Le même motif annonce la récapitulation à la mesure 166.

Cette pièce fut orchestrée par Ravel en 1919. La première exécution de la version orchestrale fut donnée à Paris, le 17 mai 1919, aux concerts Padeloup. A la différence d' 'Une barque sur l'océan', Ravel avait toutes raisons d'être satisfait de son orchestration. Un brillant orchestrateur comme lui ne pouvait que réussir une version orchestrale d'une pièce aussi colorée que l' 'Alborada del gracioso'. Ainsi, le début très sec est-il confié aux cordes pizzicato et aux harpes. La mélodie du début de la section B est confiée au basson solo, dans le médium où sa voix évoque à merveille le bouffon, tandis que les cordes se divisent à l'extrême pour les accords d'accompagnement.

La pièce est dédiée au critique et écrivain M. D. Calvocoressi, auteur du texte des 'chansons grecques' de Maurice Ravel. Calvocoressi était un pianiste plus que médiocre, de sorte que Ravel inversa la plaisanterie qu'il fit avec R. Viñes, en dédiant sa pièce la plus pianistique à un amateur peu doué.

## B-5-6 - La vallée des cloches.

Voilà une pièce qui, par ses différents plans volontiers noyés dans l'espace sonore, pourrait elle aussi se rapprocher aisément de la peinture impressionniste, de manière bien différente de 'Noctuelles', et certes la comparaison ne manquerait pas de pertinence. Il nous semble toutefois que derrière ces différents plans se cachent d'autres choses, la vie villageoise et ses diverses activités. On pourrait donc légitimement rattacher cette œuvre au courant symboliste et en particulier à certaines toiles de cette école, si diverse, mais pour laquelle l'objet est un signe perçu par le sujet. Nous percevons bien que Ravel veut nous faire imaginer bien plus que le simple son des cloches à la manière des pièces de Grieg ou de Liszt (déjà atypiques dans l'œuvre de leurs auteurs). Le seul fait d'avoir intitulé l'œuvre 'La vallée des cloches' nous semble bien aller dans ce sens. Le mot 'Vallée' ouvre selon nous à la fois l'espace sonore et la valeur symbolique.

Il est intéressant de noter que, peu de temps après 'La vallée des cloches' de Ravel, Debussy composait (en 1907) son extraordinaire 'Cloches à travers les feuilles' (Images, II, 1)<sup>100</sup>. Ecoute directe quoique suggérée pour l'un, écoute voilée, diffractée et masquée pour l'autre : une partie de la différence de perception entre les deux musiciens se matérialise de manière particulièrement claire dans la différence d'approche de ces deux pièces<sup>101</sup>.

Comme 'Oiseaux tristes', 'La Vallée des cloches' est une peinture faite de plusieurs strates dans lesquelles résonnent différentes cloches avec un timbre propre qui semble indiquer combien elle est proche ou lointaine de l'auditeur. Techniquement, l'écriture sur trois portées facilite la perception à la lecture et l'interprétation de cette stratification. Pianistiquement, un sens exceptionnel du toucher et des résonances pianistiques est nécessaire à l'interprète pour restituer ces diverses strates.

L'atmosphère de la pièce est très calme et apaisante, et Ravel a souvent marqué les mots 'calme' et 'doux' dans sa partition. Cette atmosphère apaisée, sans virtuosité apparente, est plutôt rare dans sa production<sup>102</sup>. Le langage harmonique est différent et malgré les apparences un peu plus radical (sans aucune ostentation, bien au contraire) que dans les pièces précédentes, malgré leur notion étendue de la tonalité, en ce sens par exemple que Ravel utilise abondamment et de manière fonctionnelle les harmonies de quarte<sup>103,104</sup> pour évoquer le son de ces cloches.

La pièce s'ouvre et se referme avec le même matériau des divers sons de cloches tandis que sa section médiane contient un chant long et généreux. Elle est écrite selon une forme en arche avec des traces de forme sonate<sup>105</sup>, comme présenté dans le tableau suivant :

Section	A	B	C	B'	A'
Mesures	1-11	12-19	19-41	42-48	49-54
Centre tonal <sup>106</sup>	C#	F#-C	Bb mineur-Db	C#	C#

Les sections extérieures présentent chacune cinq strates de cloches, chacune repérable par son registre, la fréquence de ses sonneries, son volume et sa sonorité. Le pianiste doit donc introduire chaque cloche très clairement pour rendre compte de leur caractère et sonorités propres.

Le premier ensemble de cloches est introduit aux mesures 1 et 2 et consiste en deux octaves alternées de Sol# :

<sup>100</sup>Le compositeur français contemporain Tristan Murail (1947 - ), un des chefs de file de l' 'école spectrale', lui rendit hommage en composant 'Feuilles à travers les cloches' (1998) pour flûte, violon, violoncelle et piano.

<sup>101</sup>(Howat, 2000) signale une possible influence de 'la vallée des cloches' sur l'Image II,2 de Debussy, 'Et la lune descend sur le temple qui fut'. Cette question d'influences, qui fut l'objet de polémiques ayant amené les deux artistes à la brouille malgré eux, est bien artificielle. Certes, chacun était bien au courant des créations de l'autre et peut y avoir trouvé superficiellement l'amorce d'une idée, mais chacun avait sa propre personnalité et son propre style, très marqués, pour que cette question d' 'influences' puisse être considérée comme une question sans objet et un objet de polémiques bien inutiles. A titre d'exemple, en dépit de la véritable passion que Ravel éprouvait pour le 'Prélude à l'après-midi d'un Faune', nous n'en trouvons aucun écho significatif dans son œuvre.

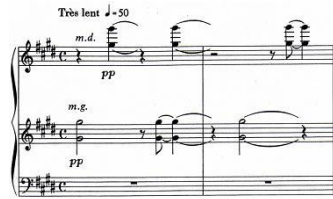
<sup>102</sup>On pourrait légitimement penser au célèbre 'lever du jour' de 'Daphnis et Chloé', d'un symbolisme et donc d'une écriture autre. Il y a dans ces splendides pages orchestrales une notion de crescendo ('lever du jour') réalisée par ces infinis raffinements instrumentaux dont Ravel possédait le secret, et que l'on ne trouve pas dans la pianistique 'Vallée des cloches'.

<sup>103</sup> Les quartes étaient très présentes également dans la première pièce, 'Noctuelles'. De fait, elles sont omniprésentes dans les 'Miroirs' et les unifient (Howat, 2000, *op. cit.*).

<sup>104</sup> Les musicologues considèrent que les premières partitions délibérément fondées sur des quartes sont la 7<sup>e</sup> symphonie de Gustav Mahler (1904-1905) et la 1<sup>re</sup> symphonie de chambre d'Arnold Schoenberg (1906). Dans la symphonie de Mahler les quartes restent mélodiques mais harmoniquement anecdotiques. Schoenberg en revanche, pressentant l'unification de l'horizontal et du vertical qui deviendra le fondement de son écriture, a écrit de véritables accords de quartes superposées provenant de la verticalisation du thème initial du cor en quartes de sa symphonie.

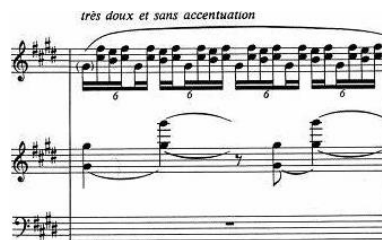
<sup>105</sup>Ces traces ne sont pas structurelles comme dans 'Noctuelles', mais proviennent plutôt de l'art de bien écrire ; nous ne les relèverons pas.

<sup>106</sup> Notation anglo-saxonne pour condenser.



Cette écriture en octaves plante d'emblée le décor lointain de cette scène et son incertitude tonale (même si de fait de telles introductions énoncent généralement la dominante). Les pulsations irrégulières de ces cloches ajoutent à leur dimension spatiale, et impliquent une certaine liberté rythmique dans leur carillonnement. Celles-ci résonnent jusqu'à la mesure 11.

Le second ensemble de coches, introduit à la mesure 3, contient cinq sons formant une échelle pentaphone construite sur une succession de quarts justes (Sol# - Do# - Fa# - Si- Mi).



Cette écriture répond bien au type d'écriture 'extrême orientale' décrit plus haut (Goubault, 2004). L'échelle pentatonique règne, et n'indique clairement aucune tonalité<sup>107</sup>. Culturellement, nous avons tendance à considérer Sol# comme dominante, ce qui implique le ton d'Ut# mineur, mais les quarts alternées de la partie supérieure brouillent cette perception. De plus, cette pédale de dominante ne fait pas de chute vers la tonique. On pourrait penser à la tonalité de Mi majeur, mais Sol# serait une pédale de médiane, ce qui est très peu usité ; d'autre part, la quatre Si - Mi devrait être considérée comme formée de notes réelles d'un accord de sixte, précédée de deux appoggiatures diatoniques, en un mouvement répétitif. C'est l'interprétation que privilégiait Ravel (Goubault, 2005). Débuter une pièce hors du ton a été pratiqué, notamment par Haydn, Carl Philip Emmanuel Bach, Beethoven, Brahms, Liszt, Debussy, mais de manière très différente. En ce cas, le plus rationnel est de sous-entendre une pédale de tonique et de considérer qu'il y a un accord de septième mineure sur le premier degré, début familier à Ravel. Celui-ci est bien conscient du fait que sa musique est d'essence 'extrême-orientale', mais il l'enracine allusivement dans le système tonal. L'effet du balancement de quarts doit être celui d'une couleur de carillon distante, dans son atmosphère *pp*, bien qu'il doive être techniquement et rythmiquement raffiné.

Le troisième ensemble de cloches se fait d'abord entendre à la basse de la mesure 4 et est défini par une quarte juste, Si – Mi, descendant d'une tierce mineure sur une autre quarte juste, Sol#- Do#, le tout « un peu marqué » :



Les composantes de l'accord et le contenu intervallique sont clairement dérivés des deux autres ensembles. Même si nous pressentons la tonalité d'Ut#, nous restons dans la logique 'extrême-orientale' que nous venons d'évoquer. Cet enchaînement de quarts peut être ressenti comme faiblement cadentiel, mais dans un autre monde harmonique que celui de notre tradition occidentale<sup>108</sup>. Ravel joue de manière subtile sur l'ambiguïté soulignée plus haut. Tout au long de la pièce, l'intervalle de temps séparant les occurrences de cette figure soupirante varie, cependant que se produisent diverses

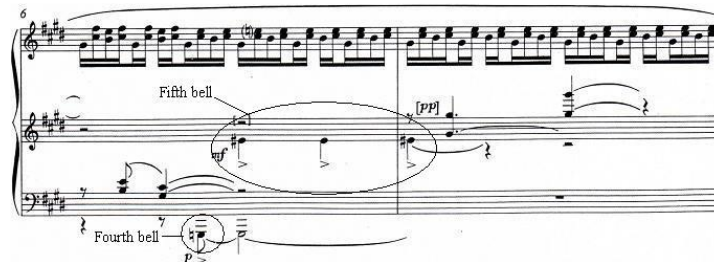
<sup>107</sup>Mais elle ne donne nullement le sentiment d'atonalité, comme pourrait le donner l'échelle par tons, ce que Debussy évite avec grande subtilité (écouter la pédale de Si b du prélude 'Voiles', qui se termine par la tierce Do – Mi posée sur cette pédale après une incursion dans un mode pentaphone atypique posé sur ce même Si b). Chez Debussy comme chez Ravel, ces échelles font en quelque sorte attendre l'affirmation tonale, plus ou moins différée (par exemple, dans 'Pagodes', la première des 'Estampes' de Debussy, la tonalité de Si s'impose dès le début malgré le pentatonisme ambiant ; il en va de même de Fa# dans 'Laideronnette, impératrice des pagodes' de 'Ma mère l'Oye' de Ravel). Ici, Ravel joue pleinement l'effet suspensif. (Goubault, 2004) explique admirablement cette démarche.

<sup>108</sup>Debussy connaissait et usait merveilleusement des sortilèges des modes pentaphones, des quarts et quintes parallèles, mais n'a jamais utilisé des cadences de demi-caractère de ce type.

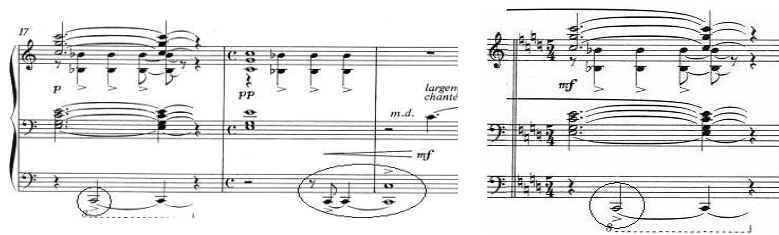
distorsions de son mouvement mélodique. Par exemple, au milieu de la pièce (section C), à partir des mm. 24-33, la descente de tierce mineure est remplacée par une seconde ascendante sur des accords de quarte parallèles :



Le quatrième ensemble de cloches, d'abord entendu à la mesure 6, résonne dans l'extrême grave comme une unique note Sol (bécarre) marquée p :



La dissonance aigüe et inattendue entre ce Sol naturel dans l'extrême grave et l'échelle pentatonique des autres cloches rend la sonorité de cette cloche très distincte en même temps qu'elle rompt l'espace sonore pentaphone. Cette cloche apparaît pour la première fois dans la section A, mais on peut en trouver une variante sous la forme d'un Do naturel, aux mesures 16-19 (section B) :



Dans ces mesures, cependant, cette note n'est plus une dissonance : elle souligne et confirme la tonalité d'Ut majeur impliquée par les notes supérieures.

Le cinquième ensemble de cloches apparaît à la mesure 6, et est défini par une triple répétition de Mi# avec un accent sur chaque note (voir exemple ci-dessus). Sa dynamique est *mf*. Comme le Sol de la quatrième cloche qu'il suit, le Mi# dissonne fortement contre l'échelle pentatonique des trois premières cloches. Bien loin des subtiles ambiguïtés du début, Ravel brise ici délibérément l'aspect 'extrême-oriental' de sa musique pour basculer dans l'ordre tonal. Notons qu'avec le Fa# de l'échelle pentaphone (que l'on n'entend plus suite à une modification de la partie supérieure), nous obtenons le petit cluster de deux demi-tons si cher à Ravel, que nous entendons avec toute son acidité dans l' 'Alborada' del Gracioso' (voir Annexe 2 : le 'second accord de Ravel'). Remarquons que ce Sol grave avec un Mi # au-dessus évoque l'accord dit de 'sixte française', appelé à se résoudre sur Fa# en situation de dominante (ce qui est bien l'explication la plus naturelle du 'second accord de Ravel' – Annexe 2). Ravel le décrit – 'par équisonance' - comme un accord de neuvième mineure<sup>109</sup>, mais A. Girard (cité par (Goubault, 2005)) « considère que la note fondamentale est bien Do # [... et] estime que le compositeur analyse la couleur de l'accord et non sa fonction : il faut donc prendre en compte l'accord de sixte augmentée ». Cela nous

<sup>109</sup>Toute sixte française peut être entendue enharmoniquement dans la région des antipodes harmoniques par mutation de la sixte augmentée en septième mineure. C'est un moyen de modulation a priori un peu rude, mais souvent utilisé à bon escient. Il a intéressé le 'Groupe des cinq' pour des vibrations rapides entre une tonalité et ses antipodes harmoniques. Voir par exemple chez Moussorgski (1839-1881) la différenciation d'autres cloches, celles des extraordinaires cathédrales dorées du Kremlin dans la superbe scène du couronnement de 'Boris Godounov', ou chez Rimski-Korsakov (1844-1908), l'oscillation de deux cors dans un mouvement rapide de 'Shéhérazade'. C'est un effet de ce type, quelque peu modifié, qui provoque l'extraordinaire basculement enharmonique de la septième de second degré de Mi bémol mineur en l' 'Accord de Tristan', menant à une sorte de réexposition écourtée dans le Prélude de l'opéra. Chez Bartók (1881-1945), on sait (*Lendvai, 1968*) qu'à une tonalité donnée sont associées celles situées à la tierce mineure, la quarte augmentée, la sixte majeure dans un même 'axe de tonique' (il définit de la même manière un 'axe de dominante' et 'de sous-dominante' ; n'importe quelle tonalité peut alors être rattachée à un de ces axes). Ce contraste tonal est alors totalement absorbé dans cet axe et l'accord perd son intérêt de pivot modulant. Pour cette raison, Bartók ne l'emploie pour ainsi dire jamais de manière crue. Nous ne pouvons développer ici, mais cette notion d'axes fait du système de Bartók la conclusion logique et pour ainsi dire la fermeture d'un système tonal commençant avec Monteverdi et poussé vers sa logique ultime par les générations successives de compositeurs romantiques. Avec logique, esprit de conséquence et grande probité artistique, Bartók referme la boucle.

paraît la solution la plus rationnelle compte tenu du contexte tonal stable et très affirmé (quoique souvent sous-entendu) de ce passage. La sixte augmentée dite 'française' est une explication tonalement cohérente.

On entend souvent tout au long de la pièce ce motif de trois notes. Par exemple on peut le trouver entre autres sur Si bémol aux mesures 16-18 (voir exemple plus haut) qui amorce une modulation, ou sur Mi bémol aux mesures 34-37 :

Cette cloche doit trancher de manière très perceptible à travers la texture à cause de son caractère intrusif et persistant. Le son doit en être profond et soutenu, créant une sonorité sonnante et résonante.

Les sections B et C de la pièce sont harmoniquement et mélodiquement plus claires que la section A, qui comporte la superposition de plusieurs sonorités et registres.

En plus de la série des cinq ensembles de cloches, d'autres éléments musicaux caractérisent la pièce. Dans la section B, aux mesures 12-19, Ravel introduit un élément en accords très solennels et quelque peu mystérieux qui se différencie nettement du son des cloches. On peut sans grand risque considérer que cet élément important symbolise l'hypothétique et pourtant nécessaire présence humaine.

Au lieu des harmonies de quarte et pentatoniques de la section A, cette section est avant tout faite d'harmonies triadiques. Bien que son caractère général et sa couleur harmonique soient différents de ceux de la section A, un certain nombre de motifs entendus dans la section A sont employés, soit sous la même forme que celle où ils ont d'abord été entendus, soit avec de légères modifications, par exemple l'apparition de la troisième cloche dans les mm. 12-13 ou des quatrième et cinquième cloches dans les mm. 16-18. Ces altérations servent parfois de pivot à des modulations, comme par exemple le Si bémol aux mm. 18-20 :

L'apparition d'un Si bémol à la basse produit localement une coloration harmonique semblable à la cadence en Ré mineur de la mesure 21 d' 'Oiseaux tristes'. A plus grande échelle, elle prépare le Si bémol mineur impliqué par l'armure.

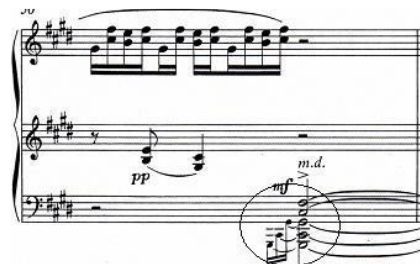


L'apparition d'une mélodie lyrique aux mesures 19 à 41 crée une contrepartie exceptionnelle à la résonance du son des cloches. L'apparition continue des motifs des cloches, tant au-dessus qu'au-dessous de cette mélodie, reflète l'effet environnant des cloches dans une vallée tandis que des figures humaines la traversent. Techniquement, la notation sur trois portées fait allusion à cet environnement sonore car cette mélodie apparaît d'abord à la portée médiane ; les cloches apparaissant dans les portées extrêmes :



(Jourdan-Morhange et al., 1957) affirment que le calme de cette section est le meilleur exemple du lyrisme de Ravel.

Après une apparition transposée de la section B aux mesures 42-48, la pièce se termine au milieu de réapparitions fragmentées de quatre des cinq ensembles de cloches, créant une disparition progressive de leurs sonorités. Un seul élément final subsiste, que l'on serait tenté d'identifier à une sixième cloche entrant en scène in extremis, avec sa quarte (dominante) à la basse et sa quarte supérieure, formant ici également accord de quarte :



Dans sa partition autographe, Ravel a écrit : « *laissez vibrer* » sur la première de ces sonneries. Chacune doit être jouée plus doucement que la précédente, comme Ravel l'a préconisé.

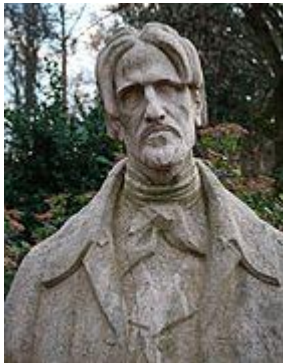
La dynamique de la pièce n'excède pas le *mf*, mais une infinie palette de nuances est nécessaire pour rendre justice aux différents plans sonores qui constituent cette image pastorale.

'La vallée des cloches' est dédiée à Maurice Delage, compositeur, intime ami de Ravel ainsi qu'un de ses rares élèves.<sup>110</sup>

<sup>110</sup> Ravel enregistra cette œuvre en 1929. Ce document sonore extrêmement précieux peut être trouvé à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=0veoabFZQhQ> (dernier accès : 29/07/2019).

## B-6- Gaspard de la Nuit.

### B-6-1 –Préambule.



Statue d'Aloysius Bertrand  
(1807-1841).

En 1908, de mai au 3 septembre, Ravel entreprit un cahier de trois grandes pièces intitulé 'Gaspard de la Nuit' et inspirés du recueil éponyme d'Aloysius Bertrand(1807-1841). Il le publia chez Durand en 1909.

'Gaspard de la nuit', sous-titré 'Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot', est un recueil de courts poèmes en prose écrits par Aloysius Bertrand, créateur de cette nouvelle forme de poésie, et qui y consacra toute sa (courte) vie. Il fut publié à titre posthume en 1842 par l'ami du poète, David d'Angers.

Cette suite de tableaux d'inspiration à la fois romantique, gothique et picturale, préfigure le symbolisme et offre une vision pittoresque du Moyen Âge, revisité à l'aune de la magie des visions intérieures du poète. Reconnaisant pour maîtres Hugo, Gautier, Byron et Nodier, Bertrand convoque tout un arsenal romantique (châteaux, clochers gothiques, monastères, sylphides, gnomes, fées, démons, alchimistes, aventuriers, brigands, vagabonds, sabbats, gibets, etc.) dont il donne une vision personnelle, à la fois fantasque et ironique. Souvent étranges ou fantastiques, ces tableaux pleins de magie et d'ésotérisme sont aussi influencés par le clair-obscur de la peinture, comme l'indique le sous-titre.

L'ouvrage fut connu grâce à la publicité qu'en fit Baudelaire. Ravel en eut certainement connaissance assez jeune.

'Gaspard de la Nuit' est essentiellement composé de six livres et de pièces détachées qui terminent l'ouvrage.

La première pièce de Ravel, 'Ondine', est extraite du troisième livre, 'la nuit et ses prestiges'. Les deux dernières pièces, 'le Gibet' et 'Scarbo', sont également les dernières du recueil et font donc partie des pièces détachées. Les textes retenus par Ravel figurent en Annexe 3.

L'œuvre d'Aloysius Bertrand est d'un romantisme assez sobre voire elliptique, mais profond à la manière de Gérard de Nerval ou d'Edgar Poe, ou de certains romantiques allemands, qui se refusent à l'hyperbole et à l'emphase. Ravel ne rejette pas le romantisme, il cherche simplement à le maîtriser et le dépasser en le domptant. (Roland Manuel, 1948) écrit excellemment : « *Ravel a déjà le goût du sujet romantique, à quoi nous le verrons s'attacher toujours davantage. Il le traite d'autant mieux qu'il le voit du dehors. Le romantisme lui apparaît comme un fauve à dompter. Il n'est qu'à se préserver de ses atteintes et de lui commander à propos de ramper ou de rugir. Affaire d'audace et de virtuosité.* »

Ces compositions utilisent toutes les magies et sortilèges dont Ravel dispose, mais leur écriture est d'une certaine manière plus claire que celle des 'Miroirs' et se laisse plus facilement appréhender tonalement. Cette écriture, l'existence de poèmes-programmes, font que Ravel semble s'éloigner des reflets ambigus des 'Miroirs' et se rapprocher quelque peu de l'esthétique romantique sans renier pour autant la rigueur de construction qui était celle de la 'Sonatine'.

Ravel, on le verra, a fait de 'Scarbo' un défi de virtuosité. Mais les trois pièces – y compris à sa manière la pièce lente, 'le Gibet' – sont d'une interprétation pianistique extrêmement exigeante.

### B-6-2 – Ondine<sup>111</sup>.

Le texte ayant inspiré Ondine se trouve en Annexe 3, § Ann-3-1. L'œuvre est dédiée à Harold Bauer. Elle est en Ut# majeur. Elle se présente sous la forme d'un mouvement très libre de sonate lent<sup>112</sup>, avec une exposition comprenant un thème avec deux volets, un développement qui introduit un nouveau thème et une réexposition du premier thème suivie d'une coda.

La tonalité d'Ut# majeur est fermement installée dès le début de l'**exposition** à la main droite par un accord parfait orné d'un la bécarré. Cette oscillation donne lieu à un rythme de triples croches regroupées en 2+3+3 – regroupement rythmique qui est susceptible de varier au cours de l'œuvre. Sous cette formule qui change bientôt légèrement mais conserve sa signification tonale, s'étire la longue mélodie de l'Ondine<sup>113</sup>. Il s'agit moins d'évoquer le personnage que d'exprimer son chant. Comme l'écrit (Pecher, 2009) : « *Elle met en scène non tant un thème qu'un discours, une mélodie au sens large du terme –et poétique : il s'agit bien de la« chanson murmurée » d'Ondine. Cette mélodie est une incarnation auditive de la prière de l'amoureuse dans le poème d'Aloysius Bertrand* ».

<sup>111</sup> Un enregistrement de Ravel jouant Ondine est disponible à : <https://www.youtube.com/watch?v=5Lat7F6wbOI> (dernier accès 19/11/2017).

<sup>112</sup>(Howat, 2000) considère qu'Ondine et le Gibet atteignent la non-lisibilité de la forme sonate de par l'enchevêtrement des thèmes et des motifs.

<sup>113</sup> Cette écriture fait penser, en plus complexe, à celle de l'étude de concert 'Waldehrauschen' de Liszt ; (Howat, 2000) suggère un parallèle plus subtil entre 'Ondine' et l'étude op.25 n°1 de Chopin.

Nous commençons par une mélodie mixolydienne sur un accord modal de  $1/9$ <sup>114</sup>. Sans répudier sa tonalité d'Ut#, la mélodie se pare d'inflexions modales délicates à caractériser, liés à ses appuis sur des degrés faibles, un arpège ne faisant pas un mode. Au début, le Si naturel semble indiquer un mode mixolydien, mais ce si devient rapidement dièse et les appuis successifs sur un Mi#, puis un La# font penser à des modes de passage phrygien puis éolien. Ces fluctuations modales donnent à la mélodie toute la fluidité et le mystère surréel de l'ondine. Aux mesures 4 et 5, les intervalles et l'ambitus s'élargissent grâce à une cellule (a) : ré#, do#, sol# qui joue un rôle moteur dans les amplifications à venir. Pour pimenter le tout, à la main droite, le Do# devient pendant trois mesures Dox, note de passage qui établit un accord parfait de Ré# mineur à la main droite à la mesure 9, laquelle ouvre une deuxième période de six mesures. Nous sommes sur une harmonie de  $11/9$ . Le La et le Si hésitent entre état diésé et état naturel, cependant que la mélodie se pare d'un La bécarré et que la main droite fait temporairement entendre une quarte et sixte sur Do#. Bientôt, aux mm. 15-16, l'écriture pianistique se complexifie, la main droite étendant son ambitus en une écriture très lisztienne (les gouttelettes d'eau apportées par l'ondine s'amplifient en véritables jets), cependant que la mélodie est d'abord reprise sous sa forme initiale en octaves pour passer à la main droite à la mesure 17 avec l'apparition d'arpèges aux deux mains et d'accords soutenant la mélodie. C'est la troisième période. La mesure 17 contient un mi et un si bécarré. Le La étant diésé, nous sommes en mode dorien. La mélodie est toujours harmonisée sur le premier temps avec un accord de  $1/9$ . La mesure suivante, en revanche, contient un Mi bécarré et un si dièse, et la note de basse est un La #. Il s'agit donc du mineur ascendant, et l'accord initial est un  $VI/9$ , qui contient de ce fait une quinte augmentée<sup>115</sup>. Ces deux mesures sont jouées deux fois ; l'ambitus de la mélodie s'y est agrandi (l'appel de l'ondine s'élargit).

Nous ne pouvons continuer à analyser ainsi de mesure en mesure les fluctuations harmoniques et modales qui viennent infléchir le chant de l'ondine et son accompagnement. .

Dans les deux mesures suivantes, l'ambitus de la mélodie s'agrandit encore pour atteindre l'octave aux mm. 23-24. La mesure 23 contient à la main gauche un accompagnement en style de harpe 'glissando', en Sol# mineur ascendant, du grave au médium-aigu du clavier, traduisant peut-être une séduction croissante. A partir de la mesure 24, l'accompagnement

<sup>114</sup> (Messiaen et al. 2004) voit ici un mode de Ut# avec sixième et septième degré mineur, et un accord de neuvième avec sixte ajoutée. La sixte ajoutée est le péché mignon d'Olivier Messiaen ; il nous semble qu'ici le La est purement ornemental et ne fait pas partie de l'harmonie. Il sera bientôt contredit par la mélodie.

<sup>115</sup> (Messiaen et al., 2004) voit dans cette mesure « un accord de la gamme par tons, avec une note étrangère : le Ré#, qui est appoggiature du si# ». Cette explication nous paraît bien complexe, alors que la nôtre est plus simple et maintient la polarité sur Do#. Par ailleurs, Ravel a toujours évité la gamme par tons : son aspect parfaitement circulaire n'était pas compatible avec son langage toujours en recherche d'appuis, même les plus subtils, et puis la gamme par tons était la signature de Debussy et Ravel ne voulait pas être accusé de plagiat...

en triple croches alterne aux deux mains. La mesure 24 contient une pédale de Ré# sur laquelle est posé un accord de neuvième, un Sol# faisant appoggiature du Fax, qui apparaît lorsque les triple croches passent à la main droite. Le tout s'altère sur le troisième temps<sup>116</sup>. A la mesure 27 puis à la mesure 29, le chant effectue une septième en trois sauts dérivée de (a).

