

Jean-Michel Pelet
29 rte du Mt-Carmel
1762 Givisiez
Originaire d'Orbe/ Vaud
jean-michel.pelet@unifr.ch

Mémoire de Licence : Prof. Luca Zoppelli
présenté à la faculté des lettres de l'Uni Fribourg CH
déposé en 2007

Le compositeur Frank Martin (1890-1974)

« *Quatre Pièces Brèves* »

La version soliste pour guitare de 1933 et
l'arrangement orchestral de 1934



Table des Matières

§1. Introduction.....	4
° Citations.....	4
° Positions de Frank Martin.....	4
§ 2.Eléments de biographie.....	5
§ 3. Le langage musicale de Frank Martin.....	7
§ 3.1 L'harmonie selon Frank Martin.....	7
° Frank Martin et l'harmonie au XXe siècle.....	7
° l'harmonie quelle définition ?.....	9
° Le rôle de la basse chez Frank Martin.....	10
§ 3.2 La mélodie selon Frank Martin.....	14
° Repérages.....	14
° La théorie d'Hindemith.....	14
° Diatonisme ou chromatisme.....	15
° la série et le motif.....	16
§ 3.3 Le rythme, métrique et tempo selon Frank Martin.....	18
° Repérages.....	18
° L'accentuation.....	19
° L'obscurcissement métrique.....	19
° Subdivision et ornementation.....	21
° La métrique composée.....	21
° La métrique asymétrique.....	21
° Le multimétrisme successif.....	21
° Le polymétrisme.....	22
° La métrique fixe.....	24
° L'utilisation des valeurs rythmiques.....	24
° La syncope rythmique.....	25
§ 4. Les 4 pièces brèves.....	25
§ 4.1 L'histoire des 4 pièces.....	25
° Un hommage à Andrés Segovia.....	25
° Les différentes versions manuscrites.....	26
° La version orchestrale.....	26
° L'opinion d'autres guitaristes.....	27
° Le manuscrit d'Azpiazu.....	28
° Epilogue.....	28
§ 4.2 Une comparaison des manuscrits.....	29
° Le Ms1.....	29
§ 4.3. La relation avec Castelnuovo-Tedesco.....	32
§.5 Analyse des 4 pièces brèves.....	35
° Introduction.....	35
§ 4.1 Un fondement d'analyse.....	36
§ 4.2 Les méthodes contemporaine d'analyse musicologique.....	36
° Quelle méthode adopter.....	36
§ L'harmonie fonctionnelle.....	38
° L'analyse par degré.....	39
° Critique.....	39
° La construction des triades.....	40
° L'extension à la triade diminuée et augmentée.....	40

◦ L'extension harmonique aux 4 sons.....	41
◦ conclusion.....	41
◦ L'analyse des fonctions.....	42
◦ La théorie dualiste des modes majeur et mineur.....	42
◦ Critique.....	43
◦ La méthode Schenker-Salzer.....	44
◦ Extension de la théorie des fonctions à des domaines éloignés.....	44
§ L'harmonie non-fonctionnelle.....	47
◦ Définition du sujet.....	47
◦ La méthode d'Hindemith.....	50
◦ Un domaine d'application pour l'analyse.....	51
◦ Les conséquences pour le développement de la tonalité.....	51
◦ Métamorphosis.....	53
◦ La virtuosité instrumentale selon Frank Martin.....	53
§ 4.3. Analyse technique guitaristique.....	54
◦ La 1 ^{ère} pièce.....	54
◦ La 2 ^{me} pièce.....	55
◦ La 3 ^{ème} pièce.....	55
◦ La 4 ^{ème} pièce.....	56
§ Une étude esthétique et stylistique des 4 pièces.....	56
◦ Le Prélude.....	56
◦ L'Air.....	62
◦ La Plainte.....	64
◦ Comme un gigue.....	70
◦ La forme générale.....	70
◦ organisation de la séquence.....	72
◦ La 1 ^{ère} section de CuG.....	72
◦ La 2 ^{ème} section de CuG.....	73
◦ La 3 ^{ème} section de CuG.....	74
◦ La conclusion finale des QPB.....	75
◦ Conclusion de l'analyse.....	75
6. Analyse de la version orchestrale de 1934.....	75
◦ Généralités.....	76
◦ Opinions d'Ansermet sur l'orchestration.....	76
◦ La texture orchestrale chez Frank Martin.....	78
◦ Orchestration définition.....	78
◦ Techniques d'orchestration chez Frank Martin.....	79
◦ Doublage et parallélisme.....	80
◦ Polymétrie et polyrythmie.....	82
◦ Espacement et tessiture.....	82
§ 7. Conclusion.....	84
◦ Frank Martin.....	84
§ 8. Bibliographie.....	85
§9. Curriculum Vitae.....	86
§ 10. Annexe.....	87
◦ Tableau.....	87
◦ Une étude de comparaison des sources de QPB.....	88
◦ Un extrait des correspondances ; la lettre de 1934 d'Ansermet.....	100
◦ Partitions des QPB de 1933.....	104
◦ Partitions de la copie originale d'Azpiazu.....	116
◦ Partitions du score de 1934.....	124

§1.Introduction :

Pour ce travail de mémoire, je vais analyser la musique de Frank Martin et ses techniques de composition intégrées dans les seules œuvres qui n'ont jamais été décrites dans ses écrits, c'est à dire " *les 4 pièces brèves* " pour guitare solo. Etrange oubli ! Ces 4 pièces ont été parmi les premières composées par Frank Martin alliant la technique du chromatisme mélodique et l'harmonie, donc des œuvres expérimentales.

°Citations¹ :

Frank Martin : « *La musique à venir ne peut être qu'une libre mise en œuvre dans un style personnel, des possibilités de style découvertes jusqu'ici* ».

Frank Martin : « *Peut-être qu'Ansermet a raison quand il dit que tous les chemins sont tracés. Dans le sens purement technique, il n'y a peut-être plus grand chose à inventer, mais dans le domaine fin, comme disent les physiciens, tout est encore à inventer. Il suffit du moindre déplacement dans un enchaînement harmonique pour que non pas l'effet, mais le sens même de cet enchaînement change du tout au tout. Là je dois dire que nous autres compositeurs allons toujours à la découverte; Il ne s'agit pas d'explorer un terrain déjà battu* ».

Frank Martin : « *Les musiciens vivent dans un monde, dans une pensée qui est le monde et la pensée de la musique. C'est là une forme de pensée qui est fondamentalement intraduisible dans un langage discursif; elle ne peut se traduire sur le plan intellectuel de la pensée logique que par des termes techniques. Mais cette traduction-là ne se rapporte exactement qu'à la grammaire ou à la syntaxe de la musique, non, jamais, à sa pensée. La pensée musicale est une pensée parfaitement claire en elle-même, mais cette une pensée toute intérieure, globale, et parfaitement inexprimable autrement que par elle-même.* »

°Positions de Frank Martin ²:

Frank Martin dans sa position face à l'art contemporain fait une distinction capitale entre deux types de savoir : D'une part la connaissance *scientifique ou analytique*, à qui la science moderne doit l'extraordinaire expansion de ses conquêtes. Cette pensée là se traduit par un langage mathématique si complexe parfois qu'on vient à bout qu'au moyen d'ordinateurs. D'autre part, la pensée qui se développe *en intériorité*, représentant une pensée globale, dans laquelle l'inconscient exerce son action mystérieuse, sans que « la raison » n'en puisse venir analytiquement à bout. Cette connaissance « par le cœur » est au moins aussi nécessaire que la première : « L'homme ne vit pas de science seulement ».

¹ Cf Bernhard Billeter, *Die Harmonik bei Frank Martin*, éd. Verlag Paul Haupt, Bern, 1971.

² Cf Frank Martin, *Un compositeur médite sur son art et entretiens sur la musique*, éd. De La Balconnière, Neuchâtel, 1967 et 1977.