Un *ritenuto* ramène la formule de décor initiale à la mesure 31. La mélodie s'apaise sur sol#majeur, établissant avec la formule d'accompagnement la tonalité de la dominante<sup>117</sup>. C'est alors à la mesure 33 que survient un second aspect du thème<sup>118</sup>, plus précisément son antécédent, qui bien qu'en Sol# majeur, évite soigneusement tout appui sur la tonique<sup>119</sup> et tout fax en se présentant sous le mode éolien, puis dans le mode dorien par intervention de Si naturel et Mi#, degré mobile. Celui-ci introduit un repos au premier temps de la troisième mesure du thème par mouvement diatonique<sup>120</sup> sur la nouvelle dominante Ré# qui débute la troisième mesure du thème. Ce repos était anticipé au premier temps de la seconde mesure par mouvement de quarte descendant à partir de la nouvelle tonique, elle-même introduite par mouvement de seconde majeure descendante. Notons que nous retrouvons la cellule (a).

Le fragment mélodique Do#, Fa#, Mi#, Ré# à la fin de la mesure 34 (voir ci-dessus) est tiré de la deuxième période du premier thème (mesure 12).

Le conséquent de la première période apparaît mesure 38 par reprise en octaves de l'antécédent, à nouveau dans une écriture très lisztienne. A la mesure 40, un arpège montant et descendant s'appuie sur un nouvel accord de neuvième fortement altéré : Fa#- La-Do#-Mi-Sol. Le Fa# de la basse a été introduit par chute de seconde majeure depuis la tonique deux mesures avant. Quant aux altérations passagères, un commentaire analytique n'aurait aucune valeur explicative. Mieux vaut les considérer comme de la couleur transitoire, cet accord se résolvant sur Fa#-La#- Do# -Mi-Sol#, accord naturel sur vii en éolien, qui est le mode par lequel le thème débute, et est l'accord dont il est issu. Cet accord altéré revient sur lui-même, puis évolue vers l'accord de dominante Ré#majeur à la mesure 42, affirmé à la main gauche tandis que la main droite effectue des tierces avec la broderie chromatique que nous connaissons déjà. Cela conclut le conséquent du second aspect du thème.

<sup>116</sup>(Messiaen et al., 2004) reconnaît dans cette mesure l'échelle octophonique qui est son 'deuxième mode à transpositions limitées' (Messiaen, 1944,2002) ainsi que les accords à renversements transposés sur la même note de basse (Messiaen, 2002).

<sup>117</sup>Admirons la coquetterie de Ravel, qui tient à exprimer la dominante par Sol#majeur au lieu de passer en Lab majeur, plus facile à écrire et à lire. Schoenberg avait critiqué une écriture semblable chez Bartók ; nous avons affaire à deux systèmes de pensée différents.

<sup>118</sup> Un certain nombre d'analystes, dont (Messiaen, 2004) voient là un second thème. (Pecher, 2009) conteste ce point de vue, faisant justement valoir que sur le fond le chant de l'ondine est un, et sur la forme la difficulté d'identifier un nouveau thème, que ce soit par la forme de la formule d'accompagnement ou par celle de la mélodie : « Bien sûr, le « chant inopérant » d'Ondine, tel que le décrit Marnat, ne pourrait sans contresens poétique s'arranger d'un second thème pour la raison même qu'il est le chant, la manifestation poétique d'Ondine en tant que voix, comme dans le poème » et « il s'agit du même accompagnement et le schéma mélodique est similaire ». Nous suivons ce point de vue. Dans le fond, tout se ramène à s'entendre sur la définition d'un 'thème' et plus précisément de son rôle dans une forme sonate. (Rosen, 1993) définit celle-ci en termes d'oppositions de zones tonales plus qu'en termes de 'thèmes'.

<sup>119</sup>Notons cependant le mouvement Sol# - Ré# sur le troisième temps (temps faible) de la première mesure du thème.

<sup>120</sup> C'est ce mouvement de seconde majeure qui provoque le changement de mode. A l'évidence, Ravel évite tout mouvement de seconde mineure aboutissant sur un temps, a fortiori un temps fort, pour conserver la fluidité de la phrase, censée dépendre une ondine faite des souples mouvements de la matière aquatique.

L'exposition est terminée. Commence donc le **développement** modulant, construit en cinq sections<sup>121</sup>.

La **première section** commence mesure 43 par une densification de l'accompagnement, parfois en valeurs irrationnelles. Elle fait alterner le premier thème et un thème nouveau, formé d'une cellule mélodique à la main gauche mesure 46 (voir ci-dessous), harmonisée par une septième de dominante sur Do aux trois premiers temps et sur une septième majeure<sup>122</sup> sur Solb au quatrième temps, toujours en position fondamentale<sup>123</sup>. Cet exposé est suivi d'une montée vers le premier thème à la mesure 47 :

Le premier thème est présenté dans l'aigu à la mesure 48, dans la tonalité de Do et le mode mixolydien. Comme plus tôt, le thème est harmonisé dans les trois premiers temps de la mesure par un accord du mode, I/9, et sur le quatrième temps par une gamme qui s'appuie sur un accord hors mode, une septième de dominante sur Vb. La mesure 49 répète cette mesure. La mesure 50 poursuit cette présentation du premier thème avec une main droite teintée d'enchaînements chromatiques. La mesure 51 expose la nouvelle cellule mélodique sur pédale de La, avec au quatrième temps un accord diatoniquement appoggiaturé de septième de dominante de Mib sur pédale dissonante de La. Le thème 52 est une nouvelle montée vers le deuxième thème, qui ouvre la **deuxième section**.

Celle-ci commence donc à la mesure 53, où pendant trois mesures le second aspect du thème est chanté à l'intérieur d'une combinaison d'arpèges et d'octaves brisées sur pédales grave et aigu de La. A la mesure 56, un arpège ascendant propulse le thème en octaves vers l'aigu, où ils'interrompt sur un vaste arpège de main gauche énonçant Sol majeur, amenant la **troisième section**.

Celle-ci semble faire allusion aux ondins et au palais du poème. Elle commence par deux mesures similaires, 58 et 59 :

La main droite représente les flots par des traits typiquement pianistiques en tierces, quarts et quintes regroupées par quatre. Les profondeurs sont illustrées par une note-pédale qui monte du Do# au Sol. Entre les deux se glisse la cellule thématique propre au développement, symbolisant l'ondine. L'harmonisation se fait par deux septièmes de dominante éventuellement appoggiaturées ayant les notes pédale pour basses, reliées entre elles par un accord de quinte diminuée et septième. Les mesures 60 à 62 en sont des variantes : le mouvement des basses s'arrête ou se déplace vers d'autres notes<sup>124</sup>, le mouvement de la main droite devient chromatique. A la mesure 63, nouveau changement d'armure ; les sept dièses réapparaissent à la clef, Le trait de main droite s'arrête, et cette main assure désormais une impressionnante montée du thème, harmonisé à raison d'un accord par mesure : Sol# mineur à la mesure 63, puis Fa# mineur, Mi mineur, Do# I/9 (avec un Do# majeur sur la dernière croche). Cette succession de mesures doit être interprétée « *augmentez peu à peu* » et « *retenez* », comme si la musique se dilatait pour mieux contenir sa puissance. Elle conduit à la **quatrième section**.

<sup>121</sup> Nous suivons ici non sans quelques réserves l'analyse de (Messiaen et al., 2004).

<sup>122</sup> Et non une septième de dominante comme l'affirme (Messiaen et al., 2004). Le Fa est naturel.

<sup>123</sup> Il convient de tenir compte des appoggiatures et notes de passage évidentes. Par ailleurs, pour la première fois, Ravel change d'armure. Il n'y a aucun accident à la clé.

<sup>124</sup> Sib – Mi à la mesure 61.

Celle-ci débute par une vaste descente sur le second aspect du thème, dans une écriture de piano très large qui couvre tous les registres. Elle commence à la mesure 67, qui est répétée mesure 68 avec des modifications mineures, notamment une chute d'octave de la mélodie qui poursuit sa descente.

Les 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> temps de ces deux mesures sont la suite de la deuxième section du thème, avec un changement de degré. A son exposition mesure 33, il y avait un retour sur le La#. Ici, la mélodie continue de descendre, toujours avec la quarte descendante sur les deux dernières croches de la mesure. Les mesures 69 à 72 présentent trois fois la suite du second aspect du thème (voir mesure 34), dans le médium, dans l'aigu, puis chaque note étagée sur trois octaves avec l'accompagnement de main droite sous sa forme « lisztienne » dans les deux dernières mesures. Les harmonies sont changeantes : aux mesures 67 et 68 : Si majeur, Ré 9<sup>e</sup> de dominante, Sol mineur, Sib 9<sup>e</sup> de dominante, Ré #majeur, Fa # 9<sup>e</sup> de dominante mineure à la main gauche, la main droite présentant des appoggiatures non résolues ou si l'on préfère des notes ajoutées. Cela forme une marche harmonique fermée. La dynamique est un immense decrescendo passant du ff au p puis, au tout début de la section suivante, à « *le plus p possible* ».

**La cinquième section** nous offre un contraste poétique des plus totaux. Dans le *piano* le plus total, dans un tempo « *encore plus lent* » un glissando ascendant de main gauche de deux mesures (mm. 73-74) sur les touches blanches accompagne un motif tiré du deuxième commentaire du premier thème issu de (a) par agrandissement (voir mesure 23) et conclut sur des arpèges de Do majeur. Puis cinq dièses apparaissent à l'armure de la mesure 75 et un nouveau glissando sur les touches noires (mm.75 et 76), « *toujours ppp* » et « *au mouv. (un peu plus lent que le début)* » accompagne le thème sur l'échelle pentaphone 'des touches noires'<sup>125</sup>, puis en Fa# majeur. Aux mm. 76-77, nous entendons la cellule Ré, Fa, Ré# (déjà entendue à la mesure 24). Sur le plan harmonique, nous avons deux accords de sixte sensible : +6 sur La et +6 sur Do pour harmoniser cette cellule<sup>126</sup> tandis que des quarts montante (Mi#-La#) et descendante (Ré#-La#) sont présentes dans les arpèges de main droite et de main gauche selon une formule chère à Ravel. La mesure 80, introduite par un trait 'en petites notes', est fondée sur un accord de neuvième de dominante sur Ré# et introduit la **reprise du thème** à la mesure 81.

Cette **reprise** commence avec une réexposition de la première période du thème sur la dominante d'Ut# majeur, avec à la main droite l'accompagnement habituel sous sa forme 'lisztienne'. Les accords des mm. 81 à 83 sont une 9<sup>e</sup> de dominante appoggiaturée avec tierce mineure<sup>127</sup> (emprunt au mode mixolydien), une 7<sup>e</sup> de dominante appoggiaturée avec tierce majeure dans le grave et tierce mineure dans l'aigu (altération de la formule d'accompagnement), puis à nouveau le premier accord, le second, et encore le premier. La mesure 83 clôt l'énoncé de la première période.

A la mesure 84, Ravel change d'armure (rien à la clef) et pose un accord de ré mineur qui semble tout changer, et effectivement la formule d'accompagnement s'arrête après une ultime apparition. La seconde période du thème 1 apparaît, nue, en Ré mineur ascendant (si naturel) et une cadence à la dominante. Il est difficile de ne pas y voir une évocation spectaculaire de la fin du poème : « *Et comme je lui répondais que j'aimais une mortelle, boudeuse et dépitée, elle pleura quelques larmes ...* » :

Le contraste entre la mélodie et son accompagnement extrêmement orné que nous avons entendue sans interruption jusque là et cette nudité est extrêmement frappant. Mais lisons la fin du poème : « *... poussa un éclat de rire, et s'évanouit en giboulées qui ruisselèrent blanches le long de mes vitraux bleus* ». Voilà qui nous invite à renouer avec la virtuosité passée, mais sous une forme différente, l'invocation de l'ondine ayant cessé : c'est la fonction de la **coda**.

Celle-ci débute à la mesure 99 (non mesurée) par un trait en double arpège montant et descendant d'Ut majeur à la main droite et constitué à la main gauche par un accord curieux, écrit comme une septième de dominante sur Mib à la basse, mais comportant un Mi naturel dans les parties supérieures<sup>128</sup>. Ce trait redescend par une suite de 14 arpèges d'accords

<sup>125</sup> Fa#, Sol#, La#, Do#, Ré#.

<sup>126</sup>A la mesure 24 nous avons sur pédale de Do# deux tritons sur Sol et sur Sib.

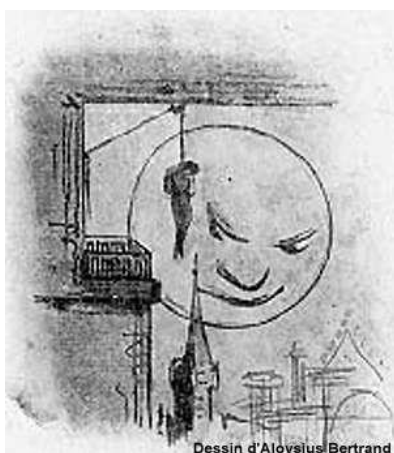
<sup>127</sup> Nous avons toujours cinq dièses à la clef. Le Si est naturel.

<sup>128</sup> Pas plus que plus haut, et pour les mêmes raisons, on ne saurait parler ici de polytonalité. Il s'agit d'appoggiatures réordonnées. Le Mi naturel de l'accord de septième de dominante sur Mib le montre bien. On peut voir dans cet accord l'extension à une septième de ce que nous avons appelé 'l'accord de Ravel' (voir

parfaits à la main droite, d'accords de septième diminuée à la main gauche, présentant des chromatismes : hésitation entre Sib et Si à la main droite, entre Réb et Ré, Lab et La à la main gauche. Suivent une série de cinq allers-retours sur pédale de Ré# avec quelques notes isolées dans la partie intermédiaire et c'est la fin de cette extraordinaire pluie de gouttelettes qu'est la mesure 99. La mesure 100 retrouve les sept dièses et le tempo de départ, et ce sont deux mesures de conclusion sur des arpèges de Do# majeur, la main droite retrouvant le La naturel de la première mesure comme note ajoutée. L'accord final est le premier renversement de l'accord parfait de Ut# majeur, sans aucune cadence, comme si Ravel voulait terminer sans conclure.

Il est extraordinaire de voir comment, jusqu'à la mesure 99, Ravel a pu procéder à la rédaction d'une mélodie continue et d'une partie ornementale qui, en dernière analyse, se ramène à quelques figures type, sans à aucun moment laisser son auditeur. Un Liszt avait certes conçu l'amorce de telles pages, et Ravel lui en était certainement redevable, mais chez lui la partie ornementale sonne parfois de manière assez creuse et convenue, alors que Ravel sait nous tenir en haleine perpétuellement, tout en nous proposant une musique extrêmement construite.

### B-6-3 – Le gibet<sup>129</sup>.



Dessin d'Aloysius Bertrand

Le Gibet, dessin d'Aloysius Bertrand

Pour cette vision sinistre, en mi bémol mineur, dont le texte figure en Annexe 3 (§ 3-2), dédiée à Jean Marnold, Ravel a retenu « la cloche qui tinte aux murs d'une ville » et a décidé de la rendre par un Si bémol, le plus souvent en octaves, que le pianiste ne lâche jamais. Pas un seul temps d'une seule mesure où ce Sib, réécrit parfois La# pour l'orthodoxie de l'harmonie, ne soit présent, selon des formules rythmiques que (*Messiaen et al., 2004*) ont analysées en détail. Cette pédale<sup>130</sup> expressive dans son statisme, c'est non seulement la cloche qui sonne, mais l'obsession de l'omniprésence de la mort qui plane sur ce tableau sinistre.

Le rythme usuel de cette pédale de Sib et, en croches : u - l u - - (nous noterons la brève u, la moitié de la brève ^ et la longue - ; les liaisons seront indiquées par un signe +). Cette cellule connaît des variations au cours de la pièce. Cette note inlassablement répétée crée un réseau rythmique indépendant de la mesure sur toute la pièce.

La pédale est écrite en octaves, mais la note grave ne se répète pas :

**Très lent**  
Saus presser ni ralentir jusqu'à la fin

*pp*

*un peu marqué*

*Sourdine durant toute la pièce*

*p expressif*

Annexe 2, § Ann-2-4), encore que la disposition préférée de Ravel, celle qui met en valeur la seconde mineure, se produise ici sous forme d'octave augmentée. Ces remarques sont rendues un peu vaines par les chromatismes des arpèges de redescente de ce trait.

<sup>129</sup> IL existe un enregistrement de Ravel datant de 1920. On peut le trouver à : <https://www.youtube.com/watch?v=LvTGqyqMHdg> (dernier accès : 08/03/2020)

<sup>130</sup>(*Howat, 2000*) souligne l'analogie avec la pédale de 'Voiles' (Prélude I,2) de Debussy, d'un an postérieur, qui n'a évidemment pas la même signification. Il souligne d'autres parallèles entre les deux pièces.

(Howat, 2000) fait remarquer qu'aucune cadence, ni même aucune apparition de l'accord parfait de tonique, ne vient clairement confirmer la tonalité. Il analyse en détail la manière dont des appoggiatures voilent cet accord de tonique et comment, lorsqu'elles se résolvent, d'autres parties se meuvent à leur tour pour esquiver cette cadence.

La forme générale est une forme en arche (Péchet, 2009). La sonorité est particulière, Ravel demandant « *la sourdine pendant toute la pièce* », y compris les passages les plus sonores. Il souhaitait instamment un jeu « *détaché* », sans effet expressionniste. Son enregistrement de 1920 en donne une idée en dépit des limitations de la technologie de l'époque.

Après une introduction de deux mesures présentant la cloche seule en scène, le **motif 1** entre à la mesure 3. Il est composé de neuvièmes parallèles, dont seules la basse, la quinte et la neuvième sont exprimées. La quinte supérieure est doublée à la main droite. Le **motif 2** entre à la mesure 6, exposé en octaves entre les deux mains. (Messiaen et al., 2004) le décompose en anacrouse, accent et muette. Le motif 1 reprend, puis ensuite le motif 2, à la mesure 10, en tierces, aux deux mains. La mesure 12 propose une nouvelle présentation du motif 1. L'écriture s'élargit à trois portées pour intégrer une pédale de dominante, puis une basse en quintes parallèles, débouchant sur une pédale de tonique.

Les mesures 12 et 13 proposent un **troisième motif**, également répété, avec un triolet que (Pécher, 2009) qualifie d'« *hispanique* ». L'analyse harmonique proposée par (Messiaen et al. 2004) pour les mesures 12 et 13 est très riche. Sur pédale de sib, nous commençons par un accord de septième de seconde sur Fa : II/7<sup>131</sup>. Nous avons ensuite une triple appoggiature Do#, Lab, Si, Mi, fort éloignée de la région de la tonique, puis un accord de +4 sur lab avec sixte mineure ajoutée (Lab, Sib, Ré, Solb). Les deux derniers accords de la mesure 14 sont issus de la gamme mélodique mineure et de la neuvième majeure avec sixte mineure ajoutée<sup>132</sup>.

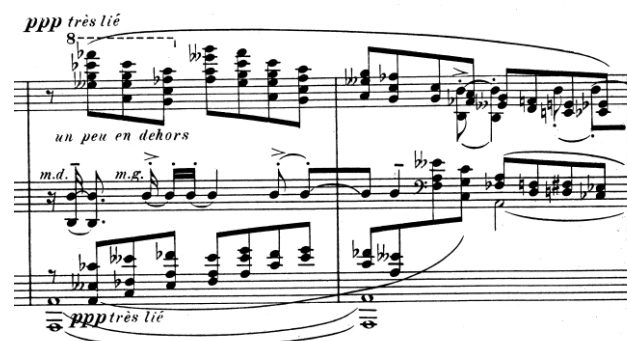


Il y a suppression de la valeur du rythme de la cloche à la mesure 14. C'est la première des modifications locales que nous avons évoquées plus haut.

Suivent deux mesures (15 & 16) en accords de quarte et quinte<sup>133</sup>, renversement des accords du début de la pièce. (Pécher, 2009) les appelle « *motif laconique sur deux éléments de langage* ». Ravel place les quintes parallèles à la basse, ce qui est une caractéristique de son écriture, et de la musique dite 'impressionniste' en général.

Le rythme de la cloche médiane se modifie ainsi : **u +u -** suivi de la même chose, mais en répétant la dernière valeur : **u +u - -**.

Une nouvelle présentation du motif 1 transposé sur pédale de tonique apparaît à la mesure 17.



La cloche fait d'incessantes variations de rythme dans les mesures 19 à 25. Elles sont détaillées dans (Messiaen et al. 2004). Il n'est pas certain que Ravel ait voulu faire une 'étude de rythme' avant la lettre. Il s'est toujours montré soucieux du fait que ses œuvres restent 'jouables'. 'Le gibet', écrit le plus souvent sur trois portées, est très dense et il faut matériellement parvenir à libérer une main pour faire sonner la pédale médiane.

Une nouvelle figuration apparaît à la mesure 20. Sur une pédale grave de Lab, et la cloche qui tinte dans le médium, elle est formée d'une double suite d'accords

<sup>131</sup> C'est l'accord sur lequel la tonalité de Mi bémol mineur ramène harmoniquement le célèbre accord initial dans le Prélude de Tristan et Isolde.

<sup>132</sup> Comme la première mesure d'« Ondine » si l'on ajoute l'échappée de l'accompagnement à l'accord, point discuté plus haut (§ B-6-3)

<sup>133</sup> Cet accord ouvre l'image II-2 'Et la lune descend sur le temple qui fut' de Debussy (1907), où il se meut parallèlement.

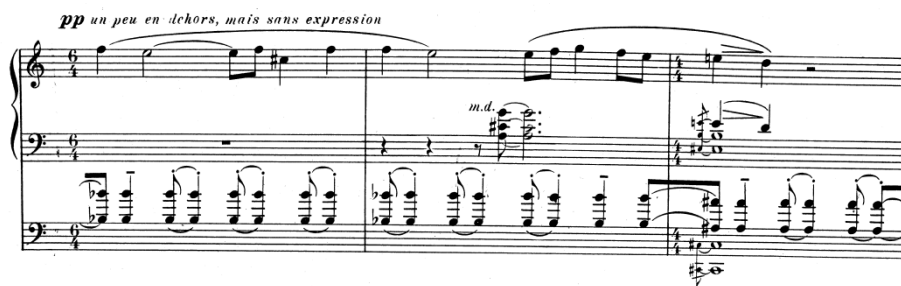


en mouvement contraire partis des registres grave et aigu et convergeant aux mesures 21 et 22.

Le motif est repris mesure 24 avec une mutation harmonique : les dièses disparaissent de l'armure, la pédale grave devient Sol, la cloche se réécrit enharmoniquement La# dans un contexte d'échelle octophonique. Nous avons une marche de septièmes à la mesure 25.

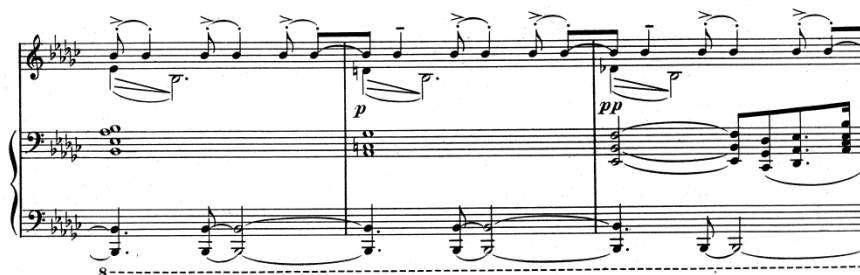
Aux mesures 26 et 27, nous avons une réitération du motif laconique, avec une double dissonance : Mi/Mi# et Ré avec la basse Do#.

A la mesure 28, le motif 2 réapparaît dans une écriture très nue, « *pp un peu en dehors, mais sans expression* ». (Pécher, 2009) y voit le début du sommet de l'arche, le « *chant central .... un chant crépusculaire* ». La mélodie, en rythme féminin est exposée en deux étapes. La deuxième exposition se fait en octaves, avec un « soufflet », et une pédale grave sur l'accord de sol mineur, puis la quinte à vide Mib – Sib. Le rythme de la cloche varie continument.

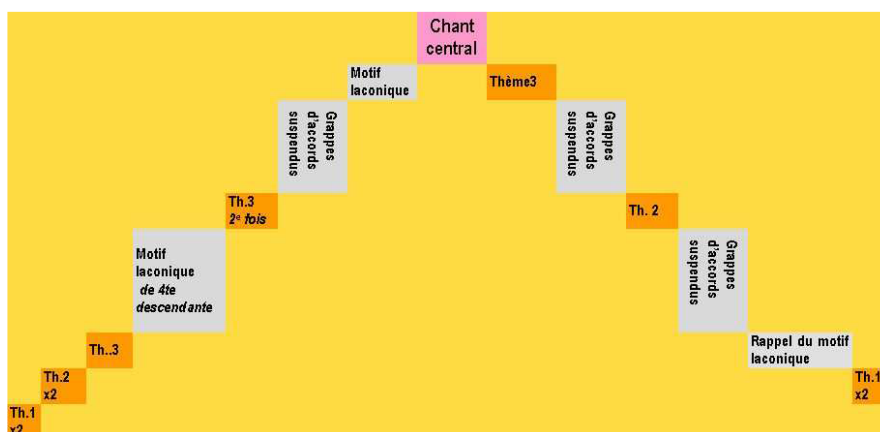


A la mesure 35 réapparaissent les six bémols à la clef. La pédale porte une septième : Do – Mib – Solb – Sib. Le motif 3 reparait avec quelques changements mélodiques et harmoniques, sur pédale de Do grave pendant cinq mesures. C'est ici sa phrase la plus longue.

Aux mesures 40 et 41 réapparaissent les accords en mouvement contraire, sur pédale de dominante (Sib). Le thème 2 est énoncé aux mesures 41 à 43, sur pédale de dominante couvrant deux octaves dans l'extrême grave. Cette pédale ne s'interrompt pas avant la fin. Les accords en mouvement contraire réapparaissent, une octave plus bas. Le motif laconique réapparaît, sous la forme d'intervalles se resserrant dans le médium, jusqu'à la tierce mineure :



Sous cette tierce mineure réapparaît pour la dernière fois le motif 1 avec une variante de son avant-dernière note qui permet un dernier intervalle descendant (et non plus ascendant). La musique s'interrompt sur le son de la cloche, mettant particulièrement en lumière la forme en arche de la pièce, selon le schéma suivant emprunté à (Pécher, 2009) :



On note que la thématique est rigoureuse dans le sens ascendant, plus diluée dans le sens descendant.

## B-6-4 –Scarbo

Scarbo est, de l'aveu même de Ravel, la pièce la plus difficile qui soit. Il a explicitement voulu dépasser le record de virtuosité détenu non par quelque pièce de Liszt, mais par la fantaisie 'Islamey' (1869 révision 1902) de Balakirev (1837-1910). Ravel ne l'a jamais enregistrée et probablement n'était-il pas lui-même assez bon pianiste pour la jouer correctement. Néanmoins, nous avons noté sa curiosité instrumentale, et plus particulièrement celle pour le piano, et la mobilité extraordinaire de son pouce. Il est bien certain que Ravel a étudié l'écriture du moindre passage de Scarbo pour qu'il soit certes très difficile, mais jouable avec les infinies nuances d'attaques et de dynamiques qu'il a indiquées.

Scarbo est un scherzo bondissant, discontinu, et pourtant comme dans toute œuvre de Ravel un ordre caché y règne en maître. Mais il n'empêche ; il y a plusieurs manières d'analyser Scarbo.

(*Howat, 2000*) constate la présence de séquences thématiques qui font l'objet d'une exposition, d'éventuels développements, d'une éventuelle réexposition, et d'une éventuelle utilisation dans le coda. Cela dessine les traits d'une forme sonate, certes irrégulière comme nous en avons rencontré. Il distingue cinq séquences thématiques, dont deux peuvent être divisées en sous-séquences. Les occurrences de ces séquences ordonnées selon un possible plan de sonate sont synthétisées dans le tableau ci-dessous.

thème	a1	a2	b1	b2	c	d	e
Exposition	1	32,110	52	65	80	94	121
Développement	314		215			256,318,345	289,303,366
Réexposition	395	386	431	437	432		417
Coda	417	580	591				586,602

(*Messiaen et al., 2004*) ont une approche plus séquentielle<sup>134</sup> et narrative, qui les conduit à distinguer 11 épisodes et quatre thèmes. Cette approche n'est pas fondamentalement contradictoire de celle de (*Howat, 2000*) à la thématique près.

(*Pécher, 2009*) insiste sur le fait que nous avons un scherzo, ce qui, outre le rythme à trois temps et la rapidité du tempo implique une structure de type A – B – A', ce qui devrait être facile à rapprocher des deux autres conceptions.

Il nous paraît plus conforme à l'esprit de cet ouvrage de conserver la description d'Olivier Messiaen. Le tableau nous permet de faire le lien avec la forme sonate irrégulière mise en valeur par (*Howat, 2000*), et d'aborder l'apparente contradiction sur le nombre de thèmes.

Les divers épisodes musicaux de Scarbo traduisent excellemment la prose d'Aloysius Bertrand. Il en faut pas chercher une traduction trop littérale, même si certaines figurations musicales peuvent évoquer, comme nous le verrons, certaines images du texte.

**Section 1** – Il est minuit – La section est construite autour de la dominante de Sol# mineur. Elle débute de manière très tonale : Fa $\times$  – sol# – Ré#, pédale de Ré# en notes répétées « très fondue, en trémolo », accord de sixte augmentée, dit 'de sixte allemande', fait en général pour préparer la dominante. Ici, compte tenu de la pédale de dominante, il se forme un petit 'cluster' Do $\times$  – Ré# – Mi :

The image shows a musical score for the beginning of Scarbo. It features a bass line with a 'sourdine' (mute) and a 'pp' (pianissimo) dynamic. The bass line consists of repeated notes: Fa $\times$ , sol#, and Ré#. The treble line starts with a cluster of notes (Do $\times$ , Ré#, Mi) and then moves to a trill of alternating chords. The tempo is marked 'Modéré' and the style is 'très fondu, en trémolo'.

La montée de l'extrême grave à l'extrême aigu se fait à la fois par accélération du tempo et diminution des valeurs rythmiques : croche – double croche pointée – double croche, pour aboutir à un trille composé d'accords alternés aux deux mains. Scarbo vient de rentrer en scène. C'est le thème a1 de (*Howat, 2000*).

**Section 2** – Elle commence à la mesure 32. Elle introduit trois thèmes que nous appellerons A, B, C.

Le début du thème A est une extension des trois notes de l'introduction (*Pécher, 2009*) et comporte anacrouse, accent expressif et désinence (*Messiaen et al. 2004*), structure que nous retrouverons:

<sup>134</sup> L'étude attentive des compositions de Messiaen dénote une pensée qui, bien que capable de concevoir les architectures les plus complexes, est avant tout séquentielle, au point de parfois dérouter.



A la mesure 37, deux valeurs longues suivent, attaquées sur le second temps. Elles sont posées sur un accord parfait, avec lequel elles forment un accord de neuvième de dominante avec sixte ajoutée. La première est de 12 croches, la deuxième est de 9 croches, formant un motif de quarte descendante. Une batterie de Do# - Sol# sur six mesures fait la transition avec le thème B, qui entre à la mesure 52. L'agitation ne cesse jamais.