§2. Éléments d'une biographie³ :

- 1890** 15 septembre : Naissance à Genève de Frank Martin, dixième enfant du pasteur Charles Martin (1843-1934) et de Pauline, née Duval. La famille Martin protestante, est originaire des environs de Montélimar, du hameau des Citelles.
- 1899** L'enfant de 9 ans, sans rien savoir encore de la musique, compose et écrit une chanson d'une exacte structure harmonique et formelle. Frank est élevé au sein d'une famille nombreuse. La musique y joue un rôle important : ses neufs frères et sœurs jouent tous d'un instrument ou pratiquent le chant. L'atmosphère est donc favorable à l'éclosion d'une vocation musicale.
- 1910** **Première œuvre :** *Trois poèmes païens*, sur des textes de Leconte de Lisle, Pour baryton et orchestre. Frank Martin a fait ses études musicales comme élève particulier de Joseph Lauber. Sa culture musicale est d'inspiration germanique ; J.-S.Bach à une influence prépondérante. C'est avec la découverte de César Franck qu'il commence à se libérer de l'emprise de la **cadence harmonique**
- 1913** *Sonate pour piano et violon*. L'influence du romantisme tardif et celle de César Franck y sont encore sensibles.
- 1918** Il écrit *Les Dithyrambiques*, sur un texte de son frère Pierre Martin pour solistes, chœurs et orchestre. Mariage de Frank Martin avec Odette Micheli. Un fils : Renaud : 1922. Il est rompu après quelques années.
- 1921-** Nombreuses activités musicales, parfois secondaires, qui servent à élargir et à
- 1939** Approfondir le « métier ». Musiques de scène : *Œdipe –Roi*, 1923 ; *Roméo et Juliette*, 1929. Activités enseignantes : professeur de musique de chambre au conservatoire de Genève ; professeur d'improvisation et de théorie du rythme à l'institut Jacques-Dalcroze. **1933 ; Création des 4 pièces brèves pour guitare solo et 1934 arrangement et adaptation orchestral des 4 pièces⁴.**

³ Cf Maria Martin, *souvenirs de ma vie avec Frank Martin*, éd. L'âge d'Homme, Lausanne, 1990, pp.17-26.

⁴ Les seules pièces jamais analysées jusqu'ici, ni par Frank Martin, ni par d'autres théoriciens, à part une approche par Mlle Janet Tuper en 1964. L'arrangement de 1934 n'a pas satisfait Martin, une des raisons de la non-publication de l'œuvre.

- 1940** **Mariage avec Maria Boeke.** Un fils : Jan Frank, 1946 ; une fille : Ariane Thérèse, 1949. Maria Martin sera dorénavant la précieuse collaboratrice de son mari. Elle a fait des études musicales complètes (piano, flûte, composition, direction). Elle lui permettra de se vouer entièrement à son œuvre de compositeur.
- 1945** *La petite symphonie concertante*, pour harpe, clavecin, piano et double orchestre à cordes. Le succès immédiat de cette œuvre fait connaître Frank Martin bien au-delà des frontières suisses.
- 1946** Installation définitive en Hollande, à Amsterdam puis à Naarden. Désormais Frank Martin se voue entièrement à sa tâche de compositeur. Pendant quelques années il enseignera la composition au conservatoire de Cologne. Les événements de sa vie se confondent de plus en plus avec la composition de ses œuvres.
- 1947** *Honneurs* : Prix de composition de l'association des musiciens suisses.
- 1948** *Golgotha*, oratorio pour solistes, chœur mixte, orchestre et orgue. *Huit préludes pour piano*, dédié à Dinu Lipatti.
- 1949** *Honneurs* : Docteur honoris causa de l'Université de Genève, 1949. *Concerto pour 7 instruments à vent*, avec batterie et instruments à cordes. Cette composition lui vaudra en 1959, le prix de la ville de Philadelphie pour la meilleure composition contemporaine saison en 1958-59.
- 1950-** Cette période est entièrement marquée et vouée à l'atmosphère particulière
- 1955** de la *Tempête* de Shakespeare.
- 1956** *Etudes pour orchestre à cordes*. Frank Martin éprouve le besoin de revenir à une musique formelle. On retrouve cette préoccupation dans : *ouverture en hommage à Mozart* et dans *ouverture en rondeau*, 1958.
- 1959** *Le mystère de la Nativité*, oratorio d'après *le mystère de la Passion* d'Arnold Gréban. *Honneurs* : Docteur honoris causa de l'Université de Lausanne, 1961.
- 1963** Un premier voyage en Islande. Les impressions ressenties devant ces terres nues Volcaniques seront une source d'inspiration pour la composition des *quatre éléments*.
- 1964** *Les quatre éléments : la Terre, l'Eau, l'Air et le Feu*, pour orchestre, à l'occasion des 80 ans d'Ernest Ansermet.
- 1967** *Un quatuor à cordes*.
- 1970** *Les poèmes de la Mort*, sur des textes de Villon, pour trois voix d'hommes et

trois guitares électriques.

1971 *Requiem*, pour soprano, alto, ténor et basse solos, chœur mixte, orchestre et orgue.

1972 *Ballade pour alto et orchestre*. La première de cette ballade est accueillie avec un tel enthousiasme(soliste : Ron Golan) que l'œuvre est jouée deux fois de suite.

1974 *Décès le 21 novembre de Frank Martin à Naarden.*

§3. Le langage musical de Frank Martin

Frank Martin ne fut jamais un réactionnaire, ni un moderniste parmi d'autres modernistes ; mais il n'était pas non plus un idéaliste encroûté face à un avenir à considérer comme figé. Ce qu'il cherchait, c'était un langage musical tout à fait personnel. C'est pourquoi chaque œuvre de Frank Martin est en même temps neuve et classique, c'est à dire caractéristique de son style. La responsabilité du créateur ; « *Chercher à créer la beauté est un acte d'amour* ».

§3.1 L'harmonie selon Frank Martin

° Frank Martin et l'harmonie au XXe siècle⁵ :

Un des éléments le plus en vue dans toutes les œuvres de Frank Martin de ces débuts jusqu'aux plus tardives est l'*Harmonie*. Il a prit une position particulière par rapport aux compositeurs de sa génération, ceci afin d'avancer dans un style nouveau par rapport à une impasse dans laquelle l'harmonie avait prit moins d'importance. Pour Martin, les accords ne sont pas considérer comme des cellules à coller les unes aux autres, ou que l'on doit concevoir comme matière à découpage analytique. Tel accord déterminé est un maillon au sein d'une mécanique du temps. Il écrit dans *Défense de l'harmonie*(1943) : « *L'harmonie se passe dans la durée, comme la mélodie ; comme elle, elle est modifiée par le facteur durée, par le rythme. Aucun accord n'a de sens que par la position qu'il occupe dans le mouvement harmonique.* Il est significatif que Frank Martin fait une nette distinction entre mouvement harmonique et enchaînement d'accords. Il est un introverti dont cet état psychologique se reflète sur ces choix harmoniques ; une préférence pour l'harmonie mineure, une harmonie humble et dramatique. De façon schématique et simplifiée, on peut énumérer 4 types de comportement en rapport avec l'harmonie dans lesquels les compositeurs contemporains de Frank Martin peuvent être intégrés, et lui de part certains liens, cependant Frank Martin est d'aucune « école » qui puisse le revendiquer. Il échappe à toute classification. Sa musique c'est lui, et lui seul.

⁵ Cf Ici je fais référence à quelques éléments thématiques et théoriques de l'ouvrage de Bernhard Billeter, *Die Harmonik bei Frank Martin*, éd. Verlag Bern, 1971.