Si nous revenons vers (Howat, 2000), nous constatons que son thème a1 est l'introduction est que son thème a2 est notre thème A. Ceci revient à thématiser l'introduction et à souligner sa parenté avec le thème A, ce qui est une réalité audible.

Le thème B et son accompagnement ont des sonorités d'échelle par tons, en dépit de notes étrangères dans sa deuxième section. Il est en effet constitué d'une série de double-croches, puis d'une mélodie en croches :



(Howat, 2000) a une interprétation d'une autre ampleur. Il considère que le Fa et le Sol sont une double appoggiature d'un Fa# implicite, et montre que ce concept a des répercussions dans la logique harmonique de la pièce à grande échelle (ce qui impliquerait une version elliptique, particulièrement subtile et ample du 'second accord de Ravel (voir Annexe 2), ce que le compositeur est naturellement en mesure de concevoir). Il est hors de question de reproduire cette analyse convaincante mais complexe dans le cadre de cet ouvrage. (Péchet, 2009) approche judicieusement la tête de ce thème de la seconde initiale de la cellule d'introduction, après avoir noté qu'elle a donné naissance au premier thème (ce qui finalement ramène au même accord). Ce thème B est répété deux fois. Il est suivi de cinq mesures qui conduisent à trois mesures de silence. Le retour de B est amplifié par des octaves brisées, un grand arpège de main gauche. A partir de la mesure 80, nous avons une ascension crescendo (de pp à f) de fragments de gammes issus de l'échelle octotonique qui aboutissent à un large accord de septième Mi#-Si-Ré#-Sol# à la mesure 92. Un trait mène à l'accord de Ré# majeur pp à la mesure 94 qui ouvre le thème C. (Howat, 2000) le considère comme le thème d et confère une valeur thématique (thème c) aux fragments de gammes octotoniques rencontrés plus haut (mesure 80), ce que nous n'avons pas fait, les considérant comme du matériau de transition. Tout cela reste néanmoins un peu artificiel, tendant à substituer l'analyste au musicien.

(Messiaen et al. 2004) voient dans ce passage l'illustration du texte d'Aloysius Bertrand : « que de fois j'ai entendu bourdonner son rire dans l'ombre de mon alcôve, et grincer son ongle sur la soie des courtines de mon lit ! »

Voici la fin du matériau octotonique et le début du thème C, illustrant si bien les bondissements extraordinaires du gnome :



On notera le frottement du Fa# de la main droite contre le Fax de la main gauche<sup>135</sup>. L'octave pianistique amplifie la note répétée à la reprise de la cellule. L'écriture pianistique s'intensifie, en montant vers l'aigu. Une pause mesure 109 réintroduit le thème A à la mesure 110. Il est suivi d'arpèges menant à un Ré# suraigu et une nouvelle pause à la mesure 120. De là part la section 3, que (Messiaen et al., 2004) assimilent à l'apparition de la lune : « La lune peignait ses cheveux avec un démêloir d'ébène qui argentait d'une pluie de vers luisants les collines, les prés et les bois ».

<sup>135</sup> Il s'agit d'une ambiguïté majeur/mineur, que Ravel reprendra splendidement mais très différemment dans un esprit très 'jazz' et d'un dramatisme lourd voire menaçant dans le mouvement rapide du 'Concerto pour la main gauche', sur la tonique Mi (Allegro, chiffre 14 de la partition d'orchestre).

**Section 3** – Elle présente le thème D. Celui-ci est appelé à un important développement. Il correspond au thème (e) de (*Howat, 2000*). Il est composé du jeu de deux cellules : deux accords d'une part<sup>136</sup>, une pédale en octaves ascendantes et descendantes d'autre part (voir exemple ci-dessous).

Ce thème commence par deux accords dont le premier est en double croche et le second longuement tenu et entouré d'une pédale de Mi aux deux mains alternées – c'est un rythme iambique (u -), dans lequel la valeur longue s'étend sur plusieurs mesures (29 croches et une double-croche). L'analyse harmonique proposée par (*Messiaen et al., 2004*) repose sur un ensemble complexe d'appoggiatures et valeurs ajoutées (même la pédale est note ajoutée !) dans un contexte d'échelle octophonique qui lui donne sa rationalité. D'après cette analyse, les accords fondamentaux seraient une septième de dominante et une sixte sensible. Le tout est tenu par la pédale du piano, *pp* (et *ppp* pour la pédale, « *très fondu et bien égal de sonorité* »).

Ce thème, présenté d'abord dans sa version la plus dépouillée, subit ensuite de nombreux élargissements. Il s'allonge d'abord à quatre accords aux mesures 131 et 132, toujours iambiques (double croche – croche) puis reprend sa forme initiale (la longue est de 23 croches et une double croche) :



A la mesure 141, les quatre accords sont repris, mais les deux accords sont transposés d'une tierce vers le bas, relevant d'une transposition du mode octophonique. La pédale de Mi se raccourcit encore.

A la mesure 151, les quatre accords sont transposés, et l'intervalle rythmique les séparant des deux accords suivants se resserre (deux demi-soupirs et un quart de soupir dans le précédent cas, un quart de soupir ici). Tous les accords sont variés.

Aux mesures 154 à 156, un important changement s'opère. Les quatre accords sont toujours présents, mais élargis vers le grave. Le dernier accord n'est plus une double croche suivi d'un quart de soupir, mais une noire liée à un unique accord d'une double croche, suivi d'un quart de soupir, et de la barre de mesure. Ici se produit le premier changement d'armure : cinq bémols annoncent Réb majeur, et la pédale devient une pédale de dominante, Lab, « *sans arrêt* » précise la partition.



A la mesure 159, nous retrouvons la formule initiale : deux accords (mais plus larges), le dernier tenu pendant la durée de la pédale, soit deux mesures.

A la mesure 162, nous retrouvons les quatre accords groupés deux par deux et séparés par un quart de soupir, puis, après un nouveau quart de soupir, les deux accords s'enchaînent avec les deux mesures de pédale.

A la mesure 166 se produit un nouveau changement. Nous retrouvons les quatre accords, mais le dernier est devenu une croche, qui s'enchaîne avec une double croche suivie d'un quart de soupir. Puis, « *sans arrêt* » précise la partition, la pédale devient un motif de basse obstinée, une octave de Sib suivie d'un Fa. Au-dessus, décalée par un quart de soupir, un enchaînement connu, celui d'une double croche et d'un accord longuement tenu (une noire et trois mesures).

Ultérieurement, les choses changent encore : sur la formule obstinée de la basse, qui contrairement à la pédale de Mi ne s'arrête jamais mais change parfois de hauteurs, aux mesures 172 à 174, nous avons d'abord un rythme bien connu ; quart de soupir – double-croche – croche – quart de soupir – double-croche - noire sur le temps fort de la mesure suivante (avec une dynamique 'en soufflet'), mais cette noire est suivie d'une double croche arpégée vers le bas grâce à deux triple-croches qui la précèdent. La mesure suivante propose un rythme connu : quart de soupir – double-croche – noire, liée aux deux mesures qui suivent :

<sup>136</sup> Selon (*Pécher, 2009*), ces secondes peuvent être entendues comme empruntées à la cellule d'introduction ; cet interprétation, déjà évoquée et qui en recoupe d'autres, a l'avantage de mettre en évidence des facteurs souterrains d'unité dans la partition, qui plus est avec leurs arrière-plans harmoniques.



La formule rythmique se reproduit sur des hauteurs légèrement différentes aux mesures 177-179, l'intensité résultante étant *p* et non plus *pp*, et la noire est tenue pendant les trois mesures suivantes. Nous avons un schéma identique aux mesures 183 à 185, la noire étant tenue sur deux mesures. Les choses changent encore aux mesures 188-190. Les deux premières mesures suivent le même schéma que précédemment. Mais à la troisième mesure (190), nous avons un changement d'armure et les cinq dièses réapparaissent. Rythmiquement, nous avons un demi-soupir suivi d'une noire, liée comme à l'accoutumée aux mesures suivantes – ici une seule. Ultérieurement, aux mesures 192-194, nous avons le même dispositif à un changement près : les triples croches qui arpègent la double-croche suivante sont remplacées par une double-croche et un quart de soupir et à la troisième mesure, nous n'avons qu'un quart de soupir, et donc une valeur rythmique suivante non plus d'une noire, mais de cinq double-croches. A partir de la mesure 196, nous avons affaire à un resserrement progressif – véritable *strette* rythmique – qui nous fait pressentir quelque transition. Les mesures 196-198 sont analogues à la section précédente sauf que sur la troisième mesure nous en revenons au demi-soupir et à la noire. Mais cette noire n'est plus liée aux valeurs suivantes sinon par le prolongement de sa vibration (un 'soufflet' l'amène sur la valeur *f*). Dès la mesure 199, nous avons un rythme d'un quart de soupir, une demi-croche, une noire, suivi du même rythme à la mesure 200, liée à la mesure 201. Les mesures 202 à 205 portent les mêmes valeurs rythmiques, à savoir quart de soupir, double croche, croche pointée, double croche (le point est remplacé par un quart de soupir dans la mesure 205). La mesure 206 porte une croche pointée, liée par une note à la double-croche précédente. Les mesures 206 et 207 resserrent ce contenu, en comportant chacune un quart de soupir, une double-croche et une noire. Deux mesures de silence suivent, en *decrescendo*. Le même rythme s'applique *mp* à deux tierces, la dernière se prolongeant sur trois mesures. Une dernière tierce (une croche suivie de deux demi-soupirs) se fait entendre *pp*, et la mesure suivante (215) c'est la rentrée du thème B, *pp* « *un peu marqué* ».

L'énoncé de ces variations rythmiques, dans lesquelles un détail est toujours en train de changer, se produit dans un tempo vif. C'est dire le subtil changement qui à chaque seconde s'opère à l'audition de ce passage. Son étude rythmique est approfondie dans (*Messiaen et al, 2004*), qui en analyse également les aspects harmoniques – ce que nous n'avons pas fait, pour ne pas diluer la description de l'évolution rythmique.

Disons que la succession de deux accords, caractéristique de la rythmique du passage, peut se ramener à la succession de deux accords classés – assez souvent dominante – sixte sensible, moyennant appoggiatures, notes de passage ou ajoutées, retards qui peuvent se rationaliser dans le cadre d'échelles spécifiques – le plus souvent octotoniques mais pas toujours. Anecdotiquement, Messiaen souligne à la mesure 167 l'utilisation d'une échelle qui se ramène à une gamme hindoue (remarque anecdotique qu'il était probablement un des rares à pouvoir faire), et un accord qui est lié au personnage de Golaud dans 'Pelléas et Mélisande' de Debussy :



L'aspect fortement transitoire de la fin de la section que nous venons d'analyser, l'occurrence du thème B, et l'examen du tableau fourni par (*Howat, 2000*) et reproduit plus haut montre qu'en termes de forme sonate, nous entrons dans le développement.

**Section 4** – A la mesure 215, la première cellule rythmique du thème B est présentée comme lors de sa première apparition à la mesure 52, mais elle est coupée de sa suite par deux mesures, de sorte que l'accent sur le La# est prolongé. Les six croches formant la deuxième cellule rythmique sont énoncées normalement. L'ensemble est repris. A la mesure 228, des tronçons d'arpèges alternés descendent de l'extrême aigu vers l'extrême grave pour remonter en double arpège et en valeurs irrationnelles.

Le thème B est repris mesure 235 une quinte plus haut. Le fragment est presque le même que précédemment, mais sur d'autres degrés.

**Section 5** – Elle s'étend de la mesure 256 à la mesure 313. Le thème C est d'abord repris dans la tonalité de Sol#. Ce thème repose beaucoup sur la gamme andalouse :



Il est présenté sur pédale de Sol# avec des tierces chromatiques servant d'accompagnement. Il est appelé à changer souvent d'armure.

Les thèmes B et D sont également appelés à intervenir dans cette section de développement.

A la mesure 268, la première section du thème B apparaît, puis sa deuxième section tronquée à la mesure 271. Le thème B apparaît une seconde fois, morcelé et tronqué également, mais dans un registre plus grave.

La tête du thème iambique D apparaît à la mesure 276, sans aboutissement. La même chose se produit aux mesures 289 et 303, au milieu d'arpèges descendants sur des accords de sixte sensible.

A la mesure 277, le thème C est en Sol, toujours avec les tierces chromatiques d'accompagnement.

A la mesure 285, un nouveau trait en doubles notes apparaît à la main droite contre des accords à la main gauche. C'est une quadruple appoggiature qui engendre le trait :

(285)

fa#, mib, double appogg. du ré

la# appogg. du si

fa# appogg. du sol#

Le thème C est encore donné aux mesures 291 en Mi et 305 sur une septième de dominante de Sib, avec une écriture plus chargée. Le trait en octaves et accords alternés aux deux mains qui le suit à la mesure 309 est plus fourni encore.

**Section 6** – Elle débute mesure 314 et est faite essentiellement pour développer le thème A. Elle débute par une nouvelle présentation du thème, les trois premières notes étant celles de l'exposition. Un court commentaire sur le thème C a lieu à la mesure 318. Il est suivi d'un autre court commentaire, uniquement l'iambe du thème D (mesure 324). Le thème A explose avec plus de véhémence à la mesure 325, entouré d'arpèges englobant tout le clavier. Un court commentaire sur le thème B a lieu aux mesures 329-330. Nous avons la suite du développement de A, suivi du petit commentaire sur C, de deux mesures (335-336). A reprend encore son développement, dans le médium à la mesure 337. Il est interrompu par le thème C, lui aussi dans le médium et en sol mineur. Le thème A poursuit son développement mesure 341, et C à la mesure 342.

A partir de la mesure 345, le rythme de A se précipite. A quatre reprises, il s'exaspère en deux croches d'anacrouse, une noire d'accent et une croche de désinence, avec l'apport de nombreuses appoggiatures inférieures et supérieures, et des arpèges très rapides vers l'aigu sur la troisième croche.

Le thème C accentue sa présence et prépare une sorte de strette pour amener la section 7 dans l'aigu et le *ff*. C'est donc une phase de transition. Le thème C commence à la mesure 353 avec ses trois notes : Fa, Sol, Lab, qui deviennent quatre notes Fa, Sol Sib, Lab. Une écriture très chargée et une montée en crescendo donne ce mouvement mélodique (mesures 362 à 365):

Un peu retenu

**Section 7** « un peu retenu » - (Messiaen et al., 2004) voit dans cette section l'équivalent de l'évocation : « Le *nain* grandissait entre la lune et moi comme le clocher d'une cathédrale gothique ». C'est l'éclatement du thème principal D – *ff* puis l'augmentation du thème A, ramenant l'introduction.

D éclate en Do majeur, par cet enchaînement quasi franckiste Sol – Do – Mi – Sol => Fa# - Do – Mi – Lab (mesure 266 et suivantes). Le rythme iambique de ce thème D continue d'alterner valeurs très courtes et très longues (un tableau complet est fourni par (Messiaen et al., 2004)) ; les mesures 366 à 368 s'analysent en anacrouse – accent / anacrouse – accent – muette.

A partir de la mesure 372, nous avons affaire à cinq registres différents, de plus en plus graves ; comme à la mesure 204, la valeur longue augmente au fur et à mesure que l'on s'enfonce vers le grave. A la mesure 382, nous avons un trille Do-Réb dans l'extrême grave, en crescendo, gonflé par l'étagement précédent des registres. Sur ce trille, le thème A apparaît, en augmentation :



A la mesure 389, un Sib s'installe à la basse, porteur d'un accord de Sib mineur. Le dernier Do du thème, à la mesure 394, reste en suspens : nous arrivons à la reprise de l'introduction.

**Section 8** - Modéré (trois fois plus lent que précédemment) – Elle débute dans l'extrême grave, les limites du piano du temps de Ravel ne permettant pas l'écriture en octaves dans l'extrême grave, Ravel débute la section comme montré ci-contre. Les notes répétées fondues et leurs accords les suivent, comme dans l'introduction du morceau. Ce thème A est réexposé trois fois, avec son motif de tête, ses notes répétées et ses accords. Puis, la note répétée double de durée tout en descendant d'une octave, et donne finalement lieu à une sorte de grondement souterrain à peine audible, qui semble représenter une ombre fantomatique. Toujours sans quitter la nuance *ppp*, le trait arrive dans le médium sans rien perdre de son ambiance mystérieuse, pour la section 9 qui débute mesure 430.



**Section 9** – Elle comprend le thème B en augmentation et une montée en secondes. Le décor de cette section s'installe sur cinq notes aller et retour, *ppp*, très noyé de pédale.



Le thème B entre par augmentation (croches dans un tempo lent). Aux mesures 433 et 434, un effet poétique est créé par un mouvement de deux quarts descendantes Ré# - La# puis Do# - Sol#, et par leur doublure à l'octave au point culminant du trait de double-croches. A la mesure 437, nous avons la reprise du rythme croche pointée – double-croche- croche pointée – double-croche- noire. Deux mesures plus loin, ce rythme est repris par diminution. Pendant ce temps, deux accords trillés ont orné la partie supérieure. La descente du dernier accord trillé se fait sur une neuvième Sol – Sib – Réb - Fa – La (mesure 440), tandis que la remontée s'effectue par un arpège sur une neuvième mineure avec sixte majeure ajoutée. Il enveloppe le thème B toujours en augmentation, dont la suite est doublée sur trois octaves aux mesures 443 et 444, avec une échappée et une sixte ajoutée sur accords classés. Suivent trois mesures de transition, puis un trait entièrement en secondes, intervalle cher à Ravel, sur pédale de Ré (reprise lente du motif des mesures 80 à 91). L'harmonie est essentiellement en quarts et sixtes majeures :



A la mesure 454, la pédale descend au Do#. La rythmique devient irrationnelle. Nous sommes au cœur d'un *accelerando*. Le crescendo se fait menaçant, puis une nouvelle figure apparaît dans la nuance *p* (crescendo) à la mesure 460. La main droite conserve le même doigté – pouce opposé aux doigts 2 et 3 - cependant que la main gauche parcourt un arpège sur les touches noires (mesure 468 à 471), avant lequel le tempo était redevenu vif. Suit une admirable descente sur les accords de la gamme par tons dans ses deux transpositions. Arrivés dans le grave, nous trouvons à la mesure 477 la 10<sup>e</sup> section.

**Section 10** – C'est un développement du thème D, le thème iambique (u-), qui mène à son explosion *fff* en Si Majeur à la mesure 563.

Comme auparavant, le rythme court est une double croche, et la valeur (très) longue une croche liée aux mesures qui suivent, entrecoupés cependant de valeurs très irrégulières où la longue peut n'occuper qu'une croche et un quart de soupir ; Nous retrouvons des figures rythmiques rencontrées lors du premier développement de C, comme par exemple la pédale interne parfois élargie à une tierce ou à des arpèges ou des gammes, ou encore la formation d'accord de 3 notes par arpège descendant de triples croches.



(Messiaen et al. 2004) donnent un tableau complet de ces valeurs rythmiques irrégulières de la mesure 477 à la mesure 580.

A la mesure 556 se trouve une longue montée en anacrouses de sept mesures :



A la mesure 563 (voir ci-dessus), un peu moins vif dans la nuance *fff*, les iambes reprennent.

Après avoir vu le contexte rythmique global, reprenons à la mesure 477.

Les battements ternaires de la pédale de Fa# dans l'extrême grave contribuent à l'atmosphère d'angoisse. Pour monnayer les valeurs longues, des arpèges descendent à quatre reprises. A partir de la mesure 521, les traits montent en crescendo comme un brusque assaut de deux mesures.

Le thème principal D trouve sa forme définitive à la mesure 521. Il est précédé d'une coupure extrêmement courte, un quart de soupir :



Ravel étoffe une montée en notes simples comme on peut le trouver aux mesures 539 et 540 en octaves et accords alternés entre les deux mains. La longue montée de l'anacrouse s'inspire toujours du même trait, joué par la main gauche, en élargissement d'intervalles de la seconde jusqu'à la neuvième.

Tout cela aboutit au Si majeur<sup>137</sup> qui glorifie le thème D iambique à la mesure 563 (« un peu moins vif ») :



Pour donner la sensation du « grandissement » évoqué par le texte, le trait en octaves chargés d'accords de trois sons à chaque main monte par trois fois en crescendo. Coupure sèche d'une mesure, après les trois accords *ff* (mesure 579). Le thème A éclate alors dans un tempo ralenti, entouré d'un véritable feu d'artifice pianistique. C'est la dernière section qui commence.

**Section 11** – Celle-ci est la section conclusive de la pièce. Elle comporte la reprise des thèmes A et B et la coda (musique analogue à la section 2 et la section 1). La pièce se termine en Si Majeur.

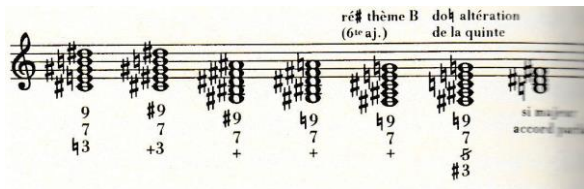
Nous avons donc, à la mesure 580, le thème A avec sa structure habituelle : anacrouse – accent<sup>138</sup> – désinence. Cette mesure est harmonisée sur l'accord II/9, accord aimé de Ravel que nous avons plusieurs fois rencontré.

Voici, selon (Messiaen et al., 2004), le schéma harmonique de cette section :

<sup>137</sup> On retrouve l'enchaînement d'accord « frankiste » déjà signalé plus haut.

<sup>138</sup> L'accent est plus long qu'à la mesure 32, sa première exposition.





Un petit iambe, rappel discret de D, passe à la mesure 586. Puis, à la mesure 592, le Fa# dominante de Si s’installe à la basse.



Soyons attentifs au texte d’Aloysius Bertrand : « ...son visage blêmissait comme la cire d’un lumignon- et soudain il s’éteignait ».

Le thème B apparaît en augmentation, toujours en deux parties, mais reste inachevé. A la mesure 602, le thème D ne montre que deux notes : figure à peine entrevue, et qui disparaît sitôt apparue. Tout s’enfonce dans la nuit et le grave. A la mesure 615, un Si dans l’extrême grave nous paraît figurer la disparition de Scarbo. Il n’en reste plus qu’un discret miroitement : un trille aigu sur l’accord de Si Majeur, avec appoggiature du Mi# par le Réx, une évocation par les trois notes de son thème A qui reste en suspens, un arpège alterné entre les deux mains avec triple appoggiature, et terminant sur le seconde chère à Ravel (Ré#- Mi#), avant la tierce sur dominante déjà rencontrée (l/7).

## B-6-5 - Le poème pianistique chez Ravel

Après quelques prédécesseurs aux visions plus focalisées comme Schumann, Liszt a été le créateur incontesté du poème ‘littéraire’ pour piano. Mais de quoi s’agit-il exactement ? Pour (Pécher, 2009) « Il s’agit bien de donner à l’instrument ses lettres de noblesse. La littérature (Dante, Goethe) avec ses univers foisonnants et spectaculaires ne sont pour Liszt de ce point de vue qu’un prétexte » pour ajouter aussitôt « dans le dernier Liszt des ‘Années de pèlerinage’, plus profond et littéraire dont les œuvres n’ont pas besoin de programme adossé au texte musical puisque le compositeur y crée son propre rapport au monde et à sa mystique [...] Liszt rejoint la poésie pure dans des œuvres désormais purement pianistiques et non plus écrites pour un piano orchestral ».

Ravel, dans ‘Scarbo’, s’attelle à la tâche d’assumer cet héritage, partant de textes évocateurs porteurs, pour qui sait les écouter, de leur propre musique. Pour cela, Ravel ne s’est pas attaché à une description littérale de l’œuvre d’Aloysius Bertrand. C’est à travers une certaine stylisation du geste instrumental que Ravel a cherché l’équivalent musical de cette œuvre. Nous avons pu voir à quel point la connaissance approfondie de son art, et des possibilités ultimes du piano, vecteur de son interprétation sonore, étaient mis à contribution. L’important, dans ‘le Gibet’, n’est probablement pas que la note pédale, jamais lâchée, symbolise la cloche du texte, mais l’ambiance musicale qu’elle fait régner sur la composition. C’est par l’art avec lequel Aloysius Bertrand introduit le mot ‘cloche’ dans son texte et l’art avec lequel Ravel crée l’atmosphère de son poème que les deux artistes se rencontrent, non par une quelconque prosaïque équivalence entre un mot et un effet sonore. Et c’est ainsi qu’il faut entendre ces trois poèmes sonores. Ce ne sont pas des transcriptions où notre esprit serait invité à quelque puéril jeu de recherche d’équivalence sonore des mots du poète, mais d’authentiques créations de l’esprit dans la communion d’une même pensée et sensibilité artistiques.

## B-7- Ma mère l’Oye

### B-7-1 – Prélude.

Ma mère l’Oye est une œuvre de Maurice Ravel d’après des contes de Charles Perrault (‘La Belle au bois dormant’ et ‘Le Petit Poucet’ extraits des ‘Contes de ma mère l’Oye’, 1697), de Madame Leprince de Beaumont (‘La Belle et la Bête’, 1757) et de Madame d’Aulnoy (‘Le Serpentin vert’, 1697).

Il existe trois versions principales de cette suite : la première, à l'origine de l'œuvre, est écrite pour piano à quatre mains (entre 1908 et 1910), c'est celle qui nous intéresse ici ; la deuxième, dans la tradition des orchestrations ravéliennes, est une partition pour orchestre symphonique (1911) ; la dernière, plus étoffée, est une adaptation pour ballet, avec une chorégraphie de Jeanne Hugard (1912), bien conforme à l'attrait de Ravel avec l'art chorégraphique . .

C'est à l'intention des enfants de ses amis Ida et Cipa Godebski (demi-frère de Misia Sert), Jean et Mimie, que Ravel écrit cette suite pour piano à quatre mains. Ma mère l'Oye témoigne du goût du musicien, resté célibataire et sans descendance, pour une thématique 'enfantine' que l'on retrouva également plus tard dans L'Enfant et les Sortilèges. Ravel adorait la compagnie des enfants et, en société, ne manquait jamais une occasion pour 's'éclipser' avec eux.

La version pour piano était conçue pour être exécutée par de jeunes mains et sa création publique, le 20 avril 1910, fut l'œuvre de deux enfants âgés respectivement de six et dix ans. Elle fut publiée en 1910 avec le sous-titre 'Cinq pièces enfantines'.

Ravel indiquera que, pour cette occasion, il avait simplifié sa manière, que ce soit en termes d'écriture instrumentale ou harmonique, mais il ne s'est pas renié, et l'idiome ravélien est ici préservé et miraculeusement adapté à son sujet.

### B-7-2 – Pavane de la belle au bois dormant.

Elle est écrite en La mineur naturel (mode éolien).

La mélodie du thème antécédent comporte un arpège suivi de deux secondes, l'une descendante, l'autre montante. La mesure est répétée. La conclusion comprend deux secondes descendantes et conclut sur la dominante :

Lent ♩ = 58  
SECONDA

Les quatre mesures du thème conséquent sont faites d'une seconde et d'une quarte descendantes puis montantes en miroir de l'antécédent.

Il y a une double pédale, de Mi dans le grave, de Ré dans le médium avec un contrepoint en broderie chromatique.

Le court développement, mesure 9 à 12, poursuit les secondes et les quartes.

La reprise du thème antécédent se fait sur une pédale de Ré, neuvième avec tierce mineure insistante, comme le veut le mode (IV/9). La reprise du thème conséquent se fait sur une pédale de Mi, qui descend classiquement à la tonique.

### B-7-3 – Petit poucet.

Il est écrit en Ut mineur dorien. Il est constitué de trois périodes encadrées par l'évocation de la route.

Celle-ci est très finement décrite par des mesures de longueur croissante :

Très modéré ♩ = 66  
SECONDA

La première période comprend trois sections.

La première section commence à la huitième croche de la mesure en 5/4. Elle est en Ut mineur dorien, et se compose essentiellement de secondes. La seconde section commence à la mesure 12. Elle est en Mib majeur et la mélodie s'élargit à des tierces et quarts. La troisième section commence à la mesure 23. Elle est construite sur une pédale de dominante Sol. Le motif de la route devient chromatique.

**La deuxième période** commence à la mesure 40. Elle est en Lab majeur, dans le médium. Elle est modulée par d'importantes variations d'intensité.

**La troisième période** débute par une pédale de dominante de Sol mineur, qui ne tarde pas à se résoudre en Ut mineur. Ravel fait allusion à de très légers cris d'oiseaux et à la tierce mineure descendante du chant du coucou. La mélodie continue pendant ce temps. Elle remonte vers la rentrée de la première période en Ut mineur, à la mesure 60<sup>139</sup>. A la mesure 67, un accord de neuvième sur le quatrième degré, plus un chromatisme, accompagnent les quintes de la mélodie.

Le dessin de la route réapparaît, se résolvant enfin sur un accord de Do majeur ramenant le sourire au Petit Poucet.

## B-7-4 – Laideronnette, impératrice des pagodes.

Le morceau est de la forme A-B-A' et écrit en Fa# majeur, pour l'essentiel sur l'échelle pentaphone Fa#-Sol#-La#-Do#-Ré# ('touches noires'), écho lointain des musiques entendues à l'Exposition universelle de 1900 et de la première des 'Estampes' de Debussy, 'Pagodes'(1903). Nous avons rencontré dans cette étude des œuvres où la pentaphone entretenait une certaine ambiguïté tonale (voir 'La vallée des cloches', § B.5.6), et d'autres où au contraire elle affirmait d'emblée la tonalité<sup>140</sup>. Ravel est tout sauf dogmatique. C'est la cas ici ; cela pourrait même être un exemple d'école.

La **section A** débute par une très courte introduction en secondes à contretemps, après quoi vient la première sous-période (a1), à la tonique, premier thème comportant de nombreuses secondes montantes et quarts descendantes :



La deuxième sous-période (a2) commence au second temps de la mesure 16 et va vers la dominante. A la mesure 25 figurent deux chocs de seconde dans l'aigu.

La deuxième période (b), mesure 32, est à la dominante Ut# mineur en mode dorien (maintien du La#). Elle module en Si à la mesure 38, avec une allusion à la gamme par tons mesure 40 et des chocs de seconde. A la mesure 46 se rajoute un contresujet chromatique.

La troisième période (c) est en Fa# mixolydien. Elle consiste en un essentiellement crescendo amenant la section B<sup>141</sup>.

**La section B** commence à la mesure 65. Elle amène un nouveau thème, aussi solennel que le premier était primesautier, toujours en mode pentaphone :



Il est suivi d'un premier commentaire, dans le grave avec une amplification mélodique à six noires. Le thème est ensuite rejoué en canon à la mesure 89.

Le deuxième commentaire, à la mesure 105, est une nouvelle mélodie en noires, sur la pédale de dominante et, en son milieu, des quarte et sixtes parallèles indépendantes du mode pentaphone. Ce commentaire se termine sur la tête du thème, mesure 131, qui reprend dans le grave le premier commentaire.

La **section A'** commence à la mesure 133 par la combinaison des deux thèmes des sections A et B. La mesure 145 présente une première variante du thème de la section B. La mesure 149 est un mouvement mélodique combinant la deuxième variante du thème de la section B et la chute en quarts du premier thème (mesure 23). La même musique qu'à la mesure 24 est reprise jusqu'à la fin, qui conclut sur un accord contenant toutes les notes de l'échelle pentaphone (accord parfait avec sixte et neuvième ajoutées).

<sup>139</sup> Dans la version orchestrale, Ravel fait usage du doublage de deux parties extrêmes, le violoncelle et la petite flûte.

<sup>140</sup> Anecdotiquement, c'est en partie vrai dans le dernier chef d'œuvre inachevé de Giacomo Puccini, 'Turandot'.

<sup>141</sup> Dans l'orchestration de Ravel, nous entendons le xylophone, si bien adapté à cette musique, avec des pizzicati dans le médium.

## B-7-5- Les entretiens de la belle et la bête.

La pièce illustre la métamorphose de la Bête en Prince charmant grâce à l'amour de la Belle. Elle est de la forme A – B – A' – coda. Elle est écrite sur un tempo de valse, anticipant les 'Vases nobles et sentimentales' (§ B-8) et 'la Valse' pour orchestre.

La section A se compose du thème (a) de la Belle et de deux commentaires. Le thème (a) est en Fa majeur, avec une syncope sur son accent final :



La mesure 9 présente un premier commentaire de huit mesures, avec agrandissement d'intervalles et harmonisation par enchaînement des basses par quarte augmentée. Les mesures 22 et 23 se dirigent vers la septième de dominante du ton (accords de septième et neuvième de dominante avec sixte ajoutée). La mesure 17 propose un accord II/9, la mesure 18 des accords altérés. Le thème (a) reprend mesure 24.

La mesure 21 présente un second commentaire du thème, avec amplification de l'effet présenté mesure 9. Neuf mesures reposent sur une pédale de La avec accord de neuvième avec tierce mineure. A la mesure 40, neuf mesures mènent vers la dominante, avec un point d'orgue à la modulation.

La section B présente tout d'abord deux fois le thème (b) de la Bête, dans l'extrême grave<sup>142</sup>, avec un accompagnement sur l'échelle par tons, débutant en secondes majeures.



Un Mi s'établit en pédale à la mesure 53, surmonté d'un motif écrit selon l'échelle octophonique. La deuxième présentation du thème (b) s'établit un ton plus haut, toujours accompagné sur l'échelle par tons. La pédale de Fa # est surmontée d'un motif écrit selon une échelle octophonique particulière, générée par deux demi-tons et un ton<sup>143</sup> :



A partir de la mesure 69 commence un développement des thèmes (a) et (b) sur pédale grave de Fa#, avec un accord de neuvième majeure avec sixte ajoutée mineure<sup>144</sup>. Le thème (a) est accompagné de gémissements en tierces. Le thème (b) commence une grande montée conjointe sur son triolet. Les deux thèmes vont en sens inverse. Le tempo s'anime. A la mesure 85 commence un développement du commentaire du thème (a) (voir mesure 17), par élimination à partir de la mesure 93 jusqu'à ne plus avoir que deux notes.

Cette section B joue donc à la fois un rôle d'exposition du thème (b) et de développement des thèmes (a) et (b).

La section A' débute à la mesure 106. Elle présente les thèmes (a) et (b) combinés, ce qui change les harmonies.

A la mesure 121, le thème (b) est en mouvement contraire, il monte. Nous avons un deuxième développement, à la mesure 128, imitant le premier développement sur le premier commentaire du thème (a), sur pédale d'accord de neuvième avec tierce mineure. Comme précédemment, ce thème est développé par diminution jusqu'à ce qu'il n'en reste plus que deux notes. Pendant ce temps, le thème (b) poursuit son ascension sur un accord de septième diminuée. Les deux thèmes s'exaspèrent comme si leur désespoir était à son comble. Tout d'un coup la musique s'arrête brusquement sur un point d'orgue après un *ff*, 'vif'.

<sup>142</sup> Confié au contrebasson dans la version orchestrale.

<sup>143</sup> « Troisième mode à transpositions limitées » d'Olivier Messiaen. Voir (*Messiaen, 1944*). Il inclut donc l'échelle par tons.

<sup>144</sup> Une interprétation possible du début d'"Ondine". Voir § B.6.2.

C'est enfin la **coda**, répondant au dénouement heureux de la fable. Dans un glissando pp, c'est la transformation de la Bête en Prince charmant. Le thème du Prince sera logiquement le thème (b) dans le suraigu<sup>145</sup> sur un accord de quarte et sixte. La Belle ne chante pas, elle s'émerveille devant le Prince charmant. Sur l'accord parfait, le thème (b) du Prince chante dans le médium dans un tempo 'presque lent' tandis que la belle chante son thème (a) en octaves arpégées dans le registre aigu. Une pédale de tonique subsiste jusqu'à la fin du morceau. La montée des quatre mesures avant l'accord parfait se fait sur un accord de onzième de tonique avec altération de la quinte, sixte ajoutée, neuvième mineure. Voici l'accord et sa résolution :



Comme l'écrivent (Messiaen et al. 2004) : « Les deux thèmes de la Belle et de la Bête s'uniront dans un duo d'amour, montant dans les airs, à la façon des amoureux de Marc Chagall. »

### B-7-6- Le jardin féérique.

C'est le jardin de l'enfance et du cœur humain, une pièce en Ut majeur, toute d'émotion retenue malgré le *ff* final.

(Messiaen et al. 2004) décomposent le morceau en six sections :

- Période A,
- Montée B, première fois en crescendo-diminuendo,
- Thème aigu avec différentes harmonisations formant milieu,
- Montée diatonique en decrescendo,
- Rentrée en Ut remplaçant la période A,
- Montée B une deuxième fois, sur le 4° degré, en crescendo, aboutissant à l'accord parfait d'Ut majeur, *ff*.

La période A débute dans le médium. Mesure 5, ce sont encore des secondes montantes et descendantes harmonisées sur VI/9.

La première montée B a lieu à la mesure 14 et fait penser à la pavane. Ce motif est joué trois fois et aboutit à un mode phrygien.

Le milieu (mesure 23) amène le thème qui débute de manière modale et se poursuit ensuite harmonisé en Ut# phrygien (3° degré de La). La mesure 29 aboutit en Mi, mode mixolydien. La mesure 31 est en Sol# phrygien. La mesure 33 présente toujours les mêmes notes de thème, harmonisé en mode mixolydien. Tout est arpégé, étalé, donnant un sentiment d'irréel.

A la mesure 36, une montée diatonique en decrescendo (de *f* à *pp*) donne un sentiment d'éloignement, accusé par le mouvement des accords toujours arpégés.

La rentrée s'effectue à la tonique, en accords non arpégés, en valeurs calmes. C'est une entrée tonale qui se substitue à la période A.

La deuxième montée B s'effectue en mode lydien sur pédale de Fa – Do, avec deux sons de cloches, Do – Sol, et un crescendo molto qui aboutit à l'accord parfait d'Ut majeur, mesure 50.

Le jardin s'ouvre sur des glissandos et des sons de cloche, et tout s'arrête. L'émotion reste figée sur cet accord parfait majeur.

Le jardin féérique n'a été qu'entrevu. Il demeure caché en nous, intransmissible. A chacun de le rêver.

<sup>145</sup> Joué par le violon solo en harmoniques dans la version orchestrale.

## B-8- Valses nobles et sentimentales<sup>146</sup>.

### B-8-1 – Prélude

En 1910, un groupe de musiciens – pour la plupart élèves de Gabriel Fauré - décida de faire sécession de la Société Nationale de Musique, jugée trop conservatrice, et de créer la Société Musicale Indépendante (SMI). Gabriel Fauré en fut nommé Président ; Ravel était l'un des fondateurs.

Maurice Ravel venait juste de terminer les 'Valses nobles et sentimentales' lorsque le Comité de la SMI décida, en 1911, de donner le 8 mai un concert dans lequel les auteurs des œuvres interprétées ne seraient pas révélées au public. De nombreux auditeurs furent scandalisés par les 'Valses nobles et sentimentales'. Certains d'entre eux identifièrent comme compositeur Zoltan Kodaly, Charles Koechlin, Théodore Dubois ou Eric Satie. Ravel eut à subir les plus féroces critiques de la part d'amis et d'admirateurs qui ne se doutaient pas qu'il en était l'auteur. (Vuillermoz, 1939) dit la gêne dans laquelle le mit une situation qu'il avait involontairement provoquée. Seul le pianiste et dédicataire Louis Aubert était dans la confiance. Pour Debussy, l'œuvre était le résultat de « *l'oreille la plus raffinée qui eût jamais existé* ».

Plus tard, quand les esprits critiques surent à qui était due la paternité des 'Valses nobles et sentimentales', ils révisèrent pour la plupart leurs jugements.

« *Le plaisir délicieux et constamment renouvelé d'une occupation inutile* » (Henri de Régnier), voilà l'épigraphe quelque peu provocatrice que Ravel a choisie pour ses 'Valses nobles et sentimentales'. Le titre est la synthèse de deux œuvres de Schubert, bien connues des pianistes amateurs : les valses nobles (op. 77) et les valses sentimentales (op. 50). Leur écriture est particulièrement squelettique, comme l'est celle de l'œuvre de Ravel. De celle-ci, (Ravel, 1928) écrit qu'elle « *durcit l'harmonie et accuse les reliefs de la musique* ». Ravel aimait Schubert, notamment pour le naturel avec lequel il amenait et manipulait les modulations les plus lointaines.

Comme l'écrit (Marnat, 1986), le titre est inconfortable. « *Entre ces deux extrêmes, elle ne pourra être ni « noble » - au sens pompier - ni « sentimentale » - au sens racoleur* »

Tristan Klingsor rappelle qu'à cette époque, Ravel « *avait poussé jusqu'à ses extrêmes conséquences l'emploi de l'appoggiature non résolue. Ce que nous jugeons aujourd'hui très savoureux était fort audacieux alors. Les premières mesures des 'valsés' parurent inouïes. puis, comme il n'y avait là rien que de fort rationnel, l'oreille prit vite plaisir à ces pseudo-fausse notes, dont l'examen fait aussitôt découvrir la légitimité originale tonale* » (Wild, 1931).

Les 'Valses nobles et sentimentales' se présentent sous la forme de sept valses, centrées sur la tonalité de Sol majeur, suivies d'un épilogue rêveur qui passe en revue leur souvenir et se perd dans la résonance d'un Sol dans l'extrême grave du piano. Comme nous l'avons dit, l'écriture pianistique est plutôt squelettique et ne doit rien à 'Jeux d'eau', aux 'Miroirs' ou à 'Scarbo'. Les 'Valses nobles et sentimentales' sont en fait plus proches des Valses de Johann Strauss que de celles de Schubert (Hinson). Elles utilisent les modes majeur, mineur, et des échelles modales. Les accompagnements rustiques de Schubert sont souvent remplacés par des formules rythmiques complexes et variées. La forme prédominante est la structure A-B-A' étendue.

(Mc Carrey, 2006), semblant partir modestement de questions pratiques sur l'interprétation, propose diverses considérations sur cette partition, ainsi que sur les Miroirs et Gaspard de la Nuit, assertions discutables au sens positif du terme, à savoir qui méritent débat. (Branger, 2015) étudie finement le rapport de Ravel avec la valse. (Strohschein, 2002) étudie en détail l'harmonie des 'Valses nobles et sentimentales' et en déduit, de manière convaincante, que celle-ci est tonalement hermétique, comme par exemple l'est la poésie de Mallarmé. Elle en déduit le caractère symboliste de cette musique, comme par exemple (Jarocinsky, 1970) l'avait fait pour Debussy.

Dans la version orchestrale de 1912, le titre est changé et devient : 'Adélaïde ou le langage des fleurs'. Ravel a imaginé l'argument d'un ballet proche de 'La dame aux camélias' d'Alexandre Dumas qui a fourni son argument à la 'Traviata' de Verdi. L'orchestration suit de près les nuances du texte pianistique. Elle peut être très sonore, comme au début de la première Valse, à qui l'on a parfois reproché de sonner 'music-hall'.

### B-8-2 – Analyse valse par valse.

La première valse est très énergique et se fonde essentiellement sur un rythme u u - -.

La tonalité est Sol majeur. La structure est ternaire, de forme A – B – A'.

<sup>146</sup> Nous possédons un enregistrement des 'Valses nobles et sentimentales' interprétées par le compositeur sur un rouleau datant de 1913 à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=tcS5W-9BwZA> (dernier accès : 06/03/2020)

Le système d'appoggiatures non résolues des deux premières mesures, la cadence finale et le début de la section B ('accord de Ravel') ont été analysés en Annexe 2.

L'exposition A s'étend des mesures 1 à 20. Les dissonances vives du début donnent le ton à cette valse incisive. Les appoggiatures cèdent bientôt la place (mesure 5) à une phrase initialement ascendante en Sol majeur qui module à la dominante pour y faire cadence (la formule cadentielle est facilement analysable par la même méthode que notre analyse de la cadence finale, § Ann-2-5).

Le développement (mm. 21 – 60) utilise le matériau thématique de l'exposition de manière très audacieuse, impliquant des modulations lointaines et des harmonies chromatiques.

La récapitulation (mm.61 – 80) est de même longueur que l'exposition. Elle utilise le même matériau, transposé à la tonique.

**La deuxième valse** est, par opposition, très délicate. Elle est en Sol mineur. Son caractère est sentimental et quelque peu nostalgique. Elle est en forme de sonatine, avec ritournelle. Une introduction (mm. 1 à 8) fait un grand usage d'accords descendants de quinte augmentée. Elle est suivie d'un schéma binaire : section A mm. 9 – 24 ; section B mm. 25 - 32. Ce schéma est ensuite répété : introduction mm 33-40 ; section A' mm. 41- 56 ; section B' mesure 57 à la fin. La section mélodique de la partie A est écrite en Ré éolien. Sa simplicité apparente cache un grand raffinement de l'écriture, avec des liens secrets avec le début de la première valse (enchaînements de seconde mineure, voir § B-8-3). L'indication « *rubato* » est très rare chez Ravel. Cette valse fait partie de ce que Ravel a écrit de meilleur.

Assez lent avec une expression intense  $\text{♩} = 104$

*en dehors*

**La troisième valse** est de forme ternaire : A (mm. 1 – 16) – B (mm. 17 –56) – A' (mm. 57 -72) est en Mi éolien. Elle est fondée sur un rythme caractéristique, tant à la main droite qu'à l'accompagnement :

Modéré

La fin anticipe le rythme de la quatrième valse, qui s'enchaîne directement :

Retenu

Assez animé  $\text{♩} = 80$

**La quatrième valse**, comme la seconde, est fondée principalement sur des tierces et a un caractère fortement viennois. Elle utilise fréquemment l'hémiole. La forme est de type A (mm. 1-16) – B (mm. 17-38) – A' (mesure 39 à la fin). L'intégration thématique est particulièrement prononcée ici. Le contraste de la mesure 17 est plus rythmique que motivique.



Le schéma de construction de tierces n'est pas évident avant la reprise A', où la ligne chromatique descend de Ré# à Ré naturel, à Do#, etc. Au début, ce schéma n'est pas clairement établi parce que Ravel substitue un Mi naturel au Ré# et au Ré naturel avant de commencer la progression. De ce fait, la tonalité de cette quatrième valse reste assez difficile à appréhender. Il s'agit de Lab majeur, sixte napolitaine du ton principal.

**La cinquième valse**, en Mi majeur, est comme un interlude lent, sensuel et rêveur. C'est le plus court de l'ensemble (seulement 32 mesures) et il est lui aussi écrit dans une forme A (mm. 1-16) – B (mm. 17-24) – A' (mm. 25-32). La reprise A' n'est pas exactement le correspondant de la section A. Le rythme de valse 'à la Chopin' de la septième valse (voir plus loin) est anticipé aux mesures 19-20 et 23-24 de la cinquième valse. Ravel écrit sur la partition de Vlado Perlemuter : « *Dans l'esprit d'une valse de Schubert* ». Il écrit également le mot « *simple* » à la première mesure.

**La sixième valse** est en Ut majeur et est la plus monothématique de toutes. L'élément mélodique de base de cette pièce depuis le début est une progression ascendante d'une même cellule thématique :



Ceci est amplifié dans les mesures 37 à 44 où la mélodie commence sur Si et monte à Do, Do#, Ré, Ré#, Mi, Mi#, Fa#, Sol, Sol# et La. La forme de cette valse est A (mm. 1-16) – B (mm. 17-44) – A' (mm. 45-60). La section B commence par une variation de la section A, puis se dirige vers un développement de son matériau propre à la mesure 29 où débute une longue transition vers la section A' qui reprend intégralement la section A.

**La septième valse** est de loin la plus longue et la plus élaborée de l'ensemble. Ravel l'estimait « *la plus caractéristique de la série* », peut-être parce qu'elle comprend tous les états d'âme languides et brillants couplés avec l'hésitation rythmique de la valse viennoise. Après une brève introduction (mm. 1-15) fondée sur les matériaux des précédentes vales, la section A commence à la mesure 17 sur une mélodie fleurissante qui se prolonge jusqu'à la mesure 66:



Elle est reprise plus loin sans changement aux mm. 111-158.

La section A contient deux groupes thématiques, l'un lyrique (mm. 17-38), l'autre dans la même veine mais changeant petit à petit pour un caractère plus dramatique (mm. 39-66). La section B (mm. 66-110) contient des ambiguïtés tonales et est contrastée thématiquement avec la section A.



Il faut signaler des passages en hémiole qui viennent tout droit de la valse en Lab majeur op. 42 de Chopin<sup>147</sup> :



(Chopin, valse op. 42)



(Ravel, 7° valse noble et sentimentale).

**L'Épilogue** (huitième valse) fait partie des inspirations les plus délicates de Ravel et est fondé sur les éléments mélodiques, harmoniques et rythmiques des sept précédentes vales, mêlés d'éléments propres. La forme est A (mm. 1-40) – B (mm.41-61) – A' (mm.62-74), qui sert également de coda. D'importantes cadences sont les points d'articulation de l'épilogue. Les séquences de rémisicences forment une véritable mosaïque (les numéros suivants se rapportent aux numéros de valse et le nombre 8 à des éléments apparaissant uniquement dans l'épilogue : 8,4,8,4,8,6,8,4,1,8,6,7,6,3,4,1,8,2.)

Les idées et états d'âme des Valses sont tissées dans la terminaison fine et délicate de l'Épilogue', où elles sont mises en adéquation avec l'harmonie et la tonalité pour former une section circulaire fermée. D'un point de vue compositionnel, les 'Valses nobles et sentimentales' sont une forme cyclique, et les thèmes sont traités dans l'épilogue à la manière d'un regard en arrière.

Bien que Ravel ait parfois analysé sa musique en tant d'accords individuels successifs, de manière parfois surprenante pour les analystes modernes, il était aussi parfaitement conscient des larges sections structurales, comme il découle de son analyse du passage suivant des 'Valses nobles et sentimentales'. Il écrit à René Lenormand<sup>148</sup> : « *Du point de vue des appogiatures non résolues, voici un passage qui peut vous intéresser* »



Ce fragment est fondé sur un seul accord, qui a déjà été utilisé par Beethoven sans préparation, au commencement d'une sonate (op. 31 n°3). Au dessous figure le même passage, avec les appogiatures résolues, qui n'altèrent vraiment rien jusqu'à la dernière mesure. « *Le Mi ne change pas l'accord. C'est une note de passage dans tous les cas* » (Orenstein, 1968).

<sup>147</sup> On trouve un passage identique dans le trio du 4° scherzo op. 54.

<sup>148</sup> Ce dernier a écrit, aux alentours de 1912, un traité sur l'harmonie de la musique contemporaine. Ravel se montra coopératif, Debussy plus réservé.



### B-8-3 - Continuités et considérations structurelles d'ensemble.

Ecrire avec succès une chaîne de Valses, comme les aphorismes de Schubert<sup>149</sup> ou celles, plus étendues, de Ravel, est un défi où plusieurs faiblesses guettent le compositeur, par exemple : (1) saturer la matériau musical autour d'un motif unique, (2) inversement, introduire un contraste trop accusé entre les diverses vales, (3) affaiblir le mouvement par une rythmique obsessionnelle (ce qui est facile dans le cas de vales). Les 'Vales nobles et sentimentales' sont unifiées, à grande échelle, par une structure en arche fondamentalement bipartite, décrite plus bas. A plus petite échelle, on peut distinguer trois niveaux de mise en cohérence (Mc Carrey, 2006) :

1 – Au niveau motivique, les vales de Ravel utilisent un matériau très riche, mais l'analyse fine peut mettre en évidence de subtiles relations entre vales, bien au-delà des oniriques reprises de l'épilogue. Nous avons noté, au sein de la valse 1, des récurrences qui donnaient parfois le sentiment d'une libre inversion. Mais souvent, Ravel – et c'est un de ses traits d'écriture les plus caractéristiques – maquille les rapports motiviques et les détachant de leur contexte. Ainsi, un court fragment caractéristique de la Valse 6 (mes.25-26) semble bien un rappel cyclique, mais la mise en relation consciente avec la sixte descendante correspondante des mes. 36-38 de la valse 2. Le point culminant de la valse 2 et le fondement de la cellule d'ouverture de la valse 8 : une intense expression d'émotion est devenue une cellule 'objective'. (Mc Carrey, 2006) montre très subtilement que la progression harmonique du début de la première valse dessine une seconde mineure ascendante que l'on retrouve au début de la seconde valse, complètement occultée par le changement de tempo, de rythme et avant tout d'harmonie. Il faut un degré d'analyse bien fin pour en prendre conscience, mais le mouvement harmonique 'ouvert' initial crée une sorte d'attente ou d'atmosphère auditive dans le subconscient de l'auditeur, et Ravel peut très subtilement le maquiller en arrière-plan.

2 - Les processus harmoniques sont un second type de facteur d'unité. Ainsi, dans la 2<sup>e</sup> valse, la dissonance appellerait une résolution à la jonction des mesures 24 et 25 ; toutefois, le mouvement continue. Si bémol descend par quinte à la mesure 26, où la tonalité secondaire s'entend comme Mi bémol et non Si bémol ; mais le Mi bémol à la basse est sur un temps faible et ne répond pas à la métrique structurelle précédente. De même, l'admirable et si ferme 7<sup>e</sup> valse est liée à la 8<sup>e</sup> par une pédale de La, de sorte qu'en dépit de toute attente la fermeture harmonique ne correspond pas au début de l'épilogue, faisant ainsi attendre le retour de Sol<sup>150</sup>.

3 - Des relations harmoniques de surface sont également à l'œuvre. Par exemple, le La bémol à la fin de la valse 4 est en liaison enharmonique évasive avec le début de la valse 5. Il faut céder à la tentation de trop marquer la césure entre les deux vales, en dépit du plan binaire en deux sections. La tonalité est transitoire ; elle ne se stabilise complètement qu'à la fin de la valse 5.

Le plan tonal des Vales nobles et sentimentales et le suivant :

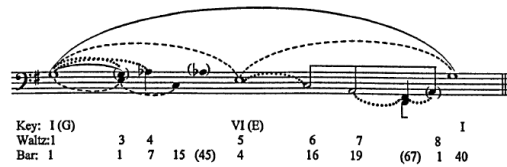
(1) Sol M ; (2) sol m/Sol M ; (3) mi m/Sol M ; (4) Do M/Lab M ; (5) Mi M ; (6) Ut majeur ; (7) La majeur ; (8) centres tonaux La et Sol.

De fait, ce plan dessine deux grandes sections, A (2,3-4) et B (5,6-7) encadrées par une introduction (1) et un épilogue (8), même si ces derniers ne sont pas de même nature (l'un est une impérieuse affirmation tonale, l'autre un onirique épilogue,

<sup>149</sup> Sans parler des vales op. 39 de Brahms, auxquelles nous avons fait allusion. Ici, la dialectique entre continuité et variété s'inscrit très heureusement dans un contexte global d'écriture austro-allemande et une unité d'atmosphère post-romantique automnale très caractéristique de ce compositeur. Si l'on ne peut que se réjouir du succès phénoménal de la Valse en la bémol majeur, on ne peut en revanche que regretter qu'elle soit devenue un pensum laborieux pour pianistes amateurs médiocres, un 'cheval de bataille' pour amateurs doués voulant briller dans les derniers salons où l'on cause, ou un bis pour virtuoses, érudant ainsi l'unité remarquable du recueil.

<sup>150</sup> Cette sorte de 'perméabilité harmonique' est seulement le fait des plus grands. On la trouve, d'une façon très spécifique, chez le dernier Beethoven, plutôt par incrustation contrastante de blocs sonores, mais aussi chez Schubert, dans l'extraordinaire 'Wanderer Fantaisie' par exemple, et ici plus par anticipation que par retard (étudier la si subtile 'perversion' de la réexposition de sonate du premier mouvement pour créer la fusion avec le thème varié du second).

à la tonalité apparemment flottante, en réalité étroitement contrôlée). Au sein de cette structure globale, le plan tonal dessine la structure en arche suivante (*Mc Carrey, 2006*) :



Ce plan n'est fondamentalement pas très complexe; il illustre la notion ravélienne de 'tonalité affaiblie' (donc plastique), où la relation forte de tonique à dominante est esquivée. De fait, le compositeur établit un trajet vers la submédiane suivie d'un retour à la tonique par tierces descendantes. C'est le mouvement vers Mi de la 5<sup>e</sup> valse qui est le point crucial. Il polarise le mouvement de la première section de l'œuvre. Dans la première valse qui a de fait un caractère introductif malgré sa carrure, l'introduction de la dominante précède ce grand mouvement harmonique. La valse 2, écrite en mineur, présente une cadence à la submédiane mineure Mi bémol. Comme nous l'avons vu plus haut, la valse 4 pourrait conclure en Mi, mais introduit La bémol réinterprété enharmoniquement en Sol# au début de la 5<sup>e</sup> valse.

## B-8-4 – De Schubert à Ravel.

Ravel était un homme et un artiste d'une intelligence, d'une subtilité et d'une probité exceptionnelles. Il faisait clairement profession d'anti-romantisme lucide. Lorsqu'après-guerre, il s'insurgea avec virulence contre les revanchards en fauteuil de velours qui, par nationalisme exacerbé, voulaient exclure, « et pour longtemps », les compositeurs des pays vaincus, il prit la défense non certes de la mémoire de Brahms, Wagner ou Reger, mais d'un compositeur plus jeune, au langage réputé plus avancé<sup>151</sup> que le sien, Béla Bartók (1881-1945). Cela ne l'empêcha pas d'écrire ces 'Valses nobles et sentimentales', avec leur claire allusion à Schubert, voire de réaliser une orchestration hélas non publiée du 'Carnaval' de Schumann. Une contradiction aussi apparente cache évidemment bien des subtilités que nous ne pouvons éluder ici, quitte à seulement les effleurer.



**Franz Schubert (1797-1828)**

Pour comprendre l'intérêt de Ravel pour les 'Valses nobles' et les 'Valses sentimentales' de Schubert et sa démarche de distanciation au-delà d'évidences de langage de surface, il peut être intéressant de regarder celles-ci de près. Examinons par exemple la première des Valses Nobles, après avoir noté deux choses : (1) les Valses nobles sont une chaîne de très courtes valses de forme binaire, et (2) ces courtes valses s'enchaînent dans des tonalités souvent contrastantes (par exemple, la première valse noble est en Ut majeur ; la seconde est en La majeur, contraste tonal brusque quoique très subtilement préparé que l'on peut certes entendre au direct majeur du relatif mineur (La mineur sous-entendu), ou plus finement à la dominante du relatif mineur de la sous-dominante (ré mineur sous-entendu), comme anticipé dans la première valse. Remarquons que, pour qu'une oreille des années 1810-1820 supporte ces juxtapositions tonales qui ne sont amenées par aucune modulation, il est musicalement souhaitable que la tonalité ne soit que légèrement effleurée, et non lourdement affirmée par de solides cadences

qu'une analyse attentive des développements des grandes formes sonate, qui eux aussi doivent moduler rapidement, permet également de détecter). Ces valses sont dans une forme binaire de danse typique dans laquelle (*Rosen, ...*) voit, avec entière raison, une forme sonate rudimentaire (la première section va de la tonique à la dominante ; la deuxième

<sup>151</sup>Cette assertion reste on ne peut plus discutable. Comme indiqué en partie plus haut, (*Lendvai, rééd. 2006*) a démontré que le système mélodico-harmonique de Bartók reposait sur deux volets. Le volet diatonique se fonde sur la gamme acoustique (dite précisément 'mode de Bartók', mode majeur avec quarte augmentée et septième mineure, et dit 'acoustique' car il correspond à la succession des harmoniques élevés de la fondamentale). On en trouve un excellent exemple dans le thème de xylophone qui ouvre le dernier mouvement de la 'Sonate pour deux pianos et percussions', et des exemples autrement plus sophistiqués dans son quatrième quatuor. Mais ce mode était déjà utilisé par Debussy (sur Réb, thème aux quatre cors du début du premier mouvement de 'la Mer' ; sur Ré, prélude 'Ondine' ; sans parler des étonnants défilés d'arpèges sur diverses modalités synthétiques accompagnant la cellule cyclique de l' 'Hommage à Rameau', deuxième pièce du premier cahier d'images). Scriabine l'a également utilisé dans une période intermédiaire ; c'est le fondement de son 'Prométhée op. 60 (*Kerkele, 1999*). Il altéra empiriquement ensuite le second degré (écouter le remarquable Mibb du 'Poème nocturne en Réb op. 61), et ce fut un point de départ vers une modalité de plus en plus poussée et intellectualisée. Chez Bartók, le volet chromatique se fonde sur une extension rationnelle de principes harmoniques déjà présents chez Beethoven, Schubert, Wagner, Liszt. Pour une tonique donnée, il divise le cercle chromatique en trois axes de 'tonique', 'dominante', sous-dominante' en considérant les notes situées à 90°, 180°, 270° du degré correspondant sur le cercle. Tout degré si éloigné soit-il appartient à un de ces axes. Ainsi, Lendvai peut montrer que le second thème du premier mouvement du Concerto pour violon, quoique constitué de douze sons sans répétitions (et ayant en tant que tel fait couler beaucoup d'encre chez les ignorants et les sourds), est parfaitement tonal. Le premier mouvement de la 'musique pour cordes percussion et célesta' (en La) réinterprète la forme 'fugue' sur un thème chromatique dont les entrées s'échelonnent en quintes successives, faisant ainsi alterner régulièrement les trois axes, jusqu'aux antipodes harmoniques (Mi bémol) qui marquent un climax dans le mouvement (et sont soulignées par la percussion, très discrète dans ce mouvement) avant de revenir rapidement en La. Dans le système de Lendvai, ces antipodes harmoniques appartiennent à l'axe de tonique. Il vaut la peine de noter que le célèbre 'Prélude' de 'Tristan et Isolde' de Wagner suit exactement le même trajet (de la mineur à mi bémol mineur). Aux antipodes harmoniques, l'accord très académique de septième 'naturelle' sur le second degré (Fa, La bémol, Do bémol, Mi bémol) se transforme enharmoniquement en 'accord de Tristan' (Fa, Sol#, Si, Ré#), autre exemple fameux ayant occasionné tant de flots d'encre bien inutiles.

section, après une allusion à des degrés voisins, revient à la tonique) ; mais avec une réserve majeure : si la première section va bien à la dominante, elle revient en général in extremis à la tonique, ce qui enlève à ces courtes pièces leur valeur de ‘forme sonate’, que l’on trouvait pourtant déjà dès leurs sœurs aînées baroques.