1. **La préservation de l'harmonie fonctionnelle:** certains compositeurs suite à Richard Strauss et Max Reger ne voulaient se résoudre à se détacher de l'harmonie fonctionnelle classico-romantique, parce qu'ils pensaient que ses possibilités n'étaient pas épuisées, ce sont des musiciens tels que Franz Schmidt né en 1874, Ernst Von Dohnanyi, né en 1877 et Othmar Schoeck né en 1866.
2. **L'Atonalisme musical :** A cette époque on s'est mis à nier non seulement toutes les fonctionnalités de l'harmonie, mais toutes les règles et les lois d'un système musical, et on a mis à la place le système de la « libre atonalité » et un procédé d'organisation des 12 sons (Arnold Schönberg, né en 1877 et Matthias Hauer né en 1883). Cela a suscité des scandales contre cette mise en pièce de la souveraine consonance, contre la pulvérisation de la mélodie, contre l'abandon de la symétrie et des mètres simples. Le sens métaphysique en profondeur de la musique est au centre de cette recherche.
3. **Le recul de l'Harmonie :** C'est la caractéristique commune d'un groupe fort hétérogène de nombreux compositeurs de la fin du XIXe siècle, dont la substance musicale s'ajournaient de façon harmonieuse vers la mélodie et le rythme au détriment de l'harmonie. Hindemith(né en 1895) a appartenu à ce courant de compositeurs seulement jusqu'aux années 20, cela par la conscience que ce groupe avait volontairement abandonné l'esprit romantique dans l'harmonie, mais aussi dans le son orchestral, dans la grande forme symphonique, l'expression subjective musicale et tout cela sous la formule de « retour à l'ancienne musique », pour commencer un nouveau départ, contrairement à Schönberg et son école qui pensait être une continuité linéaire du développement de la musique.
4. **La culture française avant et après 1900 :** Pour deux raisons, on doit traiter la France différemment à cet égard. D'une part, la musique française a eu une influence sur le jeune Frank Martin seulement à partir de la période après la première guerre mondiale, avec Fauré, Debussy et Ravel, qu'il a découvert à cette époque. D'autre part, le développement musical vers 1900 c'est passé sans une crise sociale culturelle importante en France comme dans d'autres pays du monde. L'harmonie de Franck ou de Fauré, conduit à un jeu riche en surprises chromatiques et comme guide approprié pour Frank Martin, une forme sonore d'accords caractéristiques. De- là, il

Il y a qu'un pas à faire jusqu'à l'harmonie du jeune Debussy. La nouveauté, si cela en est une, consiste dans le fait qu'il avait le premier retrouvé « les formes sonores primaires » fructueuses de la musique occidentale. Maurice Ravel et Eric Satie ont eu aussi leur part à jouer dans ces nouvelles définitions harmoniques. La notion d'harmonie reçoit en France une signification plus étendue, qui sera celle de Frank Martin dans une certaine mesure, par certains modèles harmoniques symétriques et une approche plus libre moins stéréotypée des relations harmoniques.

Ici apparaît un étrange phénomène littéraire et musicologique⁶ : Il est d'un commun accord, le fait que dans la musique de Frank Martin, l'harmonie soit un élément particulièrement important et qu'il est un des compositeurs contemporains européens les mieux considérés. Cependant il n'y a pas eu jusqu'à aujourd'hui de tentative satisfaisante pour analyser le style et l'esthétique de ce compositeur. Et de plus aucun ouvrage complet pouvant nous dévoiler de façon théorique et scientifique tous les mystères de la musique de Frank Martin. Il y a eu certes des tentatives par plusieurs chercheurs universitaires dont Bernhard Billeter en 1974 et Janet Tuper en 1964 . Mais ces ouvrages sondent le langage musical de Frank Martin dont l'harmonie par des méthodes d'analyse qui n'aboutisse pas un résultat satisfaisant. Ce qui est frustrant pour un musicologue ou un étudiant en musicologie est que Frank Martin ait été assez réservé sur ses choix dans ses propres écrits. Donc sur tout le bagage actuel, il ne peut en résulter que les plus ou moins vagues conceptions se comprenant comme de l'harmonie, qui ont été pour la plupart fausses et établies elles-même autour d'un même dénominateur ; Une approche superficielle sans doute, voir le manque d'informations, de connaissances sur le sujet.

°La définition de l'harmonie au XXème siècle ⁷:

Dans le monde du XX ème siècle, la perception du son comme son analyse a prit une envergure tout à fait nouvelle. Les concepts esthétiques semblent se focaliser sur deux voies royales : la note et le son. On cherche autant à comprendre le son et son impact auditif que sa morphologie physique et acoustique (la multiphonie, les oscillations, etc.). La recherche scientifique élabore un concept du son musical nouveau par des notions de partiel, de spectre, de fréquence. Les « coloristes » jouent avec les « bruits », avec les sonorités (propres ou saturées). Une nouvelle sensibilité harmonique commence à voir le jour dans la réception et la conception. Dans le sens moderne, l' « harmonie » est l'organisation de la musique en rapport

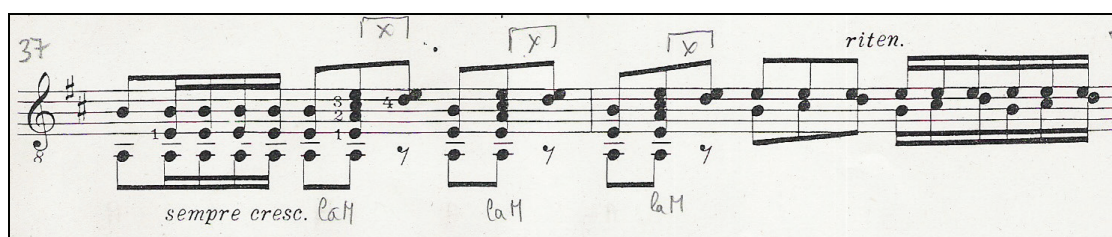
⁶ Cf Bernhard Billeter fait référence à ce problème également dans son ouvrage, *die harmonik bei frank Martin*.

⁷ Cf Je fais référence à plusieurs ouvrages sur le sujet dont celui de Jacques Siron, *la partition intérieure*.

avec les accords, leur formation, leurs enchaînements, les relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres, leurs fonctions, les moments dans lesquels ils se placent. Alors que le rythme et la mélodie sont communs à toutes les musiques, à toutes les cultures, la relation harmonique s'est particulièrement développée voir exclusivement dans la musique occidentale. L'harmonie peut être considérée comme *une synthèse du son et du « Melos »*⁸. Ces éléments ont été analysés et décrits par Rudolf Von Ficker dans son essai « *Primary forms sounds* ». Il appelle le système musical occidental, un compromis entre le son et le « *Melos* ».

Ici, je considère la définition d'Ernst Kurths sur le « *Melos* », comme un « mouvement », comme une « force affluente (passion) ». Le « *Melos* » peut signifier également une cadence ; une musique accompagnant un chant. Ce terme grec se retrouve dans des mots tels que : *mélodie* ; *melos* + *ôdê* (chant) = *qui chante mélodieusement* ou encore *mélomane* ; *melos* + *mania* (folie) = *qui aime la musique* ; ou encore *melodrame* ; *melos* + *drama* = *drame en musique*. Ces combinaisons verbales sont le reflet de l'importance de cette notion dans notre vision de la musique en Occident. La forme primaire sonore la plus répandue serait un pack mélodique sans demi-tons instables, constitués de quintes dérivées du mode pentatonique. Le lien des tons n'est pas mélodieux, mais plus harmonieux⁹. Cet art musical est statique, il ne connaît pas de tension et de relaxation. La consonance ne semble pas être un élément indispensable aux formes primaires du son, mais elle semble prédominante.

Ce qui est proche de mon sujet dans cette notion, est le fait que Debussy ait fait un usage abondant des formes primaires du son, par exemple le mode pentatonique et des gammes exotiques. Cependant l'élément de nouveauté le plus significatif de l'action avant-gardiste de Debussy sont ses structures harmoniques. Ceci étant aussi une des raisons pour lesquelles Debussy est devenu important pour Frank Martin tout comme les coloris harmoniques d'un Ravel ou Franck, leurs sonorités d'accord de 9^{ème}, des structures non tertiaires et le contexte chromatique des progressions harmoniques. On retrouve certaines structures harmoniques parallèles de Debussy dans les QPB. **L'exemple1**¹⁰ suivant montre quelques-uns de ces enchaînements harmoniques en quintes sur une base harmonique de La.

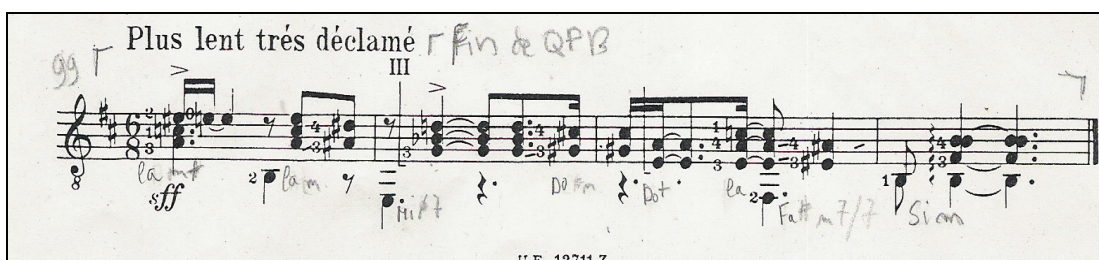


⁸ Cité par Bernard Billeter dans *die Harmonik bei Frank Martin*, p.8.