Considérons la première Valse Noble, que voici.



Franz Schubert (1797-1828) – Première ‘Valse Noble’, ‘op. 77’.

Le schéma harmonique de la première section est très simple : la première moitié est à la tonique, la seconde moitié à la dominante, avec retour in extremis à la tonique et reprise. Comme nous l’avons dit, Schubert évite les cadences marquées. Ainsi, bien des romantiques auraient harmonisé l’enchaînement mélodique Do – Si qui amène la dominante par une ‘dominante intermédiaire’ sur le second degré (I – II/7+ - V), et même préparé le II par un VI pour parcourir partiellement le cycle des quintes). Schubert juxtapose simplement les accords de tonique et de dominante pour éviter un lourd effet cadentiel. Il n’y a pas de cadence : vu de la région de dominante, l’effet sonne même comme un enchaînement plagal. Nous pourrions dénommer cela ‘affaiblissement par saturation’ de la fonction de tonique qui finit par n’apparaître que comme appoggiature de la dominante. (*Rosen, 1978*) cite, dans un contexte autrement ample, un effet du même type dans le 4<sup>e</sup> concerto pour piano en Sol majeur op. 58 de Beethoven. De même, en accord avec l’esprit de cette forme sonate élémentaire mais avortée en fin de première section, une fois établie l’harmonie de dominante, Schubert ne la quitte pas : il traite la cellule mélodique La – Sol# - La non comme un emprunt au relatif mineur et sa dominante (VI – III# - VI), comme auraient fait bien des romantiques, mais comme une broderie ancrée à la dominante du ton, affirmant ainsi crânement une neuvième de dominante sans préparation avec broderies dissonantes, non certes dans le futur esprit voluptueux que Debussy se complut tant à donner à cet accord, mais avec une franchise et une sècheresse toute pré-ravélienne (voire à la manière de Monteverdi pour l’accord de septième). La seule divergence par rapport à la forme sonate canonique – mais elle est de taille – est le retour à la tonique en fin de section, là également par simple juxtaposition d’accords, ce qui évite à la reprise de sonner comme une cadence. On note la prégnance du rythme : deux noires, deux croches, une caractéristique du langage schubertien que l’on ne met pas assez en évidence<sup>152</sup>. Les deux croches, à leur apparition, portent une solide alternance tonique / dominante, puis une broderie inférieure diatonique, qui devient chromatique sur les harmonies de dominante. De même, dans cette section, après la ‘cadence’ à la dominante, Schubert ne se livre pas à l’exploration de tonalités voisines selon le classique schéma de danse binaire baroque et classique<sup>153</sup>. C’est ainsi que la première broderie chromatique de croches après la cadence à la dominante, La, Sol#, La, aurait été traitée par n’importe quel compositeur classique ou protoromantique comme appartenant au relatif mineur (VI/(III)/VI – voir plus bas). Schubert, volontairement, ne l’harmonise pas, mais l’arrime immédiatement après à la dominante par une vigoureuse neuvième sans préparation évoquée plus haut. Du reste, si nous gardons en mémoire le Mi- Sol# immédiatement précédent, et le superposons imaginativement à cette neuvième, nous obtenons un agrégat presque aussi violemment dissonant que les deux premiers accords de la première valse de Ravel. Schubert reste cohérent dans son évitement des cadences prononcées, et le retour de la dominante à la tonique, s’il est incontestablement une cadence hétérodoxe dans cette forme sonate rudimentaire, est à l’évidence lié au désir d’éviter un sentiment de cadence lors de la reprise<sup>154</sup>, reste extrêmement discret et bien loin de l’emphase donnée à un geste cadentiel.

<sup>152</sup> Beethoven a, probablement le premier en suivant rationnellement des pratiques instinctives de Haydn, extrait de thèmes des ‘patterns’ rythmiques considérés comme de structures thématiques en soi. Chez Schubert la prégnance rythmique est souvent ce qui fait la force de lieder les plus expressifs et les plus dramatiques, mais le rythme en tant que structure thématique architecturale va parfois bien plus loin que chez Beethoven lui-même, au point de structurer tout une longue pièce : voir par exemple la prodigieuse ‘Wanderer Fantasie’ de près de demi-heure, quasiment sous le contrôle permanent d’un rythme élémentaire issu du lied ‘Der Wanderer’, varié au deuxième mouvement (les quatre mouvements sont enchaînés ; par exemple, la réexposition du premier mouvement en Ut majeur se dissout progressivement dans une transition harmonique extraordinaire vers le second mouvement en Ut# mineur).

<sup>153</sup>(*Rosen, 1993*) cite comme exemple de cette ‘forme sonate binaire’ la ‘Sarabande’ de la première partita pour clavecin de J.S. Bach (BWV 825), mais on pourrait étudier à bon droit dans le même esprit beaucoup de sonates de Scarlatti. L’exemple le plus étonnant est peut-être le Menuet en Ré majeur K. 355 de Mozart. La première section utilise des enchaînements d’accords de quinte augmentée dont certaines notes sont traitées et se résolvent comme des appoggiatures chromatiques, exactement comme dans ‘Tristan et Isolde’ mais 70 ans en avance, avant de faire cadence à la dominante dans le plus pur style galant viennois. Après cette cadence, la courte section modulante est écrite dans un surprenant langage harmonico-contrapunctique qui montre tout ce que Mozart avait appris chez J. S. Bach avant de résoudre à la tonique la section ‘galante’ précédemment exposée à la dominante.

<sup>154</sup> Nous sommes bien conscients de tout ce que cette interprétation peut avoir de discutable. Dans les grandes formes sonate classiques et préromantiques, la forte cadence à la dominante en fin d’exposition qui lance la dynamique de la forme n’est en rien cassée par la traditionnelle reprise de l’exposition que, du reste, bien des interprètes se dispensent de respecter. Même dans les petites formes binaires baroques comme l’Allemande de la Première partita pour clavecin de J.S. Bach que (*Rosen, 1993*) prend pour exemple (voir note ci-dessus), force est de constater que la reprise de l’exposition, et donc l’énonciation renouvelée de la tonique après le ferme établissement de la dominante, passe en quelque sorte comme ‘un maniérisme’ et ne casse pas la dynamique créée

Si maintenant nous passons à la seconde section, nous retrouvons le plan classique de la forme sonate binaire, malgré son évitement de la conclusion à la dominante de la première section. Celle-ci suppose l'exploration de tons voisins avant la cadence à la tonique. Ici, Schubert varie subtilement le sens harmonique de son rythme carré croche-croche-noire. Très logiquement dans la première section, la première croche et la noire, rythmiquement marqués, portaient l'harmonie signifiante, la deuxième croche portant une broderie ou une dominante de passage. Ici, ces deux accords rythmiquement marqués sont des accords de La majeur, qui ne se justifient que comme dominante du ré mineur sur la croche rythmiquement faible, mais qui constitue l'ancrage du ton voisin utilisé, le relatif mineur de la sous-dominante. Ce microcosme est doublement subtil : il montre la souplesse de la relation entre rythme obstiné et harmonie chez Schubert, et il introduit par un moyen très traditionnel l'accord de La majeur qui prendra son indépendance tant qu'accord tonique de la deuxième valse, liée à la première non par une modulation mais par une juxtaposition tonale. Comme dans la première section, Schubert conserve un certain statisme harmonique : l'accord parfait de dominante se transforme en septième de dominante, formant cadence sur le relatif de la sous-dominante, soulignée par le mouvement de quarte ascendante des basses. Comme dans cette courte section Schubert ne peut explorer plusieurs tonalités voisines, il enchaîne l'accord de dominante (sur une vigoureuse quinte descendante des basses). Le rythme caractéristique énonce même l'accord de tonique sur le temps faible intermédiaire. Une fois de plus traité comme septième, l'accord de dominante ramène l'accord de tonique sur une solide quarte ascendante de la basse, qui a donc occupé quatre positions consécutives sur le cercle des quintes. La formule du début réapparaît. Mais nous avons vu que Schubert n'avait pas intérêt à affirmer la tonique de manière impérative. Or, à ce point, elle devrait régner sans partage jusqu'à la fin. Le Dieu de la modulation proromantique nous offre donc ici ce qu'il s'était interdit jusque-là, et ceci de manière pleinement justifiée : un bref emprunt au relatif mineur avec dominante sur le temps faible de la courte structure rythmique, ce qui réintroduit à une voix intermédiaire la cellule La – Sol# - La apparue plus haut au chant et obstinément harmonisé à la dominante. Un enchaînement direct à une traditionnelle quarte-et-sixte conduit à la cadence.

Qu'en a retenu notre musicien ?

Ravel, 'l'horloger suisse' selon le sarcasme envieux de Stravinsky, a une âme de miniaturiste très subtil : ses miniatures, comme par exemple celles des compositeurs de l'École de Vienne – si radicalement éloignés de lui à bien des égards – englobent en un rien un immense espace musical<sup>155</sup> : elles sont, en quelque sorte expansives tout en respectant parfaitement leur forme<sup>156</sup>. Comme chez eux mais d'une manière bien différente, un de constructivisme bien spécifique est apparent dans ces miniatures ; seul le Webern le plus austère semble faire exception<sup>157</sup>. Une admirable courte pièce de circonstance comme le Prélude en la mineur de 1914 commence à évoquer de lointaines extensions à peine établi un trop sage mode de ré mélodique et harmonique. Cela est également vrai de Debussy (ses études et ses préludes ont besoin d'une certaine extension, fut-elle parfois extrêmement allusive, mais aussi d'artistes d'une esthétique très éloignée<sup>158</sup>). On pourrait parodier de manière plus détaillée la citation de Webern (note ci-dessous) en disant qu'une miniature de Ravel lui semblait terminée lorsqu'en une architecture impeccable, il avait allusivement épuisé toutes les subtilités harmoniques offertes par le noyau de la pièce.

Si nous comparons la première 'Valse noble' de Schubert et la première 'Valse noble et sentimentale' de Ravel, nous sommes frappés par le fait que, macroscopiquement, Ravel apparaît plus conservateur que Schubert. La forme extrêmement aphoristique de Schubert et la nécessité de ne pas fortement marquer les cadences tonales pour enchaîner rapidement des valse dans des tonalités diverses le conduit, nous l'avons vu, à assouplir voire nier la forme sonate binaire en évitant la cadence à la dominante à la césure. La première valse de Ravel use de proportions plus larges, et ses valse ne s'enchaînent pas sans interruption. Aussi respecte-t-il la forme sonate binaire bien établie dès les compositeurs baroques (Bach, Couperin, Froberger, Scarlatti et tous les autres), avec la cadence à la dominante (très délicieusement ravélienne et

---

par ce fort geste cadentiel. Ce qui est vrai de la modeste danse de J.S. Bach le reste pour les plus ambitieuses et colossales formes sonate de Beethoven. De fait, si l'on récrivait (que les mânes de Schubert nous pardonnent !) la fin de cette section pour la maintenir à la dominante, le résultat paraîtrait moins satisfaisant, d'une part parce que la forme semblerait trop complexe pour une si courte pièce, et d'autre part parce que cela renforcerait paradoxalement la puissance de la tonique de par l'effet cadentiel global et rendrait plus brutal le passage à La majeur pour la deuxième valse, comme déjà noté.

<sup>155</sup>Schoenberg écrivait de son élève et ami Webern qu'il « *enfermait tout un roman dans un soupir* ». La formule ne conviendrait pas à Ravel ; nous dirions plutôt qu'il enferme un immense espace musical, voire un immense espace tout court, en un seul accord.

<sup>156</sup>Certains compositeurs ne procèdent pas ainsi, mais au contraire inscrivent leur pensée dans une certaine concentration qui leur paraît être l'essence de la miniature. C'est la manière dont procèdent de très nombreuses courtes pièces de Scriabine, les admirables 'Visions fugitives' op. 22 de Prokofiev, ainsi que, pour des raisons pédagogiques, les 'Mikrokosmos' de Bartók. Mais déjà – et bien qu'il ne se montre pas miniaturiste dans tout le recueil – c'était l'esprit de certains des Préludes op. 28 de Chopin (mi mineur, La majeur, si mineur...).

<sup>157</sup>Et encore faut-il lire par exemple (*Forte*, 1977) qui montre les règles syntaxiques sous-jacentes aux pièces atonales de cette période. Le Webern de cette époque avait également ses règles architecturales intuitives, bien démonstratives du cheminement intellectuel de l'atonalité vers le dodécaphonisme, qui n'était donc pas le fait du seul Schoenberg. Ainsi déclara-t-il : « *quand les douze sons étaient énoncés, j'avais le sentiment que la pièce était terminée* ».

<sup>158</sup>C'est par exemple le cas de certaines pièces de Scriabine, mais aussi par exemple de Schoenberg ou Berg. Chez le second, les pièces pour clarinette et piano de l'op. 5 ou les 'Altenberg lieder', chez le premier les pièces de piano op. 19 ou les 'trois fois sept pièces' du Pierrot Lunaire op. 21 ne sont que des exceptions d'un moment ; il y a chez elles une force de développement qui aboutit par exemple chez Schoenberg au monodrame 'Erwartung', dans lequel on peut voir l'esprit compositionnel des pièces op. 19 élargies aux dimensions opératiques. Comme noté ci-dessus, cela est vrai par exemple des 'Visions fugitives' op. 22 et autres piécettes de moindre importance chez Prokofiev (on trouve la même chose par exemple chez Roussel ou Honegger), ou des pédagogiques 'Mikrokosmos' de Bartók qui, de fait, dépassent largement leur objectif. Et bien d'autres exemples mériteraient d'être cités. Il n'y a guère que Webern pour qui la miniature soit l'expression naturelle de son génie.

en rien classique au sens étroitement grammatical du terme – voir Annexe 2) pour démarrer ensuite une deuxième section modulante (démarrant sur l'accord de Ravel' - voir également Annexe 2) qui conclut logiquement par une cadence (à nouveau délicieusement ravelienne) sur la tonique. Dans les deux valse, le ton est carré, les harmonies très sèches, des rythmes conducteurs peuvent être repérés. On notera que Schubert démarre le plus directement possible sur le rythme de base en affirmant la tonalité par un impératif Do – Sol- Do. Ravel le copie en prenant de manière légèrement plus ample : il nous offre un enchaînement de tonique à dominante avec des accords appoggiaturés, très acides, durs et dissonants<sup>159</sup>. Schubert conclut la première section à la tonique, après avoir utilisé uniquement la dominante, alors que le langage de l'époque lui offrait des possibilités plus variés aux degrés voisins, et ce au prix de quelques duretés (accord de neuvième de dominante sans préparation et brodé chromatiquement). De même, Ravel, sans renoncer à certains de ses enchantements, va sagement de la tonique à la dominante. Après la césure, Schubert présente une dominante du second degré mineur qui lance une courte section modulante et prépare manifestement le La majeur de la seconde valse. Ravel débute la deuxième section, très modulante mais minutieusement contrôlée, par l'ambiguïté harmonique de ce que nous avons appelé, en Annexe 2, l' 'accord de Ravel'. Alternent des épisodes 'libres' et des épisodes rappelant le rythme du début, parfois sous la forme de très libres renversements semblant inverser un moment le flux de l'énergie musicale avant qu'elle ne reprenne de façon plus impérieuse encore.

Nous avons vu que Schubert, alternant très rapidement de courtes valse dans des tonalités contrastées, préparait subtilement ces contrastes tonaux : ainsi, le La majeur de la seconde valse est anticipé par une dominante du second degré mineur (relatif de la sous-dominante : V de II). Ravel, qui aurait pu appliquer à cette démarche son infinie subtilité compositionnelle et harmonique, ne le fait pas pour plusieurs raisons. Ses valse sont suffisamment longues pour pouvoir être juxtaposées sans encombre (comme le fit Brahms dans ses courtes 'Valse' op. 39, mais le 'style Brahms' est en soi un facteur d'unité). Surtout, il alterne 'Valse nobles' et 'sentimentales', alors que les recueils de Schubert sont stylistiquement homogènes. Il convient de marquer le contraste. Nous avons montré plus haut qu'une relation cachée à caractère harmonique existe entre les débuts de la 1° et de la 2° valse, mais celle-ci crée une unité non perceptible par la conscience de l'auditeur. Et de fait, d'un point de vue stylistique, on cherchera en vain dans la première Valse une anticipation des laiteuses traînées pseudo-debussystes<sup>160</sup> de quintes augmentées sur pédale de tonique (ornée puis altérée) suivies d'une mélodie toute simple, à la Satie, n'était la subtilité de la conduite harmonique, suivie d'une mélodie quelque peu mélancolique comme seul la pudeur ravelienne pouvait l'exprimer. On dirait presque que Ravel s'est ingénié à nous offrir le contraste le plus radical.

**Le début totalement contrastant de la deuxième 'Valse noble et sentimentale' de Ravel.**

<sup>159</sup> Lors de la première audition italienne, un auditeur aurait dit : « *Ma che cosa horribile !* ».

<sup>160</sup> Debussy, avant Scriabine, Roussel, Jolivet, Messiaen, était à la recherche constante de modes composites nouveaux. Encore au Conservatoire, il disait : 'Je ne crois plus à votre sempiternel Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do ..... il faut leur faire de la compagnie'. Il usait certes des modes 'anciens', si prisés de certains de ses contemporains, Ravel le premier, mais c'était malgré tout rester sur la même échelle. Les modes composites apportaient quelque chose de vraiment nouveau, et le plus typique est la célèbre 'échelle par tons', si typique, qu'il savait l'utiliser pour les effets les plus sombres (ainsi la morbide puanteur des souterrains où un Golaud tenté par le pire amène Pellées : « Sentez-vous l'odeur de mort qui monte? / Allons jusqu'au bout de ce rocher qui surplombe et penchez-vous un peu; / elle viendra vous frapper au visage ») mais aussi les plus diaphanes (les voiles que l'on imagine portés par les zéphirs dans le 2° Prélude du premier cahier). L'accord central en est la quinte augmentée, et comme l'échelle est parfaitement régulière, elle ne peut servir d'accord de tonique, aucun accord ne pouvant avoir d'attractivité vers elle. L'échelle est en soi atonale, ce que Debussy esquive par divers artifices, car s'il adore faire flotter la tonalité, c'est, si l'on ose dire, un 'dérèglement contrôlé'. Ainsi, au sortir des souterrains, Pellées s'exclame 'Ah, je respire enfin !' sur une radieuse neuvième de dominante, et 'Voiles' est interrompu par une section construite sur une échelle pentaphone atypique centrée sur la pédale de Sib qui arrivait déjà l'échelle par tons. Ravel use de l'accord de quinte augmentée d'une manière tout autre. Ici, il flotte chromatiquement selon un schéma harmonique très secrètement dérivé du premier enchaînement de la première Valse, et contrôlé par le mouvement orné puis disjoint d'une pédale de tonique. Le flottement dure peu et est méthodiquement contrôlé harmoniquement. 'Le Grillon' des 'Histoires Naturelles' nous livre le secret tonal de cet accord chez Ravel : d'abord présenté seul, il se révèle la composante supérieure d'un accord de 11° naturelle (ainsi Do, Mi, Sol, **Sib, Ré, Fa#**). Si l'on rajoute la treizième La, on obtient la 'gamme acoustique', avec quart augmentée et septième mineure, croisement des modes de Fa et de Sol, faite des harmoniques (tempérés) de la tonique : la sonorité toute particulière du quatrième degré des cors de chasse lui est liée. Comme signalé plus haut, cette échelle est utilisée par Debussy pour le mystère de ses résonances, par Scriabine dans une période intermédiaire, et elle constitue le fondement du diatonisme chez Bartok.

## B-9- Le tombeau de Couperin.

### B-9-1 – Prélude



**François COUPERIN (1668-1733)**

« Nos vieux Maîtres, — je veux nommer « nos » admirables clavecinistes » écrivait Debussy au sujet du doigté de ses Etudes. Cette admiration pour nos clavecinistes de la dernière moitié du XVII<sup>e</sup> et de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> Siècle – Couperin et Rameau en tête – était sans aucun conteste partagée par Ravel, qui avait une telle ferveur pour les compositeurs classiques. « L'hommage s'adresse moins à Couperin lui-même qu'à la musique française du XVIII<sup>e</sup> siècle » (Ravel, 1928).

Rameau, Debussy lui avait déjà rendu hommage « dans la forme d'une sarabande, mais sans rigueur » dans son Image I,2 pour piano de 1903. Restait à Ravel à rendre hommage à Couperin, dont il transcrivit une Forlane en 1914, à un moment où il souhaitait partir pour la guerre, bien qu'il eût été réformé. Projetée dans l'immédiat avant-guerre, après la création des 'Trois poèmes de Mallarmé' le 14 janvier 1914, Ravel poursuivit l'œuvre pendant la guerre, dédiant chaque pièce à la mémoire d'un ami tombé au combat. L'œuvre fut terminée en 1917.

Le mot « tombeau » n'en prend pas pour autant un sens funèbre et doit être compris, tant dans la tradition mallarméenne que celle des musiciens du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme une composition poétique ou musicale en l'honneur du dédicataire. A l'image de sa 'Sonatine' et de ses 'Valses nobles et sentimentales', l'œuvre est d'une écriture ouvertement néoclassique, mais dans laquelle tous les acquis parfois hermétiques du

compositeur sont mis à contribution.

A la différence des 'tombeaux' des musiciens des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles qui étaient une pièce unique<sup>161</sup>, Ravel écrit l'équivalent d'une 'suite' baroque ou d'un 'ordre' de Couperin, alignant un prélude, une fugue, une forlane, un rigaudon, un menuet et une toccata. Malgré l'hommage à Couperin donc, point des titres pittoresques auquel celui-ci nous avait habitués, et au moins deux mouvements inhabituels (la fugue et la toccata). Ceci serait du reste déplacé dans un 'tombeau'.

On peut néanmoins constater que chaque pièce est dédiée à un officier ou soldat français tombé au combat, et à ce titre, le Tombeau de Couperin devient un Tombeau pour la France symbolisée par l'un de ses plus fins compositeurs.

### B-9-2– Prélude

Celui-ci a fait l'objet d'une étude détaillée sur les plans architectural et harmonique dans l'Annexe 1, fondée sur (Richards, 2015). Nous ne pouvons ici qu'en rapporter les principaux éléments, où la plus extrême rigueur sous-tend une liberté et une flexibilité qui peut sembler sans limites.

Le prélude est en Mi mineur, qui est la tonalité centrale du 'Tombeau de Couperin'. Il est dans une mesure en 12/16. Il est entièrement écrit en double-croches, au moins à l'une des deux mains, souvent en alternance.

Alors que les préludes des suites baroques – lorsqu'ils existent, ce qui n'est pas le cas général, les suites commençant souvent par une allemande – sont d'un seul tenant, linéaires, nous avons ici une forme binaire, avec barre de reprise, à la sous-dominante (alors que les premières parties se terminaient à la dominante ou au relatif pour les tons mineurs). La forme peut être rapprochée de celles des sonates de Scarlatti. Il est possible d'identifier trois thèmes et, à l'intérieur de ceux-ci, trois cellules qui participent à la construction du Prélude : pas une mesure qui ne contienne ou un thème, ou une cellule. La forme générale est : A – B :II C – C1 – B – climax – A1.

Du point de vue tonal, Ravel fait souvent appel à des accords d'ordre élevé et à des régions harmoniques éloignées du centre tonal. Mais ces digressions harmoniques sont très étroitement contrôlées, et on peut repérer un mouvement en très large éventail harmonique circulaire<sup>162</sup> allant de Sol Majeur à La bémol majeur. Cet éventail harmonique profond contient souvent, en surface, des mouvements circulaires plus petits et de plus faible amplitude.

Il est dédié à la mémoire du lieutenant Jacques Charlot.

<sup>161</sup> On les trouve par exemple dès l'œuvre de Froberger (1616-1667) ou Louis Couperin (1626-1661). Le genre était connu des musiciens de l'école franco-flamande sous le nom de 'déploration' (par exemple 'Nymphes des bois' ou la 'Déploration sur la mort de Jean Ockeghem' de Josquin Desprez (1440-1521)).

<sup>162</sup> C'est-à-dire formé de quintes successives sur le cercle des quintes.

## B-9-3–Fugue

C'est l'unique fugue que l'on rencontre dans la musique de Ravel (hormis des exercices de Conservatoire non publiés et pour l'essentiel perdus).

Le thème « est un motif plaintif, comme des sanglots qui cherchent consolation » (Messiaen et al. 2004). La première note est accentuée, la deuxième est sèche. Les cellules se suivent, séparées par un demi-soupir et ne dépassent pas l'ambitus de quinte. Ravel leur a adjoint un contre-sujet « lié, expressif, de sentiment affectif, consolant, apaisant » (id.). Il est très conjoint, avec une quarte juste comme saut final, et contient un triolet de croches caractéristique.



C'est une fugue classique mais de caractère souvent modal, dans laquelle le sujet est répété 22 fois. Il y a un certain nombre de strettes sur le contre-sujet. Elle est écrite à trois voix, qui se croisent. Le sujet est présenté droit ou inversé. Elle est écrite en valeurs égales et n'atteint que deux fois l'intensité *f*. Elle donne un sentiment de repli sur soi-même, de réflexion intérieure.

L'exposition est suivie de sa réponse à la mesure 3. Le contre-sujet est contrepointé à la réponse, comme le veut la tradition. L'entrée de la troisième voix se fait sur le sujet. Il n'y a pas de réponse, mais le sujet est à nouveau exposé à la voix médiane et a une réponse à la mesure 11.

Un petit conduit de deux mesures (mm. 13-14) amène le sujet en Sol (mesure 15), puis en Ré (mesure 17).

Le premier divertissement à trois entrées sur le contresujet a lieu à la mesure 19.

Le sujet inversé en mouvement contraire entre à la voix médiane à la mesure 22. La réponse est aussi inversée.

Le deuxième divertissement fait appel au contresujet, dans les deux sens : droit et contraire.

A la mesure 30 a lieu une cadence de dominante sur pédale de Si, qui effectue une strette sur la tête du contresujet. Toujours sur pédale, la mesure 35 exprime le sujet et sa réponse, suivis d'une strette du contre-sujet.

A la mesure 39, le sujet est à la basse en mouvement contraire, en canon à la dixième à la voix supérieure, puis le contresujet droit et deux fois en mouvement contraire. A la mesure 44, le sujet droit et en mouvement contraire sont simultanés. La tonalité est La mineur.

La mesure 46 présente une strette du sujet droit et contraire, suivie du sujet droit et contraire à la mesure 48.

A la mesure 50 se trouve une descente sur la tête du sujet en mouvement droit et contraire, formant une cadence à la tonique. La mesure 54 est une strette du contresujet en mouvement contraire.

Une deuxième cadence modale a lieu à la tonique à la mesure 56, avec la continuation de la strette du contre-sujet.

La troisième cadence à la tonique a lieu dans l'aigu, à la mesure 58. Tous les sujets apparaissent en canon à distance d'une croche.

La fin est en tempo lent. Elle a lieu sur trois chants du contresujet, en strette à deux croches de distance, dans le mode hypodorien.

Le vrai miracle de cette page – car il y en a un – est que ce modeste sujet, d'allure modale, ait retrouvé, par delà 'l'Art de la fugue' et l' 'Offrande musicale' les règles d'un contrepoint datant du Moyen-Age et les ait concentrées de manière serrée, en quelques dizaines de mesures, et en un langage indubitablement ravélien, pour rendre un ultime hommage à un officier français tombé au front.

La fugue est en effet dédiée à la mémoire du sous-lieutenant Jean Cruppi.

## B-9-4 – Forlane.



La forlane est assez rare dans la suite baroque française. Introduite en France par André Campra à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, elle devint une danse de cour. On la trouve notamment dans la dixième suite des 'Symphonies pour les Soupers du Roy' de Michel-Richard Delalande, titrée *La Forlana* (manuscrit Philidor, 1703) ou dans le 'Quatrième Concert Royal' de François Couperin (publié en 1722). A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Ernest Chausson (1855-1899) la réintroduisit dans ses 'Quelques danses' op. 26 de 1896, un délicieux recueil complètement oublié de nos jours.

La forlane du tombeau de Couperin est en Mi mineur et contraste fortement avec la fugue qui précède tant par l'écriture – cela va de soi – que par sa riche et complexe harmonie.

La forme est à trois refrains, trois couplets et une coda, soit A1 – B - A2 – C - A3 – D - E.

Voici les premières mesures du **refrain** :

On note dès les premières mesures comment l'harmonie semble se diriger vers les régions diésées, notamment par le second accord de la mesure 1, et comment ce mouvement est brusquement détourné vers la sous-dominante au premier temps de la mesure 2 par la quinte grave La – Mi, si souvent reconstruite comme signature caractéristique des affirmations harmoniques ravéliennes. S'ensuit au niveau des basses une petite progression circulaire Fa# - Si – Mi, la cadence sur la tonique étant écrite modalement à la mesure 5 (mode éolien). L'ensemble est repris jusqu'à la double barre. On peut considérer que là est le thème générateur du refrain et que le reste de celui-ci jusqu'à sa fin, au milieu de la mesure 29, est un « *commentaire* » (Messiaen et al., 2004) qui explore diverses régions tonales et fait l'objet d'une reprise. Une première période, jusqu'à la mesure 19, est construite sur un accord de neuvième de dominante ayant Do# pour basse. Elle fait cadence mixolydienne en Sol# majeur à la mesure 18. La deuxième période, formant une marche harmonique modulante, conduit à une reprise du thème du rondo à la mesure 24, qui fait cadence en Mi mineur sur le premier temps de la mesure 29. La mesure 28 comprend une barre de reprise.

Le **premier couplet** s'ouvre sur des appoggiatures formant de belles secondes très ravéliennes en un mouvement régulièrement descendant. Il est écrit en Mi mineur (dorien) et fait cadence à la dominante à la mesure 37, où se trouve une barre de reprise.

Cette dominante introduit le commentaire qui emprunte un trajet harmonique Si Majeur, Fa# majeur, Ré# majeur, Fa# majeur, avant de reprendre à la mesure 46 le début du premier couplet en Mi mineur par un accord de Fa# majeur (V de V). Il mène à une double barre avec reprise à la mesure 53.

Après la reprise, le **refrain** reparaît mesure 55.

Le **second couplet** est à la dominante, en si mineur. Il commence à la mesure 61 et poursuit jusqu'à l'accord de tonique majeure et une barre de reprise. Ses septièmes de main droite lui donnent un parfum incontestablement ravélien. Après cet épisode débute le commentaire (mesure 69). Il emprunte le trajet harmonique Mi mineur, Ré mineur, Do majeur, vers une pédale de dominante sur Fa#. A la mesure 77, l'échelle octophonique très polarisée s'établit au-dessus de cette pédale jusqu'à la reprise du second couplet à la mesure 85. Cette reprise ne comporte que huit mesures. La reprise du refrain a lieu à la mesure 93.

Le **refrain** réapparaît et est traité en canon à la mesure 97. Le commentaire à la mesure 101 reprend textuellement la musique des mesures 9 à 29. Le refrain se termine à la mesure 121, au premier temps.

Le **troisième couplet**<sup>163</sup> commence alors, dans un Mi majeur à caractère plutôt triomphant compte tenu de l'ambiance en demi-teinte de la 'forlane', mais *p*. Il va jusqu'au premier temps de la mesure 137, mais croise une barre de reprise à la mesure 128 (reprise de la section suivante). Jusqu'à cette barre de reprise, la musique est intégralement en Mi majeur : pas un accident n'apparaît! Après celle-ci, la musique est plus altérée, mais aboutit à une cadence de mi mineur. La pureté diatonique de la tonalité n'a duré que quelques mesures.

La **coda**, qui s'étend de la mesure 137 à la fin, est extrêmement sophistiquée sur le plan harmonique. On dirait que toutes les audaces de la 'forlane' y sont concentrées. A titre d'exemple (*Messiaen et al., 2004*) signalent un accord appartenant à l'échelle par tons à la mesure 154 qui s'avère une neuvième majeure avec sixte mineure et quatre augmentée en lieu et place du 5° degré d'après sa résolution sur le second temps<sup>164</sup>. La tête du refrain monte en trois paliers, portant l'accord de septième du premier degré (I/7) et se perd dans l'aigu. Elle amène la cadence finale, qui a lieu sur l'accord de tonique sous forme de quinte à vide.

La cellule rythmique principale, celle du refrain, est croche pointée, double croche, croche. Des cellules secondaires sont trois croches et noire, croche. Le tout est très minutieusement agencé. La mesure est à 6/8. (*Howat, 2000*) note que Ravel use d'ambiguïtés rythmiques en rendant possible l'accentuation non pas du premier, mais du second temps, notamment du fait de l'évolution harmonique.

Se fondant partiellement sur (*Cortot, 1981*), (*Howat, 2000*) fait remarquer que la partition d'orchestre de la forlane contient des détails d'expression qui ne figurent pas sur la partition de piano, et que son écoute et son étude ne peut qu'être bénéfique aux interprètes, mais aussi à qui veut entrer plus profondément dans les subtilités de la partition.

La forlane est dédiée à la mémoire du capitaine Gabriel Deluc.

## B-9-5 - Rigaudon

Comme la forlane, le rigaudon est assez rare dans la suite baroque. Nous le trouvons par exemple chez Rameau.

Le rigaudon du 'Tombeau de Couperin' est en Ut majeur, relatif de la sous-dominante de la tonalité principale. Il fait penser à Chabrier par le ton, mais ici aucune influence syntaxique : c'est un compositeur parfaitement maître de son langage qui s'exprime. Ce n'est plus le si joli devoir extrêmement soigné d'un élève particulièrement doué comme le fut la 'Pavane pour une infante défunte', mais l'hommage un tantinet malicieux, affectueux et reconnaissant d'un génie à un autre génie qui l'a précédé et auquel il se sent redevable<sup>165</sup>.

La forme globale est simple et se résume en un A – B – A'.

Comme le fait très justement remarquer (*Howat, 2000*), ce rigaudon est l'archétype des pièces ravéliennes qui semblent commencer au milieu de 'quelque chose' : le début semble une cadence :



Cette cadence ressemble à celle que nous avons examinée à l'Annexe 2 (§ Ann-2-2), notamment par l'usage d'un accord de onzième, soigneusement étagé, sur le second degré (II/11). Ravel donne le change par le mouvement de la basse : V => II => I, mais il utilise cette formule dans certaines cadences du rigaudon. La barre de reprise de la mesure 8 livre une part de l'énigme, cette mesure n'ayant pas un caractère conclusif : c'est la reprise qui assure la cadence.

<sup>163</sup> (*Messiaen et al. 2004*) considèrent comme une coda (ou un dernier couplet) tout ce qui suit la mesure 121 jusqu'à la fin. Il nous semble que cet ensemble est composé de deux sections, d'esprit, de syntaxe, de tonalités différentes, une séparation étant marquée par une double barre au changement d'armure. La première section nous semble être dans l'esprit des couplets, la deuxième dans celle d'une coda, d'où notre analyse.

<sup>164</sup> Cette technique d' 'éclatement' d'une note pour introduire ou résoudre l'échelle par tons est relativement fréquente chez Debussy et Ravel. Voir 'Scarbo', § B-6-4.

<sup>165</sup> Le trop oublié compositeur André Jolivet (1905-1974) - que l'auteur a eu la chance d'avoir connu - a écrit une extraordinaire Concerto n° 2 pour trompette, instruments à vent, piano et percussion (1954) dont le mouvement lent semble l'évocation d'une 'jam session' dans un cabaret enfumé de New York, et le finale, de l'aveu même du compositeur, est un 'Hommage à Chabrier' consistant en une cellule diatonique assez carrée, ornée de façon très ostensible de mélodies chromatiques fondées sur des modes synthétiques. Le tout respire une bonne santé volontairement un peu frustrée. Toute analogie est naturellement contestable, mais si nous avons à en faire une, c'est avec la « Bourrée fantasque » et ses apparentes et innocentes digressions tonales initiales que nous la ferions.

Le premier thème – on devrait plutôt parler de ‘cellule génératrice’ - est le Si – La – Sol – La – Si de la fin de la mesure 2. Il faut noter le mouvement descendant conjoint de basse, générant avec l'accord appoggiaturé de la main droite des sonorités acides très raveliennes – où le génie de Ravel rejoint l'ombre de Chabrier, et la pédale supérieure de tonique.

Les mesures 10 et 16 nous livrent une des clés d'écriture du rigaudon : aux subtilités des pédales, anticipations, retards, appoggiatures complexes de la Forlane, le Rigaudon préfère juxtaposer clairement et brutalement des régions tonales éloignées – un peu à la manière de Prokofiev. Ces mesures juxtaposent un accord de Lab majeur – qui s'altère aussitôt – à une région en Do majeur. La mesure 13 présente une cadence à la tonique en mode mixolydien<sup>166</sup>. La mesure 20 présente une cadence mixolydienne en Ut# majeur. La mesure 24 présente une cadence du même type que celle de la mesure 2 en Fa# majeur.

A partir de ce point, le ‘thème’ conduit, à travers une séquence de modulations, à une cadence à la tonique du même type que celle de la mesure 2, à la mesure 36. C'est là que se termine la section A.

La section B commence à la mesure 37 en Ut mineur en mode éolien. Elle est de forme binaire : B1-B2.

La main gauche réalise une texture rythmique régulière. La mélodie comporte de nombreux anapestes. Le thème se compose d'un antécédent à la mesure 37 et d'un conséquent à la mesure 53.



La mesure 66 comporte une cadence à la dominante. A la mesure 69, les trois bémols disparaissent de l'armure : c'est le milieu du milieu, la section B2. Une juxtaposition ‘à la Prokofiev’ installe la tonalité de Fa# mineur, qui conduit à une cadence en Sol# majeur à la mesure 75, puis Fa# majeur à la mesure 80. A la mesure 85 commence une nouvelle phrase expressive en octaves modulant en Mi mineur, Mi modal, Ré majeur, et rejoignant la tonique Ut majeur à la mesure 93, qui conclut la section B et ouvre la section A'.

La section A' est totalement identique au début du Rigaudon pendant 24 mesures. Le développement terminal sur le premier thème commence à la fin de la mesure 116. Il traverse les tons de Mi, Ré, Do, Fa, avant de terminer à la tonique, par la cadence que nous connaissons bien, II/11 – V – II- I.

Le ‘rigaudon’ est dédié à la mémoire de Pierre et Pascal Gaudin.

## B-9-6 - Menuet.

A la différence de la pavane et du rigaudon, le menuet (assez souvent présenté par paires<sup>167</sup>) était courant dans la suite baroque.

De là, il passa à la symphonie classique. Puis, il évolua en donnant naissance au scherzo<sup>168</sup>. Celui-ci finit par s'émanciper sous la plume de Chopin<sup>169,170</sup>.

C'est ici en toute logique le menuet baroque que cible Ravel.

Le ‘menuet’ est en Sol majeur, ton relatif du ton principal. Il est bien entendu de forme A – B – A'. Toutefois, à la différence du menuet baroque, la section A' diffère sensiblement de la section A<sup>171</sup>. La section B est une musette en mineur. La section A' est une synthèse entre A et B.

**La section A** est en trois périodes : A1, A2, A3.

<sup>166</sup> Nous utilisons la terminologie courante – telle qu'on peut par exemple la trouver dans Wikipedia – dans laquelle le mode mixolydien est le mode de Sol. (*Messiaen et al., 2004*) utilisent une autre terminologie et parlent d' « hypophrygien ».

<sup>167</sup> On peut citer comme exemples la première ‘partita’ de J.S. Bach et la ‘suite en Sol’ de J. Ph. Rameau.

<sup>168</sup> On peut précisément dater cette transformation de la ‘III<sup>e</sup> symphonie’ de Beethoven.

<sup>169</sup> Comme souvent, Chopin conserva la forme globale A-B-A' et la pulsation ternaire, mais en élargissant considérablement le cadre du scherzo. Comme souvent, la forme traditionnelle n'était pour Chopin que la chrysalide qui donnait naissance à son génie.

<sup>170</sup> Le scherzo continua à évoluer en abandonnant sa forme A – B – A'. Il finit peu ou prou par être une composition libre de rythme ternaire et de tempo vif. ‘L'apprenti sorcier’ de Paul Dukas, ‘Scarbo’ de Ravel (voir § B-6-4) sont des scherzos.

<sup>171</sup> Encore dans les scherzos romantiques de sonates de piano, de musique de chambre ou symphonique, il arrive le plus souvent que la section A' soit strictement identique à la section A, au point qu'elle n'est indiquée que par une barre de reprise.

La **période A1** est de huit mesures. Elle comprend deux volets : (1) le premier élément du thème en secondes, avec une appoggiature inférieure et (2) le deuxième élément du thème, plus disjoint, faisant cadence sur la dominante du ton relatif (la basse progressant par mouvement descendant conjoint).

La **période A2** est un commentaire se terminant à la mesure 24. Le thème y est varié, change de degré, traverse diverses régions harmoniques. Il faut noter l'écriture de main gauche : un accord sans basse en banches pointées sur le premier temps, deux noires dont la basse sur les deuxième et troisième temps. Cette période fait cadence à la dominante à la mesure 24.

La période **A3** est un nouveau commentaire où le thème change encore de degrés. Il se conclut sur la tonique majeure à la mesure 32. La section B s'enchaîne directement à la tonique mineure.

La **musette** qui constitue la **section B** est écrite en sol mineur dorien : Ravel l'explique en mettant un seul bémol à la clef. Elle se décompose également en trois périodes B1, B2, B3.

La **période B1** (mm.33 – 48) reste dans la tonalité et le mode : il n'y a pas une seule altération. Elle expose en accords parfaits en position fondamentale<sup>172</sup> le thème de la musette lequel est accompagné d'une pédale de tonique et de dominante comme il était de tradition dans ce genre, donnée en noires et blanches à la main gauche, puis alternant entre main droite et main gauche alors que le thème de la musette se répète, également alterné entre les deux mains<sup>173</sup> :

La **période B2** (mm. 49 – 64) est modulante sur une pédale grave de Sol, tonique. La tension est maximale, *ff*, à la mesure 57, sur un accord parfait de Réb (antipodes harmoniques) suivi d'un decrescendo sur des accords parfaits chromatiques. Les mesures 52 à 54 préparent le retour à l'énoncé diatonique de la musette par une reprise de l'écriture de main gauche du début de la période B1.

La **période B3** (mm. 65 à 72) est la reprise de la musette (première moitié de B1).

La **section A'** est la réexposition de la section A. Elle se compose de quatre périodes A'1, A'2, A'3, A'4 qui est de fait une coda.

La **période A'1** (mm.73 –80) est une reprise du thème du menuet dans l'aigu contrepointé à une version majeure du thème de la musette. Comme dans la section A, elle se termine à la dominante du relatif mineur (Si majeur). (*Messiaen et al., 2004*) ont une belle description de ce passage : « *C'est un peu un perce-neige musical...* ».

La **période A'2** (mm 81 – 96) reprend la partie modulante de la section A, mais transposée une tierce au-dessus. Au lieu de se terminer en Ré majeur, elle se termine en Fa# majeur.

La **période A'3** (mm 97- 104) est une double reprise de la tête du thème du menuet, avec des modifications mineures, la mesure 101 demandant la sourdine sur une belle neuvième de dominante sur Sol. La cadence se fait en Sol majeur.

La **période A'4** (mesure 104 à la fin) sert en fait de coda. La main gauche prend momentanément des allures d'accompagnement de nocturne de Chopin. Elle développe la deuxième partie du thème du menuet, puis à la mesure 111 le thème est répété avec sa broderie initiale de seconde. La note si, brodée inférieurement, est accompagnée d'une neuvième sur La. Trois blanches pointées calmes font attendre la pédale de tonique. La tête du thème de menuet descend en trois paliers, et la pièce se conclut sur un accord de neuvième sur le premier degré, 1/9, dans un grand *rallentando*.

Le menuet est dédié à la mémoire de Jean Dreyfus.

<sup>172</sup> La musette ne contient pas de Mi, seule note à ne pas supporter d'accord parfait en tant que fondamentale.

<sup>173</sup> Le déplacement de la pédale est inspiré de la 'musette en rondeau' de Rameau.

## B-9-7 – Toccata.

La Toccata, à laquelle Frescobaldi (1583 – 1643) a donné l'essentiel de ses titres de noblesse, a été longtemps une sorte de prélude virtuose (on 'touchait' l'instrument), cloisonné en épisodes indépendants<sup>174</sup>, existant sous une forme isolée. Elle pouvait cependant être intégrée à un ensemble plus vaste, par exemple une messe pour orgue (extraordinaire 'Toccata per l'elevazione' des 'Fiori Musicali' de Frescobaldi (1635)). Les organistes du Nord de l'Allemagne l'accablèrent à un épisode fugué, notamment Buxtehude (1637- 1707). Rationalisant cette tradition, Jean-Sébastien Bach (1685-1750) en fit un clair diptyque (toccata et fugue) – et dans un cas un triptyque (BWV 564). Il a écrit une toccata en premier mouvement de sa sixième partita pour clavecin<sup>175</sup>. Un cas relativement isolé dans l'époque romantique est la Toccata op. 7 (1836) de Schumann (1810-1856). Les organistes français de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> Siècle la redécouvrirent et en firent parfois un finale de leurs symphonies pour orgue (Widor (1844 - 1937), d'où elles firent parfois carrière sous forme d'un morceau arbitrairement isolé (Widor, Toccata de la V<sup>e</sup> symphonie). D'autres compositeurs la redécouvrirent. Certains en firent une pièce isolée (Toccatina pour piano op.75 de 1872 de Charles-Valentin Alkan (1813 – 1888), toccata pour orgue de Gigout (1844-1925) des 10 pièces de 1890, toccata pour orgue de Vierne (1870 - 1937) op. 53 n°6 des 'pièces de fantaisie' (1926), Toccata pour piano op. 11 de 1916 de Prokofiev (1891 -1953), Toccata et variations pour piano de 1916 d'Honegger (1892 - 1955)). D'autres l'incorporèrent à des suites (Debussy (1862-1918) dans la suite 'Pour le piano' (1901), Poulenc (1899-1963) dans ses 'trois pièces' (1928), toujours comme final). C'est dans cette dernière perspective que se place Ravel.

En tant que finale, la pièce est bien évidemment en Mi mineur. Elle est techniquement difficile : d'un tempo rapide, elle comprend de nombreux croisements de main et des notes répétées qui doivent rester brillantes et claires. Les doubles croches sont incessantes.

Elle comprend trois thèmes et un pont :

- Thème 1, mesure 5, motif conjoint,
- Pont, mesure 35, motif en seconde, tierce et quarte.
- Thème 2, mesure 57, dans un nouveau rythme croche pointée – double croche,
- Thème 3, mesure 96, en valeurs très longues sur les touches noires du piano et en écriture croisée.

Après une courte introduction affirmant la tonique et anticipant le style pianistique de l'œuvre, le thème 1 est énoncé mesure 5 :

A la mesure 11, apparaît un court motif (x) qui reviendra par la suite.

A la mesure 23, le thème 1 est exposé en Sol majeur, puis en Sib majeur (mesure 29).

A la mesure 35, le thème de pont, en secondes et tierces est exposé en Do majeur, puis module pour établir Fa# majeur à la mesure 42.

La tonalité de Fa# majeur subsiste jusqu'à la mesure 56, pour donner place au second thème.

Celui-ci fait son entrée mesure 57 et peut se diviser en deux segments, (a) et (b).

<sup>174</sup> Chacun de ces épisodes servait une façon particulière de 'toucher' le clavier. Frescobaldi et ses contemporains à vinrent à considérer ces épisodes comme indépendants et facultatifs, en fonction soit des souhaits et besoins de l'organiste, soit surtout de la composition de l'orgue à 'toucher', certaines sections pouvant se révéler sans intérêt voire impossibles à exécuter.

<sup>175</sup> Cette splendide et impressionnante toccata est très différente de ses toccatas pour orgue. Elle ressemble à une ouverture à la française, de forme A – B – A', où B est de style fugué, et où A et A' contiennent des passages de virtuosité en lieu et place des traditionnels rythmes pointés, ce qui peut probablement justifier cette appellation.

**Un peu moins vif**

Le thème (a) est globalement descendant. Le thème (b), quant à lui, monte à partir de la mesure 63 pour arriver à Do majeur, puis Fa lydien, amenant par saut de triton la dominante Si du ton principal Mi.

Le premier thème réapparaît dans le grave à la mesure 86, puis remonte vers l'aigu par un accord de Ré#. Cet accord permet d'exposer le troisième thème sur les touches noires du piano, en valeurs longues toujours accompagnées de double-croches.

Ce thème traverse les tonalités de Ré# mineur, Do# mineur et Do# majeur pour sa cadence.

Le premier thème, dans le grave (mesure 122), module de Do# à La.

A la mesure 130 (comme précédemment à la mesure 94), un accord de septième sur Mi# permet de remonter vers une nouvelle phrase du troisième thème. La main droite joue le thème en valeurs longues, les double-croches ne sont plus sur les touches noires, l'écriture n'est plus à mains croisées. La fin de la section, imprévue, se produit sur un accord de sixte en quinte diminuée sur Fa#, V de V. Le Fa# s'affirme avec une broderie Sol#, Fa#, Ré, Mi à la mesure 149. Le premier thème réapparaît.

A la mesure 155 se trouve un court rappel du 3<sup>e</sup> thème. Puis le processus recommence : broderie du Fa# à la mesure 162, premier thème, puis troisième thème, un peu plus long (mesure 168).

A la mesure 173 apparaît le fragment (x) du premier thème (voir mesure 11). A la mesure 181 apparaît le premier thème dans le grave, sur un accord de neuvième de dominante puis sur un accord de quarte et sixte de Sol majeur.

A la mesure 191 se trouve le développement du thème de pont (entendu la première fois à la mesure 35). Ravel le note en valeurs longues et liées, « *en dehors* ». Il module, augmente, s'achemine vers la dominante et arrivé dans l'aigu s'exaspère sur le motif Do- Si -Sol- La qui est une forme du troisième thème et diminution et en intervalles resserrés,

A la mesure 213 paraît le premier thème (voir mesure 5). Un point d'orgue apparaît à la mesure 216, à la suite duquel quatre dièses apparaissent à la clé : nous sommes au direct majeur, Mi majeur, pour exalter la péroration de la toccata.

Une montée du grave à l'aigu se fait crescendo sur un accord de septième de dominante appoggiaturé. Elle amène ff à la mesure 221 le second thème qui revêt un aspect victorieux. Il conserve le rythme de sa première exposition mesure 57 croche pointée- double croche). Sont réexposés d'abord son motif (a), puis son motif (b) (mesure 227). Aux mesures 231 et 323, le rythme est en strette.

A la mesure 234, le troisième thème par diminution apparaît en Fa majeur (région harmonique de la sixte napolitaine), puis en Sib lydien. Comme à la mesure 78, un saut de triton ramène Mi, qui éclate à la mesure 244, fff dans l'aigu, descendant vers le grave en une seule mesure.

La musique, écrite en accords de trois notes opposés au pouce à la main droite, amène la conclusion sur un accord parfait de Mi majeur. Il est amené par appoggiature chromatique supérieure de la dominante, et se présente sous la forme de l'accord de sixte, suivi de la tonique dans le grave du clavier.

La toccata est dédiée à la mémoire du capitaine Joseph de Marliave.

## B-10- Courtes pièces et pièces de circonstance.

### 3-10-1–Menuet en ut# mineur (inédit)

(Goubault, 2004) signale l'existence d'un menuet inédit de 1904, pièce très fine de 24 mesures qui serait tout à fait dans le style du Ravel de cette époque<sup>176</sup>

### 3-10-2–Menuet sur le nom de HAYDN

Il s'agit d'un menuet dont le thème utilise la notation allemande pour tirer parti du nom de Haydn. Cette œuvre sans prétention fut écrite en 1909. La neuvième sur le second degré (II/9 => III/7) qui ouvre l'œuvre et dont la basse progresse par ton est très 'Ravel première manière', voire Chabrier, comme l'est la neuvième sous la lettre D (VI/9 => VI):

**Mouv<sup>t</sup> de Menuet**

### 3-10-3 - A la manière de ... Borodine.

Ravel écrit en 1912 un pastiche dans le style d'une valse de Borodine. Hélène Jourdan-Morhange explique cette œuvre comme « un extrait de Borodine, mis à part une petite résolution ravélienne qui glisse sur l'oreille » (Jourdan-Morhange et al., 1957). (Nichols, 1977) explique la résolution ravélienne comme des sixtes et des septièmes altérées et des pédales de médiane.

### 3-10-4 - A la manière de Chabrier.

En 1913, Ravel s'amusa à un exercice d'humour au second degré. Il imagina Chabrier en train d'improviser sur l'air célèbre de Siebel dans le 'Faust' de Gounod : « Faites-lui mes aveux ». Ravel met ainsi Chabrier en abyme. Pour Ravel, Chabrier était « le plus profondément personnel, le plus profondément français de nos compositeurs<sup>177</sup> » (Orenstein, 1968). L'œuvre contient de nombreux accords de septième et neuvième, qui firent dire à Hélène Jourdan-Morhange « Vous réaliserez à quel point Ravel connaissait son Chabrier » (Jourdan-Morhange et al., 1957).

### B-10-5 – Prélude.

<sup>176</sup> L'œuvre a été enregistrée par le pianiste Alexandre Tharaud dans son intégrale de l'œuvre de piano de Ravel (Editions Harmonia Mundi)

<sup>177</sup> Traduction de l'auteur de cet ouvrage.



Ravel a composé ce merveilleux petit prélude en mode de La phrygien en 1913 comme un exercice de lecture. Les élèves ne sont pas autorisés à voir la partition avant qu'elle ne soit exécutée et la difficulté consiste à lire cette partition avec le croisement des mains qui doit être effectué correctement.

Accessoirement, la lecture de l'harmonie ravélienne peut déstabiliser certains 'lecteurs à vue'. Nous trouvons même 'l'accord de Ravel' ! C'est très exactement l'archétype de la miniature ravélienne à laquelle nous faisons allusion à propos de 'Valses nobles et sentimentales', parfaite en son architecture, qui dit tout ce qu'elle a d'elliptique à dire et se termine lorsqu'elle estime avoir épuisé son réservoir de surprises.

### B-11- NOTE – 'La valse', version pour deux pianos.

Il ne fait aucun doute que 'la Valse', dans l'esprit de Ravel, soit une partition d'orchestre.

Ravel fit paraître une version pour deux pianos qu'il intitula « transcription pour deux pianos par Maurice Ravel » (1920). C'est cette version qu'il présenta à Diaghilev avec Marcelle Meyer au second piano.

De fait (*Goubault, 2004*) fait remarquer que, quel que soit le titre donné par Ravel, la version pour deux pianos a très certainement précédé la version orchestrale. Ce fait, joint à la perfection de l'écriture pour deux pianos, fait que – encore une fois sa contester la finalité orchestrale de la pièce – cette version pour deux pianos reste présentable en concert sans que l'esprit de Ravel en soit trahi<sup>178,179</sup>.

<sup>178</sup> Il en va un peu de même du quintette avec piano de Brahms op. 34, dont il existe une version pour deux pianos op. 34b, dont il n'était pas pleinement satisfait (ce qui n'est pas le cas de Ravel) mais qu'il toléra de voir circuler sous cette forme.

<sup>179</sup> Cette version pour deux pianos fait partie de la programmation du Festival du Comminges pour 2018.

## C – CONCLUSIONS

Pour si remarquables qu'elles soient, les œuvres pour piano de Ravel ne sont jamais devenues aussi populaires que celles de son contemporain Debussy. Dans l'histoire de la musique, Debussy reste le compositeur 'impressionniste'. Le terme « *impressionniste* » fut appliqué pour la première fois à la musique de Debussy en 1887 en termes péjoratifs par le secrétaire de l'Académie des beaux-arts.

Ravel proclamait que c'était lui et non Debussy qui était le créateur du style pianistique nouveau utilisé par exemple dans les 'Miroirs'. Pour lui, ce style avait été créé dans 'Jeux d'eau' de 1901 et Debussy n'avait alors rien créé de tel. Les œuvres écrites par Debussy avant 1901 restent pour l'essentiel d'un style postromantique<sup>180</sup>. En 1901, Ravel explorait un langage pianistique nouveau. La première innovation de Debussy au piano aura été 'Jardins sous la pluie', la troisième des Estampes de 1903. Les 'Apaches' ne s'y trompèrent pas. Ils étaient bien au courant des tendances de l'avant-garde musicale, et Léon-Paul Fargue parle d'un feu nouveau, d'une panoplie de subtilités et de vibrations qu'aucun d'entre eux n'avait imaginés (*Jourdan-Morhange et al. 1957*).

Après 'Jeux d'eau', Ravel composa la sonatine, dans un style plus traditionnel. Ravel aimait la jouer, notamment dans sa tournée aux USA où il enregistra les deux premiers mouvements, mais hélas pas le final.

Après vinrent les 'Miroirs'. Ce sont réellement des œuvres ciselées avec soin et d'une exquise beauté. Il faut vraiment les remettre dans leur contexte pour en apprécier les diverses caractéristiques. Comme pour beaucoup d'œuvres modernes, leur compréhension passe par l'analyse de leurs détails compositionnels. Les acquisitions de Ravel dans les 'Miroirs' l'ont mis sur la voie de 'Gaspard de la Nuit' et des 'Valses nobles et sentimentales'.

Dans la virtuosité sans relâche de 'Gaspard de la Nuit' de 1908, il y a des aspects que l'on peut faire remonter à 'Jeux d'eau' et aux 'Miroirs', et de là jusqu'à Liszt. Mais (*Jankélévitch, 1958*) remarque que là où les études d'exécution transcendante de Liszt visaient un seul type de virtuosité par pièce, 'Scarbo' est comme une encyclopédie de tous les traquenards qu'une imagination inépuisable peut imaginer pour les doigts d'un pianiste.

Il y eut ensuite des pièces dans lesquelles le style semble s'apurer. Tant dans les 'Valses nobles et sentimentales' que dans le 'Tombeau de Couperin', la virtuosité se fait plus conventionnelle et si l'on peut dire essentielle. La musique y est comme réduite à sa propre substance – surtout dans les 'Valses nobles et sentimentales'. C'est encore un autre Ravel, celui des mécanismes de précision, qui apparaît ici en pleine lumière.

Entretiens, Debussy avait adopté la technique 'impressionniste' d'écriture du piano, d'abord dans les Estampes (1903), puis dans les deux livres d'Images (1905 et 1907), qui sont hautement 'impressionnistes' et abstraites. Les 24 Préludes, également en deux livres (1910 et 1913) sont d'étonnantes impressions de divers sujets : la nature, l'eau, la lumière, l'imaginaire, et parfois l'ironie. L'œuvre pour piano de Debussy contient également entre autres l'admirable 'Isle joyeuse', 'D'un cahier d'esquisses' qui répond à une anecdote rapportée par Viñes et évoquée plus haut (§ B-5-1), le 'Children's corner', deux cahiers d'études.

Ravel est réellement un contributeur important à l'art du XX<sup>e</sup> siècle et il faut lui savoir gré du développement de la musique de piano. Calvocoressi nous donne une image de son ami. « *Il était, dès le commencement, tout à fait sûr de lui, de son objectif, et de sa technique. La seule chose qu'il prenait soin de dire au sujet de sa musique est qu'il savait exactement ce qu'il voulait faire, et pourquoi. Un jour, il me dit : « Je peux affirmer confidentiellement que je ne publie jamais une œuvre tant que je ne suis pas certain que j'ai fait tout mon possible et que je ne pourrais en aucune façon en améliorer un seul détail*<sup>181</sup> » (*Nichols, 1987*).

Une des plus grandes caractéristiques de la musique dite 'impressionniste' est sa capacité de variété d'effets et d'interprétations. Tant Ravel que Debussy cherchaient ce type d'expression lorsqu'ils transformaient les images vaporeuses de la poésie symboliste en musique. Plus grande que le pouvoir suggestif des mots, cependant, cette musique à la capacité à la fois de voiler sa signification et de la rendre indescritiblement tangible à la fois. C'est une force dynamique qui nous incite constamment à réévaluer notre relation avec elle.

Bien que de nombreuses images aient été suggérées ici pour guider nos commentaires, ou par référence à celles d'autres auteurs, il n'en existe aucune qui s'impose d'elle-même par essence. Une vision, une image, une interprétation ou une émotion associée à un instant donné à n'importe quelle œuvre ou fragment d'œuvre doit toujours être libre et ouverte à la réinterprétation. C'est probablement là l'une des magies de l'œuvre de Ravel qui n'en manque certes point : l'extrême minutie d'écriture de l'« horloger suisse » (un extraordinaire compliment venant en faux du venin envieux d'Igor Stravinski) ne ferme rien, mais au contraire ouvre tout grands des espaces oniriques aux dimensions insondables.