⁹ Cf Billeter le cite à la page 8 de sa dissertation.

¹⁰ Cf tiré des 4 pièces brèves, p.4 mesures 37-38 du Prélude.

Le *Style Martin* en ce qui concerne ses traits harmoniques spécifiques se reconnaît en 1925 quand il compose le « Trio sur des mélodies populaires irlandaises ». Dans les polyphonies occidentales, la synthèse entre le « Melos » et le son la plus proche est dans le système majeur-mineur avec la cadence et ses trois fonctions ; Tonique- Sous-Dominante- Dominante. L'harmonie romantique- classique fonctionnelle (de mouvement) est probablement la synthèse la plus étroite, mais pas la seule possible. Il est aussi logique de saisir les autres apparitions de cette synthèse ; Dans les notions de progression, de séquence, de translation et décalage parallèle des sons, de ligne de basse conductrice, de tonalité, etc. sous la notion d'harmonie¹¹. Cette définition et conception de l'harmonie sont partie prenante du langage musical de Frank Martin et même essentielle comme base à ses techniques de construction, ses enchaînements d'accords, à la régulation des relations entre les notes. Les structures triadiques traditionnelles en tierces restent son modèle pour la morphologie de ses accords, mais cependant les enchaînements comme les cadences prennent au fur à mesure de la maturité artistique du compositeur, une direction plus personnelle, moins stéréotypée. **L'exemple 2¹²** suivant est significatif de cette observation :



Certaines innovations polychordale sont aussi un indice de son habilité à chercher des sonorités harmoniques originales. **L'exemple 3¹³** suivant nous montre quelques structures particulières.



°Le rôle de la basse chez Frank Martin :

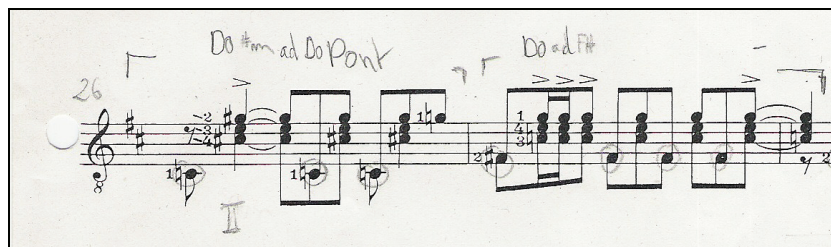
Ce qui importe pour Frank Martin est l'effet auditif comme le sens d'un enchaînement harmonique. Un accord et ses tons peuvent avoir une multiplicité de rôles et de fonctions différentes. On peut parler alors d'harmonie « *glissante ou fluctuante* ». En musique, il y a des

¹¹ Cf Bernhard Billeter, *Die Harmonik bei...*, p.9

¹² Cf tiré des 4 pièces brèves, p. 10, CuG, mesures 99-102.

¹³ Cf tiré des 4 pièces brèves, La Plainte, p. 6, les mesures 1-3

notes qui travaillent et d'autres qui ne travaillent pas, mais chez Martin toute note « travaille », ce qui donne à ces compositions une densité qui ne laisse pas l'auditeur indifférent. Dans cette recherche d'une harmonie sans cesse en mouvement, la question de la basse devait se poser en terme semblable. Dans l'harmonie classique, la basse est le fondement de tout, et fait obligatoirement partie de l'accord tonal qui s'inscrit au-dessus. Frank Martin tout en étant au fait de cette notion d'importance, ne se satisfaisait pas des limites imposées par l'harmonie classique. Il voulait chercher une nouvelle conduite de la basse. La découverte chez ce compositeur est dans les relations entre les éléments harmoniques que ce soit dans un contexte tonal ou plus extensif chromatique (pantonal). La basse joue un rôle important, en fonction de laquelle l'harmonie évolue et se construit. Mais il lui a donné une liberté propre. **L'exemple 4**¹⁴ suivant montre cette relation entre basse et accord chez Frank Martin.



C'est à dire que la basse peut être « fausse, qui n'est pas dans le ton ». Mais celle-ci n'est pas arbitraire. En étant à côté du ton, elle suggère et prépare la nouvelle harmonie. Il s'établit une tension entre l'harmonie et la basse. L'effet nouveau est dans la relation des harmonies **avec cette basse. Une dialectique continue.** Les accords doivent être analysés à partir de celle-ci dans la tonalité déterminée ou évoluant hors du champ de l'harmonie fonctionnelle et diatonique. Dans ces cas précis, la relation peut-être guidée par l'oreille ou par le goût et la sensibilité du compositeur. L'enchaînement des accords les uns aux autres par rapport à la basse était nouveau dans le langage musical de Frank Martin. Le compositeur est prit dans chaque moment par l'ordre de la causalité(ce qui a déjà été fait), et celui de la finalité (là où il veut aller). Frank Martin a aimé explorer de façon progressive la richesse infinie du langage musical harmonique tonal. Il y a pour lui deux sortes de musique : celle qui est pure, qui ne prend appui sur rien d'extérieur à elle et celle qui est à sujet (il peut être tout ce que l'on veut). Le sujet peut aussi être déterminé sous forme de contrainte technique : le choix du timbre de certains instruments ou d'une idée littéraire extra-musicale.

° **Un tableau**¹⁵ reproduisant les continuités et les ruptures historiques vers la musique non-harmonique (l'atonalisme) : L'harmonie linéaire.

¹⁴ Cf tiré des 4 pièces brèves, les mesures 26-27 tiré du Prélude.

¹⁵ Cf Jacques Siron, *la partition intérieure*, p.588.

Une échelle d'évolution des sonorités et de leurs relations dans notre civilisation.

	Préharmonie médiévale	Système tonal Majeur-mineur	Elargissement de la tonalité	Atonalité
Rôle de la tonique	Système à tonique Avec fort pouvoir attractif de la tonique, comme dans toutes les monodies modales	Fort pouvoir attractif de l'accord de tonique, qui sert de référence à tous Les mouvements mélodiques Et harmoniques	Elargissement de l'ambiguïté Tonale : harmonie symétrique Multiplication des toniques Multitonalité Superposition de toniques : Polytonalité, polymodalisme	Abolition de Tout centre tonal , de tout retour à une note Ou un accord
Modulations Et retour à La tonique		Diatonisme strict. Retour nécessaire à la tonique après une modulation : harmonie modulante	Enchaînements serrés de toniques : Multitonalité Élargissement de l'ambiguïté tonale : harmonie symétrique, polytonalité	Pas de retour sur un accord ou une note
Harmonie fonctionnelle	Hormis la tonique, pas de fonctions harmoniques	Chaque accord remplit une des trois fonctions harmoniques	Défonctionnalisation mais persistance de la fonction tonique : modalisme. Augmentation de l'ambiguïté fonctionnelle : multitonalité, harmonie symétrique	Pas de fonctions Harmoniques Activité chromatique continue : « n'importe quel accord peut-être suivi par n'importe quel autre »
Cadence		Forte présence de cadences, en particulier la cadence V-I	Simplification des cadences : pédales, balancement dans le modalisme ; tonalité linéaire. complexification des cadences et des substitutions	Evitement de toute cadence « classique »
Dissonance Et Consonance	Consonance d'intervalle. Apparition de dissonances transitoires.	Suprémie de la consonance, dans laquelle toute dissonance doit se résoudre rapidement.	Accroissement continu des notes admises pour former des accords : harmonie chromatique tonalité blues, polytonalité, tensions dissonantes persistantes ; multitonalité, polytonalité	Emancipation de la dissonance : tous les intervalles sont consonnants, des dissonances constantes provoquent une certaine stabilité dans l'instabilité, dans laquelle varie les tensions.
Progressions De basse		Importance des progressions de basse dans les progressions harmoniques	Importance des progressions de basse dans les progressions harmoniques	Pas d'influence particulière de la basse

Le XXe siècle se caractérise par la fin des systèmes uniques. L'atonalité, même si elle a profondément marqué son époque, coexiste avec d'autres systèmes- parfois juxtaposés, voire superposés dans une pièce musicale, ce qui est le cas chez Frank Martin. L'apparition des micro-intervalles va être à l'origine de nouvelles sonorités harmoniques, comme de nouvelles structures sonores, auxquelles Frank Martin portera une attention méfiante, voir une certaine indifférence.

§3.2. La mélodie selon Frank Martin :

°Repérages :

On peut repérer dans le tableau ci-dessus les continuités et les ruptures qui ont conduit l'évolution du discours musical vers une individualisation stylistique chez beaucoup de compositeurs. Question : La mélodie chez Frank Martin est-elle aussi importante que l'harmonie ? Elle est une confrontation dualiste au sein du paysage foisonnant et multiforme de l'entre-deux-guerres. Car Frank Martin a atteint sa maturité musicale assez tardivement. Il s'agissait pour lui de se frayer sa voie, trouver son style. Deux tendances opposées sont présentes : d'un côté, une perspective tonale formaliste dans un retour à un certain classicisme (Stravinsky) et d'autre part une perspective plus contemporaine et expérimentale (Schoenberg). L'atonalisme élaboré par ce dernier est une notion que Frank Martin considère comme destructive et anti-naturelle. Martin cite en 1955: *« Je me trouve en face de l'atonalisme comme en face d'une architecture qui ne tiendrait aucun compte de la pesanteur, d'un monde ou il n'y aurait ni vertical, ni horizontale ou même la notion d'angle droit n'aurait plus cours. Car il s'agit de supprimer entre les notes toute hiérarchie autre qu'arbitraire, donc toute pesanteur tonale. »*¹⁶ Défendre la pérennité du principe tonal, cela n'équivaut pas pour Frank Martin et Hindemith à se replier sur un passé révolu. Il est capital de distinguer la tonalité en soi de la tonalité « classique ». Frank Martin a eu à cœur d'écrire des mélodies qui soient bien dans de leur époque. L'atonalisme selon Schoenberg se définit comme la radicalisation la plus extrême de l'écriture chromatique, au point d'abolir volontairement tout diatonisme et toute hiérarchie tonale. Frank Martin et Hindemith voyait l'emploi du chromatisme pour enrichir les ressources de la tonalité diatonique sans les abolir.

°La théorie d'Hindemith :

Il cite dans les premières sections d'« Unterweisung im Tonsatz » : *« Tout ce qui trouvait expression dans le diatonisme peut se manifester au moins aussi bien dans le chromatisme, car les échelles diatoniques sont contenues dans l'échelle chromatique. Il y a lieu de repenser*

¹⁶ Cf Jacques Viret, *article ; Frank Martin et Paul Hindemith convergences de deux démarches créatrices*, revue musicale de suisse romande, 1987. p.110

l'organisation hiérarchique des douze sons et en supprimant toute frontière tranchée entre notes diatoniques et chromatismes »¹⁷. Hindemith s'efforce ainsi de concilier un chromatisme généralisé avec la conservation du principe tonal. Selon son système, le discours sonore gravite toujours autour d'une tonique sans pour autant se référer aux modes majeurs ou mineurs, pas plus qu'à des modes médiévaux ou autres. Comme pour l'harmonie, son langage mélodique a évolué et changé suivant les différentes phases de sa vie créative. Il a opté au début pour des idées motiviques et séquentielles très structurées autour d'un centre tonal dominant avec l'utilisation d'intervalles parfaits et des conjonctions mélodiques. Par la suite, on constate un enrichissement chromatique du matériel diatonique de base, comme l'utilisation occasionnelle de séries de 12 tons avec des disjonctions mélodiques. Le langage musical de Frank Martin diffère sensiblement de celui d'Hindemith par la prédominance de la dimension harmonique (premier volet) s'opposant au caractère contrapuntique du style hindemithien.

°Diatonisme ou Chromatisme ? :

Tableau 2 situant l'évolution du langage mélodique¹⁸ :

	Préharmonie médiévale	Système tonal Majeur-mineur	Extension de La tonalité	Atonalité
Echelles et Gammes de référence	Existence de nombreux Modes non tempérés	Réduction des modes aux Seules gammes diatoniques Majeures ou mineures. Tempérament égal. Utilisation mélodique et harmonique Des notes altérées chromatiques polarisée. Ambiguïté modale, gamme des modes mixtes	Elargissement du répertoire des gammes : modalisme, gammes symétriques, gammes contemporaines	Gamme dodécaphonique = Gamme chromatique Tempérée non Polarisée. Echelles microtonales
Hiérarchie Des degrés	Importance de la tonique	Distinction marquée entre Degrés principaux et Secondaires. Importance de la tonique, de La dominante et de la sensible	Relativisation de la hiérarchie. Nombreux emprunts de dominantes Et de sensibles à d'autres Tonalités. Affaiblissement De la hiérarchie dans les Structures symétriques Utilisation large des degrés faibles : modalisme	Absence de toute hiérarchie

Les deux compositeurs adoptent la même position par rapport à l'atonalisme : Ils reconnaissent le bien-fondé d'une généralisation du chromatisme, mais ils récusent violemment la

¹⁷ Cf Jacques Viret, *article ; Frank Martin et.*, p.111.

¹⁸ Cf Jacques Siron, *la partition intérieure*, p.591.

suppression de l'ordre tonal, lequel est une entreprise pernicieuse et destructive. Les mélodies de Frank Martin ne sont jamais froides ou abstraites comme celles relativement formalistes d'un Stravinsky ou athématiquement libres d'un Schoenberg. A chaque note on sent palpiter un cœur, une âme, un créateur. Frank Martin pressent intuitivement le danger qu'il y a à plonger dans les abîmes ténébreux de l'infra humain, un danger dont les artistes modernes n'ont certes pas le moindre souci, ni vraiment conscience.

Les mélodies ont un début, une fin, donc une forme thématique et se suffisent à elles-mêmes. On peut distinguer deux formes de thèmes dans leurs constructions ; certains sont indépendants et valent mélodiquement pour soi. Les seconds sont dépendants de l'harmonie pour leurs fonctions et leurs valeurs propres. C'est la différence pour Frank Martin entre une *mélodie* et la *mélodie accompagnée*. Dans les 4 pièces brèves, les mélodies sont de l'ordre des deux genres. Par exemple : La première pièce est une mélodie indépendante, l'harmonie est dans ce cas moins importante pour la valeur de la pièce qui repose sur sa valeur mélodique. L'harmonie joue ici par exemple dans « la Plainte ou la Chaconne » sur la couleur sonore et son impact auditif ; Une forme d'impression dictée par l'imagination de son créateur, plus que sur la logique de la fonction tonale. Certains mécanismes mélodiques contemporains sont observables dans le discours mélodique de Frank Martin ; Je peux mentionner la notion de citation plus ou moins camouflée ou de montage motivique mélodique qui apparaissent dans les 4 pièces brèves par exemple. Les citations sont la conséquence d'une étude d'un style (celui de Segovia ou Tedesco), de techniques (Ibérisme et influence sud-américaine) propre au jeu de la guitare que Frank Martin a du parfaire et imiter. Les montages sont la conséquence d'une vision plus picturale de la structure artistique comme les futuristes, les cubistes et les surréalistes (Picasso, Ernst) l'ont défini. On peut citer des mécanismes linéaires, étrangers aux progressions classiques, qui amène la prédominance d'une note servant **d'ancrage tonal (tonal anchor)** : **par exemple la répétition d'un motif, l'accentuation ou l'insistance sur une note ou sur un accord, le contour de la mélodie, la persistance d'une pédale**¹⁹.