---

<sup>180</sup> Il faut faire au moins une exception pour la suite 'Pour le piano' (1896-1901). Mais c'est par le style plus que par l'écriture pianistique qu'elle innove. On note par exemple les gammes par tons à découvert du Prélude. La sarabande est d'une mélancolie qui n'a plus rien de romantique, mais est liée en grande partie à ses ambiguïtés modales. La toccata s'inscrit dans un début de tradition créée par les organistes français d'après 1870 (Gigout, Widor) mais rompt radicalement avec leur style.

<sup>181</sup> Traduction de l'auteur de cet ouvrage.

insondables.

## BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Les ouvrages marqués d'un astérisque (\*) sont disponibles auprès de l'auteur.

Signalons l'existence d'une Fondation Maurice Ravel qui perpétue la mémoire du compositeur et édite les 'cahiers Maurice Ravel'. Pour plus d'informations, voir : <http://www.fondationmauriceravel.com/fr/>

**ABRAMOVITCH Ruti (2012)\*** - Maurice Ravel's miroirs for piano: historical background and some performance related aspects - [https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/15206/Abramovitch\\_Ruti\\_2012.pdf](https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/15206/Abramovitch_Ruti_2012.pdf) (en anglais).

**AGUETTANT Louis (1999)** - La musique de piano: des origines à Ravel - *L'Harmattan*.

**BOULEZ Pierre (1949)\*** - Trajectoires : Ravel, Stravinsky, Schoenberg - *Contrepoints*, 6.

**BRANGER, (2015)\***- 'Ravel et la valse', in 'Ostinato Rigore', 'Maurice Ravel', 24/05, pp. 145-160.

**BURNETT James (1985)** - Ravel, his life and times - *Hippocrene books* (en anglais)

**CASELLA, Alfredo (1926)** - Ravel's Harmony - *The Musical Times* 67, no. 996 (February 1926) (en anglais).

**COLETTE et al. (1939)**- Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers - *Paris, Editions du Tambourinaire*.

**CORTOT Alfred (Réed. 1981)** - La musique française de piano - *Presses Universitaires de France - PUF*.

**DEBUSSY Claude (1921)** - Monsieur Croche antidilettante - *Collection posthume d'écrits. Réédition chez FB Editions, 2015*.

**DELAGE Roger (1975)** - Ravel and Chabrier - *Musical quarterly*, 61/4 (October 1975), 546-52 (en anglais).

**DEMUTH, N. (1947)** - Ravel - *London: Dent (Master Musicians)* (en anglais).

**ECHENOZ Jean (2012)** - Ravel - *Les Editions de Minuit*.

**FAURE Henriette (1978)** - Mon maître Maurice Ravel - *Editions A.T.P., Paris*.

**GIRARD, Anthony (2015)\*** - 'Une rose dans les ténèbres. Quelques aspects du langage harmonique de Maurice Ravel', in 'Ostinato Rigore', 'Maurice Ravel', 24/05, pp. 55-68.

**GOOCH Warren (1997)\*** - Tonal Axis in Ravel's *Sonatine*: A Macro-Analytical Discussion - *Musical Insights, Vol. 1* (Madison, Wisconsin: Macro Analysis Creative Research Organization, 1997), pp. 51-56. (en anglais) - <http://www.macromusic.org/journal/volume1/Gooch.html>

**GOUBAULT Christian (2004)\***- Maurice Ravel, le jardin féérique - *Editions Minerve, collection Musique ouverte*.

**GOUBAULT Christian (2015)\***- 'Geste et écriture dans les Miroirs', in 'Ostinato Rigore', 'Maurice Ravel', 24/05, pp. 85-102.

**HINSON Maurice \*** - Ravel- Valses nobles et sentimentales - *Edition Alfred Masterwork* (en anglais)

**HEINZELMANN, Sigrun B. (1998)** - Cyclic Pitch-Class Collections in the Music of Maurice Ravel. *MM: University of Massachusetts; September, 1998*.

**HOWAT Roy** - Ravel and the piano - in *(Mawer, 2000)* (en anglais).

**INGELBRECHT D.E. (1947)** - Mouvement contraire.

**JAMES Burnett (1983)** - Ravel, his Life and Times. *Turnbridge Wells; Midas Books* (en anglais).

**JANKELEVICH Vladimir (1969)\*** - Ravel - *Seuil, coll. Microcosme 'Solfèges'*.

**JANKELEVICH Vladimir (1979)\*** - De la musique au silence - V - Liszt et la rhapsodie - Essai sur la virtuosité - *Plon*.

**JAROCINSKY Stefan (1970)\*** - Debussy, impressionnisme et symbolisme - *Paris, Seuil, coll. 'Musique'*.

**JHANG Lilie (1994)** - Maurice Ravel's Miroirs: An Analytical Study of Harmony and Tonal Structure - *D.M.A. thesis, University of Texas* (en anglais).

**JOURDAN-MORHANGE Hélène (1945)** - Ravel et nous - *Editions du milieu du monde, Genève*.

**JOURDAN-MORHANGE Hélène et PERLEMUTER Vlado (1957)** - Ravel d'après Ravel - *Editions du Cervin, Lausanne*.

**JOUBE Pierre-Jean et FANO Michel (1964)\*** - Wozzeck d'Alban Berg - *Union générale d'éditions Saint-Amand, impr. Bussière*.

**KAMINSKY P. (2004)\*** - Ravel's late Music and the Problem of 'Polytonality' - *Music Theory Spectrum*, Vol. 26, issue 2, p. 237-264, © 2004 by the Society for Music Theory (University of California). (anglais).

**KERKEL Manfred (1999)\*** – Alexandre Scriabine -*Fayard*

**KO Eunbyol (2005)\*** - Music and Image: A Performer's Guide To Maurice Ravel's 'Miroirs' - *Division of Graduate Studies and Research of the University of Cincinnati* (anglais) - [https://etd.ohiolink.edu/rws\\_etd/document/get/ucin1172781745/inline](https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/ucin1172781745/inline)

**LALO Pierre (1947)** - De Rameau à Ravel – *Albin Michel*.

**LALOY Louis (1928)** – La musique retrouvée – *Plon*.

**LONG Marguerite (1971)** – Au piano avec Maurice Ravel – *Julliard*.

**MARNAT Marcel (1986)\*** – Maurice Ravel – *Fayard, coll. 'les indispensables de la musique'*

**MAWER Deborah (2000)\*** - The Cambridge Companion to Ravel - *Cambridge: Cambridge University Press* (anglais).

**MAWER Deborah (2010)** - Ravel Studies. *United Kingdom: Cambridge University Press* (anglais).

**MESSIAEN Olivier (1944) \*** - Technique de mon langage musical (2t : théorie, exemples) – *Leduc, 1944*.

**MESSIAEN Olivier (2002)** – Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie, tome VII-*Paris, Alphonse Leduc*.

**MESSIAEN Olivier & LORiot-MESSIAEN Yvonne (2004)\*** – Analyse des œuvres pour piano de Maurice Ravel – *DURAND*.

**MURDOCH Héloïse Marie (2007)\*** - Ravel's Miroirs: Text and Context - Faculty of Humanities, University of the Witwatersrand, Johannesburg (anglais) -

[http://wiredspace.wits.ac.za/bitstream/handle/10539/4772/Ravel%27s%20Miroirs\\_%20Text%20and%20Context.pdf?sequence=1](http://wiredspace.wits.ac.za/bitstream/handle/10539/4772/Ravel%27s%20Miroirs_%20Text%20and%20Context.pdf?sequence=1)

**NECTOUX Jean-Michel (1975)** – Ravel/Fauré et les débuts de la société musicale indépendante – *Revue de musicologie*.

**NICHOLS, R. (1977)**-Ravel -*London: Faber* (anglais).

**NICHOLS, R. (1987)** - Ravel Remembered - *London: Dent (Master Musicians)* (anglais).

**NICHOLS, R. (1995)** - Miroirs – Urtext Edition. *London: Peters*.

**ORENSTEIN Arbie (1968)**-Ravel, Man and Musician - *New York: Columbia University Press* (anglais).

**ORENSTEIN Arbie (1989)** -Lettres, écrits et entretiens – *Flammarion*.

**OTTO, Patrick (2015)\*** - 'Un aspect de l'évolution stylistique de Maurice Ravel: de l'harmonie génératrice à une harmonie résultante', in 'Ostinato Rigore', 'Maurice Ravel', 24/05, pp. 69-84.

**PALMER, C. (1973)** -Impressionism in Music - *London: Hutchinson* (anglais).

**PECHER Marion (2009)** – Gaspard de la nuit de Maurice Ravel, d'après Aloysius Bertrand - *Miscellanées 2007-2009 de l'Association pour la mémoire d'Aloysius Bertrand, Lille, 2009*, [http://marion.pecher.free.fr/Documents/Gaspard\\_Ravel.pdf](http://marion.pecher.free.fr/Documents/Gaspard_Ravel.pdf)

**RAVEL, Maurice (1928)** - Notice bibliographique. Celle-ci fut en fait mise au net par Roland-Manuel à partir de notes de Ravel en 1928 et fut publiée pour la première fois dans 'La Revue Blanche', décembre 1938, n° 187.

**REVUE INTERNATIONALE de MUSIQUE FRANCAISE, N°2 (1980)** - Le journal inédit de Ricardo Viñes – *Genève*.

**RICHARDS Jean Richard (2015)\*** - Unraveling Ravel – The Prélude from the Tombeau de Couperin - [http://www.macromusic.org/journal/volume4/07\\_Musical\\_Insights\\_Vol\\_4.pdf](http://www.macromusic.org/journal/volume4/07_Musical_Insights_Vol_4.pdf) (en anglais – a inspiré l'Annexe 1)

**ROLAND-MANUEL Claude (1914)** – Maurice Ravel et son œuvre – *Durand*.

**ROLAND-MANUEL Claude (1928)** – Maurice Ravel et son œuvre dramatique – *Paris, La Librairie de France*.

**ROLAND-MANUEL Claude (1938)** – A la gloire de Ravel – *Nouvelle revue critique*.

**ROLAND-MANUEL Claude (1948)\*<sup>182</sup>**- Ravel – Gallimard (*condensé d'un ouvrage de 1938*).

**ROLAND-MANUEL Claude (2001)** – Ravel – *Mémoires du livre*.

**ROSEN Charles (1978)\*** – Le style classique – Haydn, Mozart, Beethoven- *Editions Gallimard, NRF*.

**ROSEN Charles (1993)\*** - Formes sonate – *Actes Sud*.

**ROSENTHAL Manuel (1995)** –Ravel, souvenirs – *Hazan*.

---

<sup>182</sup>L'auteur dispose d'une ancienne version écrite avant le décès de Maurice Ravel.

**STROHSCHN Aura (2002)** -Valses Nobles et Sentimentales pour piano de Maurice Ravel: une étude de la complexité de l'interprétation d'une vision – *Ball State University, Muncie, Indiana (en français – annexes en anglais)*[https://cardinalscholar.bsu.edu/bitstream/handle/handle/192765/S77\\_2002StrohscheinAura.pdf?sequence=1](https://cardinalscholar.bsu.edu/bitstream/handle/handle/192765/S77_2002StrohscheinAura.pdf?sequence=1) (dernier accès 06/03/2020)

**STUCKENSCHMITT Hans Haenz (1976-1981)** – Ravel, variations sur l'homme et l'œuvre –*Suhrkamp, Francfort-sur-le-Main, 1976 (réédition augmentée d'un ouvrage de 1966, traduction française, Lattès, 1981).*

**TEBOUL Jean-Claude (1978)** – Le langage musical dans la musique de piano de Ravel – *Paris, Sorbonne.*

**TIMBRELL Charles (1980)** - Ravel's Miroirs with Perlemuter - *The Piano Quarterly 111 (Fall 1980): 50-2 (en anglais).*

**VUILLERMOZ Emile (1939)** - Ravel par quelques-uns de ses familiers.

**WILD Roger (Ed., 1931)** – Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers – *Paris, Ed. du Tambourinaire.*

■ 1900 — CONCERTS ET CONFÉRENCES P. BOQUEL — 1931 ■  
DIRECTEUR . F. BRUNETIÈRE, 69, BOULEVARD DE CLICHY — PARIS (9<sup>e</sup>)

---

GRANDE SALLE PLEYEL, 252, Rue du Faubourg Saint-Honoré  
**Judi 14 Janvier 1932, à 21 heures**

---

FESTIVAL RAVEL

---

Sous la Direction de MM.

**MAURICE RAVEL**

ET

PEDRO de FREITAS-BRANCO  
*Directeur des Concerts Symphoniques de Lisbonne*

---

Avec le concours de

MARGUERITE LONG  
et de  
L'ORCHESTRE DE  
**L'ASSOCIATION DES CONCERTS LAMOUREUX**

---

Au Programme : **PREMIÈRE AUDITION**  
du **CONCERTO POUR PIANO ET ORCHESTRE**®  
l'Œuvre nouvelle de MAURICE RAVEL - (SOUS LA DIRECTION DE L'AUTEUR)

– **Daphnis et Chloé** (*Fragments symphoniques*) –  
**Pavane pour une Infante Défunte**  
**Rapsodie Espagnole** –  
**La Valse** –  
**Boléro** –

---

PIANO ÉRARD - \* Le concerto pour piano et orchestre est édité chez DURAND et Cie

**PRIX DES PLACES de 10 à 100 fr.** — BILLETS : chez MM. Durand et Cie, 4, Place de la Madeleine; B. M., 33, rue Tronchet; à la Boite à Musique, 133, boulevard Raspail; Rouart et Lerolle, 40, boulevard Malesherbes; Eschig, 48, rue de Rome; Semaine à Paris, 28, rue d'Assas et SALLE PLEYEL.

## **ANNEXE 1**

### **EXMPLÉ d'ANALYSE : le PRELUDE du TOMBEAU de COUPERIN**

Cette analyse provient essentiellement de (Richards, 2015).

### Ann-1-1– Introduction<sup>183</sup>

Le Prélude du Tombeau de Couperin est une structure harmonique complexe et volontairement voilée. Quoique n'utilisant que trois thèmes apparentés, l'œuvre est finement ciselée, de manière complexe. L'analyse formelle en est simple. Mais la complexité réside dans la palette harmonique, qui est chromatique avec des accords parfois élargis. L'analyse macro-harmonique révèle des cycles de quintes locaux en surface et un important cycle sous la surface. Ce cycle caché soutient la composition et contribue à l'unité de l'œuvre. Tant les petits cercles locaux que le grand cercle sous-jacent déterminent l'orientation de l'œuvre.

L'analyse macro-harmonique met également en évidence les moments où les mouvements de ces cercles ne sont pas prédominants, et où prédominent d'autres principes d'organisation linéaire comme les transpositions séquentielles, les mouvements descendants de tierce ou des lignes conjointes de basse.

### Ann-1-2- Éléments thématiques et motiviques – Analyse formelle.

Ravel utilise trois motifs dans le Prélude. Le thème A (mm 1-2) en double-croches est répétitif, circulaire, typique des thèmes d'ostinato du XX<sup>e</sup> siècle. Il alterne entre la main droite (à la tonique) et la main gauche (à la sous-dominante), se superposant sur sa deuxième moitié, formé d'un motif (a) répété qui est lui-même la répétition inversée de son mordant initial, que nous appellerons cellule (a). Elle apparaît sous diverses formes dans les trois thèmes. Ces deux mesures se répètent.



Le thème B, aux mm 5-6 est formé par la cellule (a) amplifiée par trois doubles croches ascendantes, débutant à la tierce inférieure de la fin du motif, d'abord en mouvement conjoint, ensuite en tierces. Elle suit une marche de secondes ascendantes.



Jusque là, tout est parfaitement régulier, le plus conforme qui soit à d'imaginaires canons baroques. A partir d'ici, les choses évoluent.

Plus loin, aux mm. 14-15, la cellule (a) est identique note à note à ce qu'elle était ci-dessus pour la première moitié des mesures, mais elle est augmentée pour atteindre une amplitude de quinte dans la seconde moitié des mesures. Ces mesures contiennent à la basse une cellule chromatique de quatre croches que nous appellerons cellule (b). Ces deux mesures constituent une extension du thème B. Alors que le thème A se constitue de manière essentiellement harmonique, le thème B est plus linéaire et organisé par sa ligne de basse.

<sup>183</sup> Par souci de réalisation des schémas tonaux dans les exemples, nous utilisons ici la notation anglo-saxonne, plus compacte (A= La, etc. )



Le troisième thème (Thème C, mm. 22-27) apparaît à la main droite en valeurs plus longues avec une figure d'accompagnement de double-croches à la main gauche. Son organisation est plus complexe que les thèmes précédents car il apparaît souvent comme un groupe de trois sections. La première partie de ce groupe de sections est elle-même une cellule plus petite, de deux mesures, que nous appellerons cellule (c). Celle-ci contient deux noires pointées, trois croches ascendantes formant un accord de sixte, et deux noires pointées en mouvement ascendant de seconde. Elle contient une référence au motif (a), le mordant, sur chaque noire pointée. La deuxième partie du groupe est une répétition exacte de la cellule (c) à la quinte supérieure. La troisième partie du groupe sert de conclusion. Il s'agit de quatre noires pointées identiques, utilisant le mordant (motif (a)). Le thème C est ses trois sections est le plus linéairement organisé des trois thèmes.

Ravel utilise ce schéma linéaire en trois parties (répétition et conclusion) comme élément compositionnel important tout au long de la partition. Il apparaît aux mm. 41-46, aux mm. 53-59 et 71-76. Il est également utilisé avec le thème B aux mm. 14-21 (deux occurrences avec la ligne de basse en mouvement conjoint). Une telle organisation linéaire est une composante importante d'organisation principalement lorsque des mouvements circulaires ne sont pas présents.



Ces trois thèmes A, B et C et ces trois cellules (a) (mordant), (b) (croches descendantes à la basse) et (c) (valeurs de notes plus longues dans une phrase tripartite) constituent l'essentiel du Prélude. Pratiquement chaque mesure contient l'une ou l'autre de ces thèmes ou cellules.

### Ann-1-3- Structure formelle.

Les structures formelles des préludes baroques tendaient à être libres et relativement monothématiques. Les danses qui suivaient étaient plus formellement organisées et de structure binaire, mais les préludes étaient composés d'un seul tenant. Ravel utilise une première et deuxième terminaison pour la première section de son prélude, avec barre de reprise. Ceci suggère une forme baroque binaire, plutôt non usuelle pour un prélude. L'emplacement des deux climaxes, l'un juste avant la première et la deuxième terminaison et l'autre juste avant le matériau conclusif, corrobore la possibilité de deux grandes sections, c'est-à-dire une forme binaire. La première section module également au relatif majeur, de Mi éolien à Sol majeur, ce qui est très commun dans les formes binaires baroques. Ainsi, il y a peu de questions à se poser sur le fait que Ravel ait utilisé une forme binaire dans ce prélude plutôt qu'une forme monothématique libre.

On peut découper le prélude en sections individualisées en utilisant des critères tant harmoniques que thématiques. Les grandes sections de la forme peuvent s'établir selon le schéma II : A B : IIC C B AII .Le retour final de A est très bref ; il comprend seulement quatre mesures du thème A. La section B est clairement indiquée par la présentation d'une nouvelle version du thème B à la mesure 14 dans une nouvelle tonalité. La section C est marquée par un retour du thème A à la mesure 37 et une cadence dans une nouvelle tonalité. Les trois grandes parties binaires sont formées de « A B climax » suivi de « C C B climax ». Ici également, la répétition la première section « A B climax » avec une première et une seconde terminaison plaide pour une division analytique en deux larges parties binaires. Une autre caractéristique intéressante est que les lettres elles-mêmes forment un palindrome : A B C C B A.



En poussant l'analyse formelle plus loin, on peut y voir un parallèle avec la forme binaire primitive telle qu'elle a émergé du baroque dans les sonates de Scarlatti. Celui-ci avait tendance à écrire ses sonates selon des vastes sections binaires avec de multiples thèmes. Dans ses sonates, il y a souvent plus de complexité tonale dans la seconde moitié, encore que ceci puisse être dit des formes binaires en général. Dans le Prélude, Ravel a bien agi comme Scarlatti, en utilisant la forme binaire à plusieurs thèmes. La seconde moitié du Prélude a bien moins de mouvements circulaires et bien plus de changements mineurs de tonalités que la première moitié. Ceci établit une correspondance de structures certes ténue mais intéressante avec les formes sonate binaires primitives.

#### Ann-1-4- Analyse formelle.

Le tableau qui suit représente l'analyse formelle du Prélude et se lit comme suit :

- La première ligne indique la première et seconde partie de la forme.
- La seconde ligne utilise des lettres majuscules pour indiquer les six grandes sections et les climaxes identifiés ci-dessus.
- La troisième ligne utilise des lettres minuscules pour indiquer les petites sections internes.
- La quatrième ligne liste les progressions circulaires internes et cadentielles lorsque cela est approprié.
- La cinquième ligne liste les numéros de mesure.

La sixième ligne indique les tonalités qui seront étudiées dans l'analyse harmonique<sup>184</sup>.

Première partie de la forme binaire							
A		B					
a	b	a <sup>1</sup>	b <sup>1</sup>	b <sup>2</sup>	c	d	
circ. int.		cad. circ.				cad. circ.	
1	5	10	14	16	18	22	26
E éolien			a min	G Maj	C lydien	G lydien	

Seconde partie de la forme binaire														
C				C <sup>1</sup> (une quarte au dessous)				B				climax	A1	
a <sup>2</sup>	c <sup>1</sup>	c <sup>2</sup>	a <sup>2</sup>	c <sup>3</sup>	c <sup>4</sup>	b <sup>3</sup>	b <sup>4</sup>		C <sup>5</sup>	d <sup>1</sup>	a <sup>3</sup>			
circ. int.				circ.int.				cad. + circ.Int.				cad. circ.		
30	37	41	44	48	53	56	58	61	62	66	71	75	78	86
CM		F mix.	em	BbLyd.	EbM	g#m		f# min & D/d & C & Ab		f# em	em			

#### Ann-1-5- Analyse harmonique. Accords de degré élevé et relations de tonalités.

Plusieurs difficultés se présentent lorsque l'on aborde l'analyse harmonique du Prélude. La palette harmonique utilisée par Ravel utilise de nombreux accords de degré élevé, incluant des accords qui peuvent s'analyser comme des accords de neuvième, onzième et treizième. Un accord naturel de treizième contient toutes les notes d'une échelle diatonique. Même un accord de neuvième contient cinq de ces notes. Ajoutons à cela la confusion qui peut naître des notes omises<sup>185</sup>. Plusieurs accords de degré élevé peuvent s'analyser de différentes manières, en fonction de la note considérée comme la fondamentale.

<sup>184</sup>Par commodité, nous utiliserons dans tous les tableaux et diagrammes la notation anglo-saxonne des notes comme plus simple à lire, avec des minuscules pour le mode mineur et des majuscules pour le mode majeur.

<sup>185</sup>En revanche, dans le langage volontiers diatonique du Prélude, il n'y a pas d'ambiguïtés liées aux notes altérées, comme par exemple dans la Forlane.

Une solution est de supposer que plusieurs accords de degré élevé sont utilisés en position fondamentale<sup>186</sup> et de prêter une attention particulière aux notes occupant la basse de l'accord. Les accords de degré élevé sont souvent utilisés en position fondamentale parce qu'ils peuvent dangereusement perdre leur identité d'accords en tierces par inversion. Le fait de supposer que la basse est la fondamentale de l'accord est renforcé par la façon dont Ravel utilise fréquemment les lignes de basse pour organiser des sections.

Considérons par exemple le thème B. Il a une forte ligne de basse descendante servant d'élément d'organisation important. Porter spécialement attention à la basse dans un accord peut être un outil très utile, mais en définitive, c'est la sonorité de l'accord et non la manière dont il est écrit qui est le facteur décisif.

Le fait de jouer souvent un court passage utilisant des accords par tierces peut conduire à une confiance bien plus grande dans l'identification des accords de degré élevé. La procédure est de jouer les accords par tierce possibles à la main gauche contre certaines ou toutes les notes réelles de l'accord analysé à la main droite pour examiner quel accord par tierce sonne de la façon la plus convaincante. Ceci est un moyen de simplifier la sonorité de manière à aider à déterminer la fondamentale de l'accord en écoutant l'ensemble de celui-ci. Ce procédé est particulièrement adéquat car il se fie à l'oreille plutôt qu'à l'analyse visuelle.

Enfin, le fait d'écouter à nouveau les structures verticales complètes de manière à saisir comment elles sonnent les unes par rapport aux autres peut être utile. Par endroits, une section peut avoir une sonorité ou un flux manifeste qui impose des fondamentales d'accords non visibles individuellement. Une fois de plus, la priorité doit être ce que l'oreille entend, et non ce que l'œil voit ou ce qui semble vraisemblable d'après la partition écrite.

## Ann-1-6 –Progressions circulaires dans le Prélude.

Les progressions circulaires sont utilisées dans le Prélude dans des points clé ou pour former des cadences menant à de nouvelles sections. Comme on peut s'y attendre, les progressions circulaires sont moins fréquentes ici que ce que l'on peut rencontrer dans les œuvres classiques de Haydn, Mozart ou Beethoven. Lorsque les progressions circulaires sont utilisées pour établir des cadences, elles font usage de la dominante mineure plutôt que de la dominante majeure (influence modale). D'autres techniques sont souvent employées, telles que l'utilisation de lignes de basse descendantes ou de tierces descendantes contrôlées par des progressions circulaires. Ces progressions circulaires se produisant à la fin des sections sont qualifiées de cercles cadentiels. Celles qui se produisent à l'intérieur d'une section sont qualifiées de cercles internes.

Le thème A, mm 1-2, en tour début de la composition, contient un exemple typique de progression circulaire interne de l'accord de mi mineur à l'accord de la mineur :

The image shows a musical score for the beginning of the Prelude. It is in 12/8 time, marked 'Vif' with a tempo of quarter note = 92. The piano part (pp) features a descending bass line and a melodic line in the right hand. A double-headed arrow below the staff indicates the interval between 'e' and 'a'.

Un exemple de progression circulaire cadentielle particulièrement belle se trouve aux mm. 29-30, juste après le premier climax où une série de quintes à vide donnent le point de départ d'un cercle de quatre mouvements circulaires, descendant d'une quinte à chaque fois. Elle conclut sur une septième à vide suivie d'une neuvième, toujours à la quinte (que l'on peut considérer également comme un simple accord parfait appoggiaturé).

<sup>186</sup> C'est le plus souvent le cas chez Ravel.

Cercle cadentiel

b ↔ e ↔ a ↔ D ↔ G

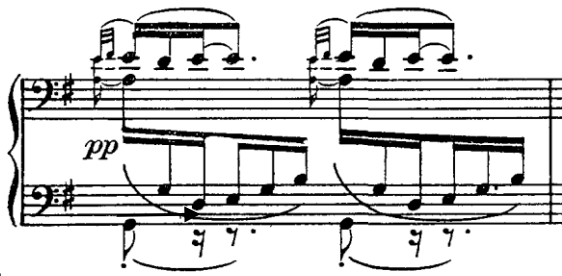
Dans la partie tranquille et plus statique harmoniquement des mm.34-39, les quintes à vide et les progressions circulaires contribuent au sentiment de repos. Cette partie suggère une harmonie de quintes. Par exemple à la mesure 34, les trois premières notes sont G, D, A suivis sur la deuxième mesure de E et B. A la mesure 38, ce sont F, C, G, D, A suivis par E. Les répétitions ondulantes du thème A se combinent avec la suggestion d'une harmonie par quintes pour souligner le calme et la stabilité que l'on trouve ici.

G<sup>13</sup> en quintes                      G<sup>13</sup>                      G<sup>13</sup> ↔

↔ C<sup>13</sup> en quintes ↔ F<sup>13</sup> en quintes ↔ C<sup>13</sup> en quintes

Le retour, une fois encore, du thème A aux mm 48-50 contient des cercles internes de dominante à tonique (accord de b mineur à accord de e mineur) :

b<sup>11</sup> ↔



e<sup>11</sup>

Aux mm 64-65 puis aux mm 69-70, Ravel utilise pratiquement le même schéma de cercles cadentiels renforcés par des quintes à vide qu'il avait utilisé après le premier climax principal aux mesures 29-30. Dans ce cas, les premières quintes à vide sont en relation de tierce descendante plutôt que circulaires. Les quintes à vide verticales qui suivent ferment la série avec un cercle cadentiel, renforçant la fermeture de cette section. La réapparition de ce schéma cadentiel est logique dans un esprit d'unité, mais son emplacement est surprenant car il est isolé et suit un thème différent. Ici, ce schéma suit deux énoncés du thème B, mais dans le cas précédent le schéma suivait le climax du thème C. Plus loin, comme il a un fort effet cadentiel, il serait logique que Ravel l'utilise pour renforcer la fermeture près de la fin de la composition. Il n'en fait rien. Il est intéressant de noter qu'il n'utilise absolument pas un de ses plus forts effets cadentiels dans les sections finales de cette œuvre.



b G e A<sup>7</sup> D



F D<sup>bb</sup> E<sup>b7</sup> A<sup>b</sup>

La macroanalyse montre que la phrase en trois parties du thème Cmm.71-77 est renforcée harmoniquement pour propulser la musique vers l'avant. Une série de paires de cercles, chacune successivement plus haut, est utilisée pour hausser la conduite vers le climax final près de la fin de la composition. Les tonalités sont indiquées entre crochets. La mise en page est celle de la partition originale éditée par Durand, comme pour tous les exemples.



f<sup>#</sup>B<sup>9</sup> [f<sup>#</sup>m]<sub>I</sub> V<sup>9</sup>/VII

$g^\# \longleftrightarrow C^\#$   
 $v/vv[bm] \quad i$   
 $b \longleftrightarrow E^9C^\#$   
 $V^9/III \quad do \quad v/V \quad V$   
 $F^\# \longleftrightarrow$

$e \longleftrightarrow A \longleftrightarrow D \longleftrightarrow b \longleftrightarrow C \quad f^\#7$   
 $[em]i \quad v/VII \quad V/III \quad v \quad VI \quad ii_5^6$

Les dernières cadences sont fortes afin d'obtenir une fermeture totale du Prélude. La cadence vers la section finale A<sup>1</sup>, mm 85-86, est une authentique cadence parfaite. Mais la suite présente une cadence plagale répétée, aux mesures 87-88 et aux mesures 89-90. Toutes ces cadences sont dans la tonalité de mi (e) éolien.