°La série et le motif :

Ce sont deux éléments importants dans le langage mélodique de Frank Martin. La série a été utilisée comme moyen de découverte, obligeant Martin à chercher des idées qu'il n'aurait pas trouvés lui-même. La série a dans certaines œuvres (les QPB ; le concerto pour piano) un caractère tonal, par contre dans « les effets diaboliques » la série est nettement atonale ; et dans ce cas la série détruit le sens de la tonalité. La série peut être construite sur des pôles de

¹⁹ Cf Jacques Siron, ouvrage *la partition intérieure*, p.591.

tonalité (QPB). Une mélodie peut suivre un processus modulant tout en restant parfaitement tonale. La série peut définir dans ce cas un système musical concret de différentes tonalités. La série est toujours incluse dans les différents changements, ce qui donne un caractère tonal à la mélodie, même si derrière celle-ci se cache une série dodécaphonique. La série peut-être employée comme dans un processus de variations de multiples façons : de façon purement mélodique ou de façon simultanée, en miroir(symétrie), en imitation canonique ou en rétrograde.

Exemple 5²⁰ de séries multiples :

Handwritten musical score for Example 5. The top staff, labeled 'Vite' and 'Série de 12 tons', shows a melodic line with notes and fingerings (1-6) and dynamics (pp). The bottom staff, labeled 'Série 2 ligne' and 'Série 4 ligne', shows a melodic line with notes and fingerings (1-12) and dynamics (pp).

La série peut-être « répartie » entre plusieurs voix dans un processus polyphonique contrapuntique. Ce n'est pas la série qui commande à la musique, mais la musique elle-même. Frank Martin a cherché d'abord des séries qui lui donnaient la possibilité d'enchaînements harmoniques, mais qui pouvaient en même temps devenir des enchaînements mélodiques, ceci pour conserver un sens musical clair. La musique ne deviendra pas de la libre « atonalité », mais de la libre « tonalité », c'est à dire une musique libérée d'un assujettissement à une perspective tonale unique et prédéterminée ; une forme de pan-diatonisme musical.

Le motif mélodique est également un procédé de construction mélodique très fréquent chez Frank Martin. Mais à la différence du thème qui représente une entité musicale posée fermée et statique qui se suffit à lui-même, le motif lui est dynamique, il reste ouvert et il engendre spontanément quelque chose d'autre que lui.

Exemple 6²¹ de motifs dynamiques chez Frank Martin :

Handwritten musical score for Example 6. The staff shows a melodic line with notes and dynamics (dimin., p). The staff is labeled 'Motif sur Fa#', 'Répète Série B1', and 'simile'.

²⁰ Cf tirées du Plainte ; 4 pièces brèves, p.3, mesures 32-33.

²¹ Cf tiré des 4 pièces brèves, Prélude, p.3, mesures 29-31.

Mais il ne s'agit pas de confondre les mots d'expression et d'expressionnisme dans le cadre de la musique de Martin. Car l'expressionnisme se veut être dans son pendant musical, une vision pessimiste du monde et de la nature humaine, ce qui est l'opposé des mélodies de Frank Martin qui se veulent positives, spirituelles et humanistes. Le langage mélodique de Martin est une image rationnelle et organisée du monde, il y a un « *ordre sonore* ». Il estime en 1937 que la musique contemporaine peut trouver son point d'équilibre dans la conciliation du principe harmonique et du système chromatique inauguré par Schoenberg. Cette analyse suit sa découverte de la doctrine schoenbergienne et ses premières expérimentations entre chromatisme et harmonie dans les 4 *pièces brèves* dans le début des années 30. Une question importante pour tout créateur d'une œuvre artistique ? Est-ce que celle-ci exprime quelque chose, et si oui quoi ? Elle doit être pour tout musicologue une question de « semiosis » dans son analyse. La mélodie de Frank Martin se dirige vers l'intérieur ; des thèmes humbles et introvertis pleins de détails qui ne se révèlent pas tout de suite pour l'auditeur. La réception de sa musique demande quelque effort de la part de son récepteur que se soit dans ses nombreuses « *ballades* ou dans ses oratorios. Il lui a fallu quarante années pour arriver se donner une identité et une maîtrise de la langue des sons.

§ 3.3. Le rythme, la métrique et le tempo selon Frank Martin :

°Repérages :

Le rythme comme l'harmonie est un élément de base du langage musical de Frank Martin. Après la première guerre mondiale, Frank Martin a vécu 2 ans à Paris. Pendant ce séjour, certains problèmes contemporains liés à la pulsion rythmique l'intéressa tout comme les principes de Jacques Dalcroze. Il étudia à travers lui la notion de rythme qu'il incorpora comme base stylistique dans plusieurs œuvres (dont *Rythmes*, *trio sur des mélodies irlandaises* et les *QPB*). Et plus tard, ne sachant plus comment aller plus loin, il chercha du côté du Jazz. Il venait de conquérir l'Europe, et il fournit au compositeur des idées nouvelles ; comme les fameuses ruptures rythmiques -« *Les breaks* »-. *Sur une mesure simple à deux ou quatre temps, un instrument se permettait soudain des fioritures de rythme ternaire*. Mais toute nouveauté était étudiée, examinée avant d'être intégrée dans une musique introvertie et personnelle.

Son effort était de briser certains stéréotypes schématiques de 2 ou 3 pulsations par mesure et de restaurer la polyphonie métrique que la musique avait abandonné pendant plusieurs décennies. Martin a aussi subi l'influence de la musique de Bartók, Stravinsky et de Falla pendant cette période. En premier lieu, Frank Martin s'est plu à réutiliser les anciennes valeurs rythmiques « *Longa et Brevis* » du XIV^{ème} siècle. Dans tout son œuvre, on peut définir

3 principes qui permettent de décrire l'utilisation du rythme dans les compositions de Frank Martin.

1^{er} principe : Il utilise des rythmes inconstants avec des accents placés irrégulièrement et des métriques changeantes se situant dans des sections vocales de type récitatif ou instrumentales, des pièces solistes de type « cadenza » ou encore des passages de transition.

2^{ème} principe : Il utilise des rythmes mesurés stricts qui sont utilisés en combinaison avec le premier principe dans le but de créer des contrastes.

3^{ème} principe : Il compose des ensembles complémentaires de rythme constitué d'accents réguliers et irréguliers qui sont séparés dans des « strates ». Ainsi une perception de la pulsion devient possible dans une partie contre un rythme irrégulier dans l'autre. Ces ensembles poly-rythmiques et poly-métriques se complètent les uns les autres pour former une intégralité de pulsations métriques et de subdivisions rythmiques.

Frank Martin a des préférences pour des métriques simples à 2 temps ou 3 temps, mais celles-ci sont subdivisées avec de multiples procédés. On peut constater par l'observation des œuvres de Frank Martin, une grande flexibilité dans les subdivisions du temps qui va jusqu'à un certain libre « rubato » des accents et des successions des valeurs des notes dans le contour rythmique des mélodies en comparaison des accompagnements harmoniques. On peut observer également dans les œuvres de Frank Martin, une certaine libération du rythme qui peut être comparée dans l'esprit, à la musique du XIV^e siècle, où le but principal d'une composition est parfois la complexité rythmique (l'ars nova et ses isorythmies) ou au jazz et à sa libre déclamation rythmique (improvisation).

Ses premiers travaux dont les QPB montrent un usage évident de méthodes réfléchies pour arriver à une utilisation originale du rythme et de la métrique.

°**L'accentuation :** pour bien montrer la métrique, le compositeur utilise des accents et également l'utilisation de valeur rythmique qui représente l'unité rythmique de la métrique, comme une noire pointée en 6/8 comme dans le « Prélude » ou une blanche en 3/4 dans le « Comme une gigue ». Mais dans beaucoup de cas également une fois la métrique établie, il se plaît à la rendre moins perceptible par ses choix créatifs ; un exemple, le début de « Comme une gigue » en noires sur du 6/8. Les groupements rythmiques deviennent les plus complexes quand des paroles particulières ou une mélodie mélancolique est présentée dans un tempo relativement lent (*l'Air*). Dans de pareilles situations, le schéma métrique basique est attribué à l'accompagnement et devient moins proéminent, cependant il n'est jamais complètement absent.

° **L'obscurcissement métrique** : Frank Martin utilise divers procédés ingénieux pour rendre la métrique moins dominante, et masquer l'organisation métrique dans une composition. Il utilise notamment des changements rapides, des syncopes ou des liaisons au-dessus de la barre de mesure, il écrit un ostinato ou des phrases motiviques contre les accents métriques logiques, il crée des subdivisions rythmiques intrigantes, il remplace les accents métriques usuels et met l'accent sur le deuxième temps dans une métrique en 3/4.