$b \longleftrightarrow$   
 $v$   
 (cadence parfaite v->i)

Section A<sup>1</sup>

$e^{11} \longleftrightarrow b$   
 $i^{11}v \quad i^{11}v \quad iv^{13} \text{ (cadence plagale } iv \rightarrow i)$   
 $a^{13}$   
 $i^{11} \quad v \quad i^{11} \quad v$   
 $e^{11} \quad b \quad e^{11} \longleftrightarrow b \quad \longleftrightarrow$   
 (cadence parfaite V->i)

$i^{13}$  (cadence plagale  $iv \rightarrow i$ )

### Ann-1-7- Caractéristiques harmoniques clé.

Il y a plusieurs caractéristiques harmoniques révélées par la macroanalyse qui sont d'un intérêt théorique particulier dans cette œuvre complexe. Elles comportent le large éventail circulaire caché des tonalités, la zone tranquille d'harmonies par quintes, et un certain nombre de progressions circulaires.

Le plus important est l'éventail puissant des tonalités sous-jacentes révélées par le diagramme qui suit (§ Ann-1-8). Lorsque l'analyse harmonique est complète, et les tonalités identifiées, on peut tracer un mouvement circulaire très large. Débutant à la mesure 24<sup>187</sup>, il balaie par quintes les tonalités de Sol lydien, Ut majeur, Fa mixolydien, Si bémol lydien, Mi bémol majeur, et plus loin, à la mesure 68, La bémol majeur. Les quelques modulations qui précèdent cet éventail de tonalités sont des excursions dans les tonalités relatives de La mineur, Sol majeur et Ut lydien. Toute cette section initiale, mm 1-18, conserve la sonorité de Mi éolien et peut en fait être analysé dans cette tonalité. Une autre série de modulations rapides, mm 56-68, dans une section harmoniquement instable entre Mi bémol majeur et La bémol majeur, interrompt la tonalité finale La bémol majeur de l'éventail circulaire, mais celui-ci subsiste. Une série plus petite de deux progressions circulaires Fa#, Si, Mi ferment la composition<sup>188</sup>.

### Ann-1-8- Diagramme des réductions harmoniques.

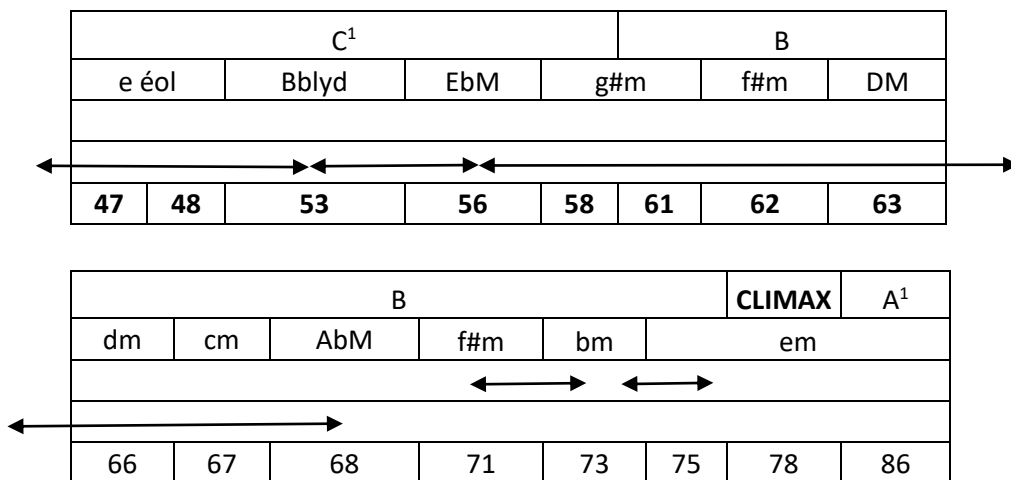
Le diagramme suivant récapitule les relations harmoniques mises en évidence :

- La première ligne rappelle la structure formelle, telle qu'établie au § Ann-1-4.
- La deuxième ligne indique les tonalités et modalités, en notation anglo-saxonne.
- La troisième ligne indique les cercles d'importance secondaire (cadences parfaites ou plagales locales).
- La quatrième ligne met en évidence l'éventail de tonalités dont nous venons de parler.
- La cinquième ligne indique les numéros de mesure.

A			B				CLIMAX	C	
e éol	e harm	am	GM	C lyd	G lyd		CM	F mix	
←————→			←————→		←————→				
			←————→						
1	10	14	15	19	21	24	26	34	44

<sup>187</sup>Voire à la mesure 19, en Sol majeur (option du diagramme)

<sup>188</sup>(Gooch,1997)observe une structure harmonique sous-jacente similaire dans le Menuet de la Sonatine. Cette structure est relative à des tonalités situés à égale distance autour d'un axe central.



Une autre caractéristique harmonique intéressante, mais extérieure à cet éventail circulaire de tonalités, est la zone de quintes aux mm. 34-40. Ici, l'utilisation élégante par Ravel d'harmonies de quintes crée un moment de stabilité et de paix entre deux sections plus grandes et plus actives. L'utilisation d'harmonies de quintes souligne de plus l'importance de l'intervalle de quinte juste dans cette composition.

Une caractéristique moins apparente est l'usage extrêmement élaboré de caractéristiques circulaires traditionnelles, de faible ampleur et de surface dans une composition des style impressionniste où l'on rencontre habituellement bien moins de progressions circulaires. Comme montré par les exemples, ces caractéristiques circulaires interviennent dans toute l'œuvre, et en particulier aux zones cadentielles. Le thème principal est un bon exemple conclusif. Bien que le thème A contienne lui-même un mouvement circulaire, descendant d'une quinte dans les seconde et quatrième mesures, c'est la transposition de l'unité entière dans la seconde partie qui montre la minutie artisanale de Ravel. Dans les deux mesures d'ouverture (mm. 1-2) le motif initial va de e<sup>11</sup> à a<sup>11</sup>. En mi éolien, il s'agit d'une progression circulaire vers la sous-dominante, de i<sup>11</sup> à iv<sup>11</sup>. Dans la seconde section, aux mm.48-50, cette progression est transposée à la dominante et va de b<sup>11</sup> à e<sup>9</sup>, ce qui est une progression circulaire vers la tonique, de v<sup>11</sup> à i<sup>9</sup>. Ravel, en faisant se déplacer le motif originel vers la sous-dominante plutôt que vers la traditionnelle dominante, met en place une progression circulaire forte vers la tonique lorsque la section entière est transposée à la dominante. Ce qui était au début une progression ouverte vers la sous-dominante devient après transposition une progression fermée vers la tonique dans la seconde section. Ceci est un élément néoclassique utilisé par bien des compositeurs antérieurs.

L'architecture harmonique se caractérise par des sections initiale et finale harmoniquement stables et des sections intérieures instables et plus ambiguës. Par exemple, bien plus de progressions circulaires internes stables et de mouvements conjoints apparaissent dans la première section de la forme binaire, aux mm. 1-26, et en fin de composition, aux mm. 71-97, qu'ailleurs. Elles sont moins nombreuses dans les sections médianes de la composition. Les mm. 1-26 au début et 71-97 à la fin manifestent une organisation harmonique plus serrée et sont plutôt moins complexes harmoniquement. Les sections médianes, y compris les mm. 27-70, sont bien plus instables harmoniquement avec de rapides changements de tonalités. Dans les sections où les mouvements circulaires ne sont pas utilisés pour structurer le travail compositionnel, des transpositions séquentielles, des mouvements de tierce descendante, et des mouvements conjoints des basses sont utilisées parallèlement aux structures ternaires des phrases.

## Ann-1-9- Conclusion.

L'analyse macro-harmonique, en mettant en évidence les grands mouvements de tonalités et leurs relations, révèle dans ce Prélude une étonnante structure sous-jacente forte. Elle met en lumière les structures internes qui contribuent au sens de l'unité dans cette composition – structures qu'un exécutant peut percevoir d'instinct mais peut mieux explorer grâce à l'analyse formelle. Les musiciens qui cherchent des interprétations pleinement développées à des œuvres aussi complexes que ce Prélude y trouvent un outil permettant de les analyser en détail. Les interprètes ne peuvent que trouver des avantages à exploiter de tels travaux.

**ANNEXE 2**

**A PROPOS de QUELQUES ACCORDS de la PREMIERE VALSE**

**NOBLE et SENTIMENTALE**



## Ann-2-1-Préambule.

Parmi les œuvres pour piano de Ravel, les 'Valses nobles et sentimentales' sont parmi les plus ascétiques, celle où l'harmonie est la plus mise à nu. C'est notamment le cas de la première valse, en Sol majeur.

Nous étudierons les deux premiers accords pour voir comment Ravel forme certains accords et en tirer des conclusions relativement générales, la cadence finale pour étudier la façon dont Ravel articule cette cadence, et l'accord qui suit la première cadence à la dominante, où nous trouverons ce que nous dénommerons l' 'accord de Ravel'.

## Ann-2-2- La première mesure.

Voici comment se présente la première mesure :



Nous constatons d'abord à la basse un mouvement très clair de tonique à dominante. Ce phénomène est constant chez Ravel : c'est bien souvent le mouvement de la basse qui nous livre les clés de l'analyse tonale.

Regardons maintenant le premier accord. C'est en toute logique un accord de tonique, et chez les classiques un accord parfait. La main gauche nous présente une quinte doublée. Nous sommes donc en présence d'un accord de neuvième sur le premier degré, I/9, à moins de considérer le La comme appogiature ou 'note ajoutée'. La dernière explication ne résout rien, la première serait d'un effet peu caractérisé. On peut donc retenir ce début comme I/9, en remarquant que c'est ainsi que commencent 'Jeux d'eau' et 'Ondine'. Si nous regardons maintenant la main droite, de bas en haut, nous trouvons d'abord un Do. Celui-ci peut être appogiature de Si (exprimé dans une autre partie), mais là également l'effet est peu caractéristique. On peut donc intégrer ce Do à l'accord et admettre que Ravel débute par une onzième, I/11. Nous verrons plus loin qu'il ne recule pas devant un tel accord. Le ré redouble celui de la main gauche. Le Mi#, en revanche, pose question. Il serait complètement futile de le replacer enharmoniquement par un Fa et de penser que Ravel a voulu écrire un accord orthodoxe de onzième de dominante avec une septième mineure<sup>189</sup> : il ne coûtait rien à Ravel, en ce cas, d'écrire un Fa naturel ! Force est de constater que ce Mi # est appogiature non préparée et non résolue du Fa# de l'accord de onzième. Le Si est la tierce de l'accord.

Nous retiendrons donc un premier principe :

- Pour donner à son harmonie un aspect plus dissonant et plus tranchant, Ravel ne craint pas d'utiliser les appogiatures non préparées et non résolues, la base tonale de l'accord étant très clairement établie.

Considérons le second accord : la basse est la dominante, qui succède à la tonique. La note la plus élevée est la tierce (c'est-à-dire la sensible). L'accord est donc clairement un accord de V, en cas un 9+. Nous avons donc trois appogiatures : le La# appogiature le Si, présent en tant que tel une octave au dessus ; le Do# appogiature le Ré ; le Ré# appogiature le Mi. D'où une nouvelle règle qui complète la précédente :

- Lorsque la fonction tonale est claire, il est possible d'appogier plusieurs notes d'un accord, y compris la majorité de celles-ci<sup>190</sup>.

On notera que les notes aigües, comme la basse, font une progression de quinte ascendante. Par ailleurs, très subtilement, dans les parties intermédiaires, il y a une progression de seconde mineure (Mi# => Fa#) qui passe certes inaperçue mais se grave dans notre subconscient musical, et commande plus loin l'apparente errance des accords de quinte augmentée du début de la seconde valse. Il n'y a pas de hasard chez notre « horloger suisse ».

<sup>189</sup> Abaisser ainsi la sensible aurait pour effet immédiat de créer une attraction vers la sous-dominante ; c'est un procédé traditionnel pour l'introduire. En ce cas, I est interprété comme V de IV. Ravel ne pouvait évidemment pas commettre pareille maladresse.

<sup>190</sup> Un cas extrême d'appogiatures multiples se trouve dans le Wozzeck d'Alban Berg (Jouvé et al., 1964). Dans ce contexte atonal, Berg se propose d'introduire une 'invention sur une tonalité' (ici ré mineur). Pour cela, il écrit un accord de douze sons et place de manière sonore un La à la basse. Ce La descend au Ré, qui porte un accord parfait mineur. Le sentiment de cadence tonale dans ce contexte atonal est foudroyant. Et pourtant, il est impossible d'aller plus loin dans la surcharge en appogiatures de l'accord de dominante.

### Ann-2-3- 'L'accord de Ravel'.

Nous nous proposons d'attirer l'attention sur le premier accord qui suit la première section, après la double barre et la cadence à la dominante, mesure 21 :



Cet accord n'est pas difficile à déchiffrer : il s'agit là d'une appoggiature supérieure (Mi) d'un accord de septième diminuée (Sol # , Si, Fa). L'appoggiature se résout, mais l'harmonie a déjà changé et se rattache à la région de sous-dominante à la mesure 22.

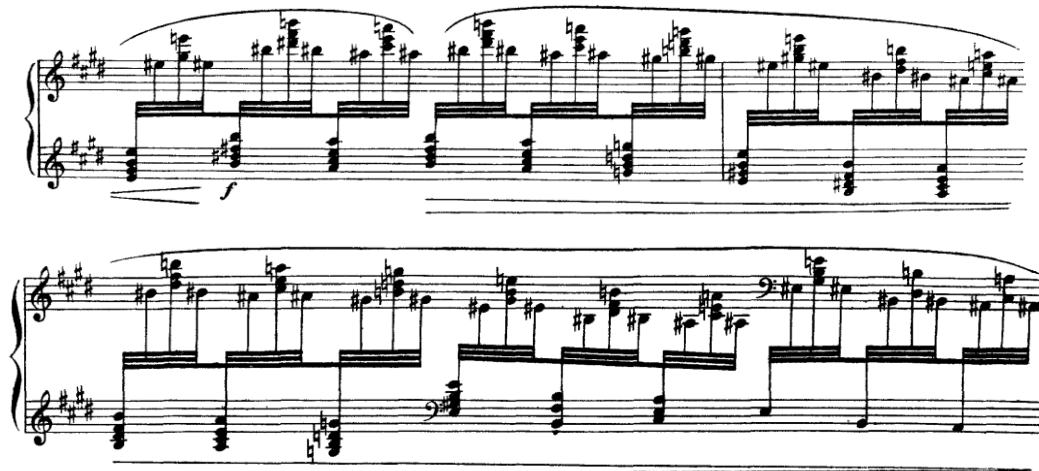
Néanmoins, considéré verticalement, cet accord tend à être considéré comme accord en lui-même par Ravel, qui a souvent tendance à l'écrire comme un accord parfait majeur avec seconde mineure ajoutée (ici Mi - Fa – Sol# - Si – Mi). Cet accord est fréquent notamment dans les 'Miroirs'.

A titre d'exemple, il intervient au début de 'Alborada del Gracioso', où sa première apparition peut être rattachée à la gamme andalouse, dont un des premiers usages est fait par Bizet (introduction au 4<sup>e</sup> acte de Carmen, par exemple) et qui n'est pas sans rapport avec l'échelle tzigane utilisée par Liszt (Rhapsodies hongroises) : Ré, Mib, (Fa/) Fa#, Sol, La ; (Sib/) Si, Do(Do#), Ré. L'existence de notes mobiles est due à des formules mélodiques ascendantes et descendantes, mais son effet le plus audible est la seconde augmentée Mib – Fa#. Après ce premier accord, Ravel fait mouvoir cet accord parallèlement en arpèges 'très serrés' dans un climat très sec qui évoque la guitare :



L'accord a quitté sa justification harmonique pour devenir un accord en soi.

Nous le retrouvons dans la grande cadence qui occupe le climax des 'oiseaux tristes' :



Cet accord, nous aimerions le nommer 'accord de Ravel'.

## Ann-2-4 - L'autre 'accord de Ravel'<sup>191</sup>.

Il existe un autre 'accord de Ravel', qui lui fortement apparenté à celui que nous venons d'étudier de par le goût du compositeur pour la seconde mineure. Largement analysé par (*Girard, 2015*), il s'agit du 'petit cluster' composé de deux secondes mineures empilées. En général et du moins avant 1920, cet accord dérive de l'accord de sixte augmentée, accord de dominante de la dominante avec quinte abaissée, magnifiquement utilisé par Mozart, mais familier également à Beethoven et Chopin. Dans sa configuration la plus simple, Ravel en apprécie la double attraction vers la dominante, et le pose sur une pédale de dominante, d'où la double dissonance. Un exemple 'd'école' est le premier accord de Scarbo, en Sol# mineur, avec sa pédale de dominante en double croches Ré# 'pincée' par une tierce diminuée Dox-Mi.

### III.. Scarbo

The image shows a musical score for Scarbo, consisting of two staves: piano (top) and bass (bottom). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Modéré'. The piano part starts with a 'PIANO' dynamic and a 'pp' (pianissimo) marking. The bass part features a 'sourdine' (mute) and a 'très fonda, en trémolo' (very deep, tremolo) marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

L'accord de sixte augmentée est présenté généralement de manière classique sous la forme du second renversement, soit en Ut : Lab, Do, Ré, Fa# (sixte française), Lab – Do – Fa# (sixte italienne), Lab – Do – Mib – Fa# (sixte allemande, qui a l'inconvénient de générer des quintes parallèles lors de sa résolution naturelle<sup>192</sup>). Sous cette forme, la résolution sur la tonique est extrêmement forte, par mouvement contraire de seconde mineure aux deux extrémités de l'accord. Sous sa forme la plus simple, Ravel l'emploie sur pédale de dominante et dans d'autres renversements afin d'obtenir le 'petit cluster' : Fa#, Sol, Lab. La relation avec l'accord de Ravel est forte ; mais alors que ce dernier (que l'on peut entendre comme un accord parfait avec seconde mineure ajoutée) pose une structure harmonique de type diatonique sur une dissonance de seconde mineure, cet accord de sixte appoggiaturé pose une semblable structure sur une double dissonance de seconde mineure. Cet accord peut dériver de l'échelle andalouse, et nous trouvons les deux types d'accord dans l'Alboradadel Gracioso', où le 'petit cluster', par exemple, débute la première cadence pianistique 'à la Liszt' (écriture semblable au début de 'Scarbo'). Naturellement, le langage harmonique de Ravel est très subtilement varié et nous trouvons des formes plus complexes de la double attraction, du 'petit cluster' et de la sixte augmentée. (*Girard, 2015*) démontre notamment que le début pianistique du 'Concerto en Sol', prétendument considéré comme bitonal (*Kaminsky, 2004*), est en fait une forme particulière de traitement de cet accord, dans l'évolution naturelle de langage ravelien.

## Ann-2-5 - La cadence finale.

Rappelons que classiquement, la cadence s'effectue par les degrés II->V->I, le II étant à l'état de premier renversement (parfois bémolisé en mineur : sixte dite napolitaine<sup>193</sup>), le V portant un accord de quarte et sixte, puis un accord de septième de dominante qui fait cadence sur le I.

<sup>191</sup>C'est de fait une certaine forme de cet accord, en liaison avec le mode andalou, qui avait suscité la polémique entre Debussy et Ravel évoquée au § B.5.1

<sup>192</sup>Les quintes parallèles sont le plus grand tabou de l'harmonie académique, de manière trop 'intégriste' à notre humble avis. Autant on comprend que, dans certains cas, elles puissent troubler le sentiment tonal, autant dans certaines configurations plus complexes, et dans des voies intermédiaires, elles ne semblent pas gênantes, le mouvement harmonique s'imposant de lui-même (on peut s'en convaincre par certains enchaînements 'interdits' au piano). Pour les éviter, on crée parfois des situations harmoniques bien plus troublantes. Ainsi, pour la sixte 'allemande', on est conduit à un enchaînement insolite de II (= V de V) à I, en court-circuitant l'accord de dominante. Ce faisant, on crée souvent une curieuse seconde double attraction de la quinte sur V/b à la sixte majeure sur V (dans notre exemple Lab – Mib => Sol – Mi). Cela ne convaincra que ceux qui veulent bien se laisser convaincre.

<sup>193</sup> Le plus bel exemple se trouve peut-être à la fin du Prélude en Lab majeur du second livre du clavecin bien tempéré de J.S. Bach : la sixte napolitaine s'étend sur une gamme et la dominante est introduite par une neuvième.

Étudions la cadence finale en Sol majeur de cette première valse, après avoir fait remarquer que cette cadence n'est pas une surprise pour l'auditeur. La cadence concluant la première section, à la dominante comme le veut l'usage, est construite de façon semblable. Ravel ne fait que réordonner harmoniquement le matériau pour faire cadence à la tonique.

Voici la cadence de Ravel et le trait qui la prépare (la première mesure de l'exemple est la mesure 71):

Les mesures 71 à 74 sont toutes harmonisées de la même manière : elles font alterner la quinte grave Mi - Si et un premier renversement d'accord de septième de dominante sur Mi avec une quarte et sixte de passage de si mineur. Mi est donc dominante de La et doit être comprise comme V de II. Effectivement, l'accord de La apparaît à la mesure 75, sous forme d'une septième 'naturelle' (à moins de ne considérer le sol comme appoggiature du La, ce qui ne présente pas d'intérêt harmonique). Cet accord confirme le La comme II de Sol. Mais curieusement, au lieu d'entamer une progression circulaire ainsi amorcée, Ravel revient au Mi à la mesure 76, l'accord de La n'apparaissant que sur le deuxième temps sous forme de premier renversement. C'est donc sur VI, rappelé discrètement comme V de II, que doit être comprise la mesure 76

Nous aboutissons sur un accord de septième majeure en début de mesure 77. Quel crédit faut-il apporter à cet accord ? Il apparaît bien haut perché, privé de sa quinte. Mais il est sur le temps fort, et conclut le dernier trait. Il faut donc le considérer en tant que tel, et admettre que Ravel a ici fait usage du degré IV succédant au degré VI. On remarquera que le Do de la basse de cet accord était à la basse du premier renversement de l'accord de septième sur II à la mesure précédente, ce qui met ces degrés en rapport. Mais l'enchaînement effectif est bien VI -> IV.

Ensuite, sur le deuxième temps arrive un accord de degré élevé, parfaitement diatonique, qui se retrouve sur le temps fort et le troisième temps de l'antépénultième mesure. C'est donc un pivot majeur de la cadence. Cet accord a pour fondamentale La, c'est-à-dire le second degré. Quatre notes de la main gauche sont communes avec la main droite, enserrant une dissonance vive Si-Do. La cinquième note de main droite complète l'accord par un Ré : c'est une onzième naturelle sur le second degré, II/11.

Les deux mesures suivantes concluent la cadence par un enchaînement à la basse Ré-Ré- Sol, c'est-à-dire la traditionnelle cadence V=> I. Nous avons donc une cadence circulaire II=> V=> I. La sous-dominante IV a interrompu un cycle de quintes : VI (=>IV) => II => V => I. Reste à identifier les deux accords de main droite qui concluent la cadence brièvement, en noires avec des croches dans l'aigu qu'il nous faut également examiner et identifier, le tout « *un peu pesant* », donc bien marqué. Il peut s'agir de notes de passage ou d'échappées, ou au contraire de résolution d'appoggiatures diatoniques.

Remarquons que la sensible n'est contenue dans aucun des accords et des notes intermédiaires<sup>194</sup>, ce qui est contraire au principe même de la cadence tonale : le mouvement de la sensible vers la tonique est aussi important que celui de la dominante vers la tonique à la basse. Ravel introduit donc une nouvelle notion de cadence, fondée sur la démarche classique au niveau des basses – on sait que les basses sont la clef de l'écriture de Ravel – mais s'affranchit de la sensible.

<sup>194</sup> On notera de même qu'elle ne fait pas partie de l'accord de 11° précédent II/11 et qu'elle est la seule note de l'échelle à ne pas en faire partie. Plus subtilement, l'empilement des tierces s'interrompt juste avant de l'atteindre ; une treizième l'eût incluse. Cette esquivance de la sensible depuis la mesure 74 est évidemment fonctionnelle compte tenu du type de cadence que projette le compositeur, mais est également une subtile coquetterie d'écriture bien ravelienne.

La solution sans complication est de considérer que la dominante porte un accord de treizième, qui contient toutes les notes de la gamme, donc forcément les notes des accords des voix médianes. Cela nous donne une belle progression circulaire avec une interruption : VI/7+ (=>IV) => II/11 => V/13 => I.

Cette solution a sa part de vérité. Elle représente la démarche des basses, et définit une progression circulaire (dont nous avons vu l'importance dans l'exemple analysé en Annexe 1). Il faut donc la retenir, du moins au premier degré, si l'on peut dire.

Car enfin, la solution de la treizième laisse entendre que les voix intermédiaires peuvent être choisies au hasard. Or, on sent bien que les notes sélectionnées à l'intérieur de cet accord de 13° contribuent à l'effet cadentiel, même après que la pédale de dominante ait été installée.

Il est donc opportun de se convaincre que l'on peut 'faire un sort' dans le cadre de l'harmonie triadique à toutes les notes de ces accords intermédiaires, qui ne sont pas placés au hasard au cœur de la treizième. Déjà, nous avons vu que la sensible, à savoir la première tierce, était éliminée. Dans une telle démarche, il est vraisemblable de voir dans certaines notes des appoggiatures pour expliquer les secondes – mineure pour le premier accord, majeure pour le second – dont l'acidité propulse l'accord en avant. Ces secondes se résolvent. Ainsi, le Si-Do du premier accord devient La – Do ; le Sol-La du second accord devient Sol-Si.

Nous proposons de voir, sur pédale de dominante appelée à faire cadence sur tonique, un enchaînement d'accords parfaits par quinte descendante, accords que l'on peut intégrer à la pédale si on le souhaite en considérant des accords triadiques de haut degré. Ainsi, nous verrions bien dans le premier accord do appoggiature et un accord de mi mineur, et dans la deuxième mesure sol appoggiature et un accord de la mineur (ou un accord de septième de seconde de Sol, si l'on veut). Cela crée une micro-progression circulaire entre ces accords de la voix médiane, justifiant le choix des notes retenues dans l'accord de treizième.

Harmoniquement, il est certainement possible d'adopter d'autres explications. Nous livrons ici le raisonnement que nous avons fait.

Ayant traité des parties intermédiaires, considérons la partie supérieure.

Examinons donc la mélodie « *un peu pesant* » qui constitue la cadence : Sol-La-Mi-Ré-Sol. Seconde majeure ascendante – quarte descendante – seconde majeure descendante – quarte ascendante. Ce sont deux cellules juxtaposées dont la seconde est l'exacte inversion de la première<sup>195</sup>. Il est intuitif que ce procédé rigoureux antécédent-conséquent donne le sentiment d'une cadence, autant que la classico-romantique sensible montant à la tonique à la partie supérieure.

Nous retiendrons donc les principes suivants :

- L'harmonie de Ravel doit s'étudier à partir des mouvements de basse en restant attentif à ceux des voix intermédiaires et supérieure. Les basses sont souvent les fondamentales des accords, ou des pédales qui conditionnent la marche de l'harmonie.
- En particulier lorsque Ravel enchaîne deux accords de rang élevé (et a fortiori deux fois le même accord), il faut rester attentif aux mouvements des voix intermédiaires et élevées, qui peuvent contribuer à la marche de l'harmonie.
- Ravel utilise souvent – et en particulier pour les cadences – des mouvements circulaires dans le cercle de quintes (qui peuvent être localement interrompus).
- Il convient de prêter attention à la manière spécifique dont la conduite de la voix supérieure peut contribuer à l'effet harmonique recherché.

---

<sup>195</sup> Donnons-nous l'audace de comparer l'incompatible. Anton Webern, dans ses compositions sérielles, utilise fréquemment de cette manière des tronçons de la série pour articuler ses formes, généralement canoniques ou des variations. Voir par exemple ses op. 21, 22, 24, 27, 28. Ce sont de telles possibilités qui séduisirent le vieux Stravinski.

**ANNEXE 3**

**Les POEMES d'ALOYSIUS BERTRAND ILLUSTRÉS par RAVEL**

**dans 'GASPARD de la NUIT'**



### **Ann-3-1- ONDINE**

« Ecoute ! Ecoute ! C'est moi, c'est l'ondine qui frôle de ces gouttes d'eau ces losanges sonores de la fenêtre illuminée par les mornes rayons de la lune ; et voici, en robe de moire, la dame châtelaine qui contemple à son balcon la belle nuit étoilée et le beau lac endormi.

Chaque flot est un ondin qui nage dans le courant, chaque courant est un sentier qui chemine vers mon palais, et mon palais est bâti, fluide, au fond du lac, dans le triangle du feu, de la terre et de l'eau.

Ecoute ! Ecoute ! Mon père bat l'eau coassante d'une branche d'aulne verte, et mes sœurs caressent de leurs bras d'écume les fraîches îles d'herbes, de nénuphars et de glaïeuls, ou se moquent du saule caduc et barbu qui pêche à la ligne. »

Sa chanson murmurée, elle me supplie de recevoir son anneau à mon doigt, pour être l'époux d'une Ondine et de visiter avec elle son palais, pour être le roi des lacs.

Et comme je lui répondais que j'aimais une mortelle, boudeuse et dépitée, elle pleura quelques larmes, poussa un éclat de rire, et s'évanouit en giboulées qui ruisselèrent blanches le long de mes vitraux bleus.

### **Ann-3-2- Le GIBET**

Ah ! Ce que j'entends, serait-ce la bise nocturne qui glapit, ou le pendu qui pousse un soupir sur la fourche patibulaire ?

Serait-ce quelque grillon qui chante tapi dans la mousse et le lierre stérile dont par pitié se chausse le bois ?

Serait-ce quelque mouche en chasse sonnante du cor autour de ces oreilles sourdes à la fanfare des hallali ?

Serait-ce quelque escarbot que cueille en son vol intégral un cheveu sanglant à son crâne chauve ?

Ou bien serait-ce quelque araignée qui brode une demi-aune de mousseline pour cravate à ce col étranglé ?

C'est la cloche qui tinte aux murs d'une ville, sous l'horizon, et la carcasse d'un pendu que rougit le soleil couchant.

### **Ann-3-3- SCARBO**

Ah, que de fois je l'ai entendu et vu, Scarbo, lorsqu'à minuit la lune brille dans le ciel comme un écu d'argent sur une bannière d'azur semée d'abeilles d'or !

Que de fois j'ai entendu bourdonner son rire dans l'ombre de mon alcôve, et grincer son ongle sur la soie des courtines de mon lit !

Que de fois je l'ai vu descendre du plancher, pirouetter sur un pied et rouler par la chambre comme le fuseau tombé de la quenouille d'une sorcière !

Le croyais-je alors évanoui ? Le nain grandissait entre la lune et moi comme le clocher d'une cathédrale gothique, un grelot d'or en branle à son bonnet pointu !

Mais bientôt son corps bleuissait, diaphane comme la cire d'une bougie, son visage blêmissait comme la cire d'un lumignon, - et soudain il s'éteignait.