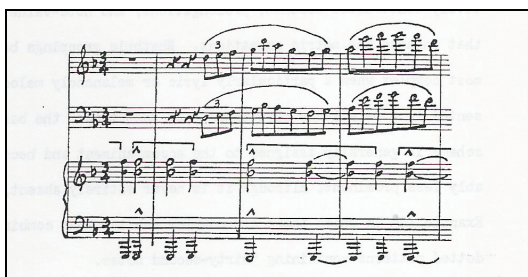
L'exemple²² 7 suivant, montre un 2^{ème} temps fort en 3/4 et lié au-dessus des barres de mesures.



Un exemple²³ 8 similaire montre la section centrale du mouvement final.



On peut noter que cet ostinato en 3/4 n'intègre pas l'accent métrique, il le divise en 2 unités au lieu de 3. On peut trouver des situations plus posées dans la « Chaconne » avec la basse qui établit la métrique, la mélodie la suit mais avec de subtiles unités rythmiques. Dans l'exemple²⁴ 9 suivant, la mélodie est conforme à la métrique, mais on peut observer que l'accompagnement du piano est en rupture avec celle-ci, utilisant 2 blanches suivies d'une noire.

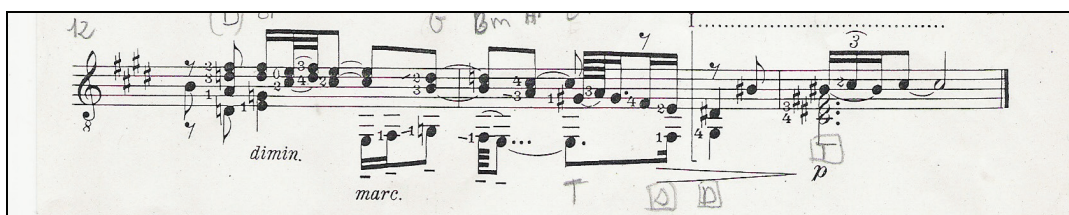


²² Cf tiré du *Trio sur des mélodies irlandaises*, p.18, 4 mesures après r.9.

²³ Cf tiré des 4 pièces brèves, CuG, p.9,mes.34-35.

²⁴ Cf tiré du *Trio sur des mélodies irlandaises*, p.2, mesures 3-7.

°**Subdivision et ornementation** : Dans certaines situations, l'ornementation rythmique accentue la métrique. Les subdivisions sont également un élément important dans leurs planifications pour établir la métrique d'une œuvre ou l'opposé la déstabiliser pour créer de nouveaux potentiels de créativité (*La Chaconne* ; *Le Trio* ; *Les QPB*) ; Ceci par l'utilisation de valeurs rythmiques continues représentant des micro-rythmes de la métrique, aussi bien que des accents sur des impulsions métriques plus larges. Pour citer un exemple, chaque section de la *Chaconne* utilise une unique subdivision de la métrique à 3 temps de noire (3/4). L'exemple²⁵ montre des subdivisions rythmiques complexes dans ce qui rend l'exécution difficile.



°**La métrique composée** : Dans ses premières œuvres, dont les *QPB*, Frank Martin a une préférence établie pour une division composée en métrique ternaire, qui rappelle le « tempus perfectus » du XIV^{ème} siècle. Quand la métrique composée est utilisée, il utilise les signatures 6/8, 9/8, 12/8. Cependant celle-ci devient plus rare dans sa période de maturité et elle est moins fréquente dans sa période intermédiaire. Ses signatures préférées sont là le 6/8 ou le 6/4.

°**La métrique asymétrique** : les signatures irrégulières sont plutôt rarement utilisées par F. Martin, mais elles apparaissent dans le *Trio* plus souvent que dans les autres premières œuvres. Dans celui-ci, on trouve une signature en 5/8 dans des sections de transition. Très proche de cette utilisation d'une métrique irrégulière est la division d'une signature simple en parties asymétriques par l'utilisation de courtes phrases mélodiques qui implique la division de deux mesures de 4/4 en unités de 3+3+2. dans sa période intermédiaire, comme dans sa période de maturité, l'asymétrie est pratiquement inexistante.

°**Le multimétrisme successif** : Hormis la *Chaconne* qui est complètement écrite en 3/4, les changements fréquents de métrique font intégralement partie des premières œuvres de Frank Martin. Ces changements sont utilisés comme procédé pour introduire de nouvelles sections, donc de créer des ponts ou autres sections transitoires. Ceci s'observe dans le *Prélude*, comme dans *l'Air* ou encore *Comme une gigue* des 4 pièces brèves. Plusieurs métriques ainsi utilisées sont compatibles, comme des combinaisons de 2/4, 6/8 et 9/8 dans la première section du second mouvement du *Trio* et la combinaison de 12/8, 9/8, et 3/4 dans le *Prélude* des *QPB*.

²⁵ Cf tiré du *Prélude des QPB*, p. 5, mes. 8-12.

Dans sa période intermédiaire, une œuvre typique qui décrit bien son utilisation stylistique de la métrique est « la ballade pour trombone » dans laquelle 34 mesures sont en 3/4 ; 39 mesures en 2/4 ; 144 mesures en C barré ; 78 mesures en 6/8 ; 4 mesures en 4/4 ; 1 mesure en 5/4 ; 1 mesure en 3/2 ; 29 mesures en polymétrie 3/4 contre du 9/8 ; et enfin 2 sections de multimétrisme. Lesquelles étant l'introduction en 3/4 ; 2/4 ; 4/4 ; 3/4 ; 2/4 et la seconde étant une cadence en 4/4 ; 5/4 ; 3/2 ; et C barré. **L'exemple ²⁶11** suivant montre ce procédé.

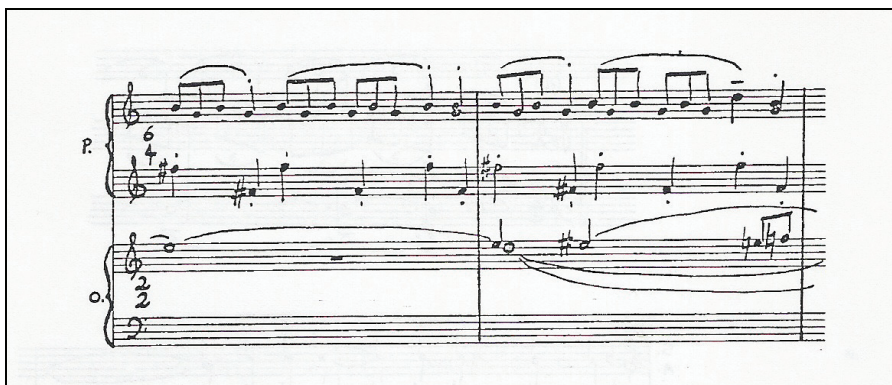


On trouve certes des exceptions à ce type de compatibilité, par exemple dans le « Trio » avec les organisations asymétriques mentionnées précédemment. Ce procédé du multimétrisme, apparaît la plupart du temps dans des séquences de transition, dans lesquelles la centralité sur une métrique établie est brisée pour anticiper une division imminente dans la forme globale. Il apparaît également comme l'élément de l'identité du compositeur le plus significatif, car ce procédé se retrouve dans tout son œuvre et toujours dans les mêmes sections de transition (pont, cadence, interlude) ou d'introduction de ses formes.

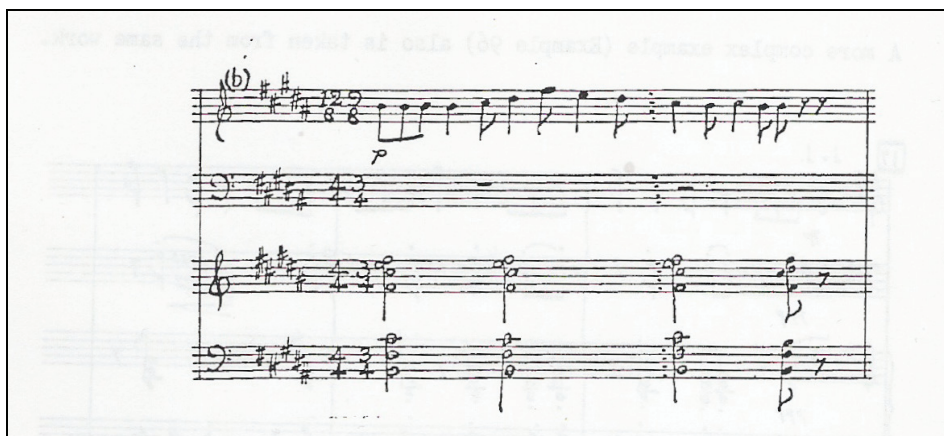
°**Le Polymétrisme** : L'apparition de signatures polymétriques (l'utilisation simultanée de différentes métriques) est accomplie dans les premières œuvres de Frank Martin avec une structure symétrique de mesures, mais avec différents arrière-plans rythmiques dans les diverses métriques utilisées. *Le trio sur des mélodies irlandaises* est l'œuvre la plus représentative de ce procédé rythmique. Ceci dit cette notion n'est pas aussi caractéristique du langage rythmique de Frank Martin que d'autres procédés analysés jusqu'ici. Les superpositions métriques ne sont pas vraiment différentes pour l'audition, à cause de la symétrie. Il s'agit de 6/8 sur du 2/4 ou du 9/8 sur du 3/4. Donc pour que cette polymétrie soit vraiment marquée et efficace ; Il faudrait utiliser du 7/4 sur du 9/8 par exemple. Ce procédé rythmique devient plus rare dans sa période intermédiaire et il a complètement disparu dans sa période de maturité ceci selon ses dires pour faciliter la lecture et l'exécution de sa musique. **L'exemple ²⁷12** suivant nous montre ce procédé dans un contexte simple.

²⁶ Cf tiré des QPB, p.4, *le Prélude*, mesures 39-46.

²⁷ Cf tiré de *la ballade pour piano*, p.25, mesures 3-4.



Encore plus complexe est la $15/8 + 5/4$ signature polymétrique de l'exemple²⁸ 13 et 14 suivant, qui se transforme en $12/8 + 4/4$ et $9/8 + 3/4$, à la p.30, ce qui donne un rythme asymétrique de $7/4$.



Cette combinaison métrique évolue dans des subdivisions et des accents complexes, qui se résout en $9/8$ pour la partie du violon et en $3/4$ pour celles du violoncelle et du piano. Plus tard, toutes les parties sont dans une métrique commune de $3/4$. On retrouve cette polymétrie également dans l'arrangement orchestral des QPB composé en 1934 soit une année plus tard que la version soliste. La page 59²⁹ des partitions de l'orchestre qui représente la cadence finale du *Prélude*, en est un exemple. Dans cette orchestration, les bois, les cors et les cordes sont

²⁸ Cf tiré du *trio sur des mélodies irlandaises*, dernière mesure du recueil de partitions, p.29 et 30.

²⁹ Cf la cadence finale dans l'annexe du mémoire.

divisés en 2/4 et 6/8. Mais cela n'est que polymétrie par la notation, les valeurs rythmiques ne sont pas si significatives de ce fait.

°**La métrique fixe** : Il arrive malgré tout que ce compositeur adopte un schéma métrique constant, ceci en opposition au multimétrisme. Dans ce cas là, Frank Martin ajoute de l'intérêt à celle-ci par un travail sur la mélodie, par l'utilisation de liaisons ou encore des triolets de noires ou des syncopes prolongées qui deviennent de la motorique rythmique dans le processus adopté par le compositeur.

°**L'utilisation des valeurs rythmiques** : Dans les œuvres de ses débuts jusqu'aux dernières, on peut observer un certain mélange de valeur de notes. Les progressions de ces valeurs sont pour la plupart du temps équilibrées, elles doivent suivre une règle appelée « le rythme cumulé ». Une règle qui veut que dans une progression rythmique les valeurs doivent se succéder dans un certain ordre de croissance ou de décroissance en fonction de leur situation dans la hiérarchie des valeurs. C'est à dire de passer d'une ronde à une croche, en passant par une blanche et une noire. Et non créer une résolution directe de la ronde à la croche. Cette règle permet une résolution agréable entre les valeurs. Mais Frank Martin remet en cause cette règle parfois dans un but d'ornementation rythmique de la mélodie, ceci dans un sens croissant de la petite valeur vers la supérieure (la triple croche vers la blanche pointée). On peut comparer ce procédé à celui de placer des anticipations enharmoniques avant des tons harmoniques dans le but d'accroître l'impact d'une unique note. **L'exemple³⁰15** suivant, montre ce type d'ornementation rythmique.

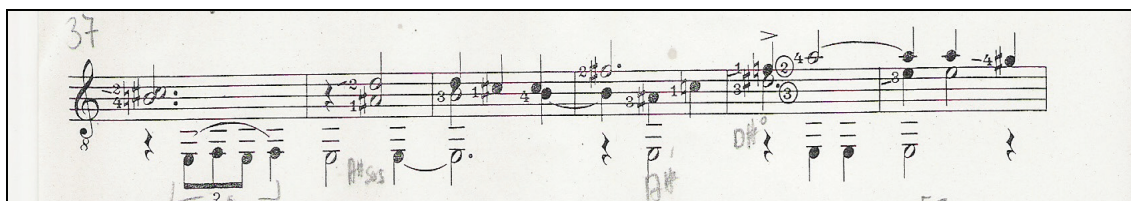


Toutes les valeurs rythmiques conventionnelles, ce qui inclut également des expérimentations dans le domaine de la notation, sont utilisées par Frank Martin. Des séquences rythmiques inusuelles et une liberté dans l'utilisation de plans de note pointée, conduisent à une individualisation du style du compositeur. Il arrive qu'il fasse le choix d'éviter complètement la symétrie par l'abandon de plans rythmiques répétitifs qui suggèrent la symétrie et d'adopter la variété dans les développements rythmiques.

°**La syncope rythmique** : Ce procédé rythmique de retard du temps fort sur le temps faible de la mesure, qui est un effet non négligeable, est un des procédés rythmiques favori de

³⁰ Cf tiré des 4 pièces brèves, p.4, le Prélude, mesures 39-41.

Frank Martin. On le trouve aussi bien dans un contexte mélodique ou dans des plans d'accompagnements harmoniques et ils sont souvent opposés à d'autres accents dans la texture. La syncope est fréquemment utilisée pour aider à obscurcir la métrique et à cette époque on peut observer une forte influence du ragtime-jazz et de ses rythmes chez Frank Martin surtout dans les tempos rapides, comme par exemple dans « la ballade pour trombone ». Les syncopes qui sont utilisées dans un rythme « jazzy ». Elles sont aussi présentes dans d'autres situations et époques de son existence et de son œuvre artistique. **L'exemple³¹ 16** suivant tiré de « Comme une gigue » des QPB, p. 9, mes. 37-42, montre des séquences de syncopes.



§ 4. Les 4 pièces brèves:

§ 4.1. L'histoire des 4 pièces brèves³² :

En 1933, le compositeur suisse Frank Martin écrivit les 4 pièces qui ont été sa seule œuvre pour le répertoire soliste de la guitare contemporaine de l'entre-deux-guerres. Il utilisera aussi cet instrument dans un rôle différent dans d'autres pièces (les poèmes de la Mort ou drei Minnelieder 1960).

Question : Pourquoi les « Quatre pièces brèves » ont-elles mis plus de trente ans à se faire connaître ?

°Un hommage à Segovia :

Les 4 pièces ont été composées en hommage à l'éminent guitariste espagnol Segovia. Mais pour des raisons qui sont restées inconnues pour Frank Martin, il ne s'y intéressa pas et ne les interpréta jamais³³. Lorsque Segovia vivait à Genève, ceci depuis 1930, Frank Martin admirait beaucoup ce guitariste et Frank reçut de lui des pièces écrites par le compositeur italien Mario Castelnuovo-Tedesco, à titre d'exemple d'écriture pour la guitare³⁴. Mais lorsqu'il envoya ses 4 pièces à Segovia il ne reçut jamais ni lettre, ni accusé de réception. A cette époque F. Martin crut à juste titre que son œuvre était injouable. Mais comme les 4 pièces étaient écrites dans un style avant-gardiste, il n'est pas surprenant qu'elles n'aient pas plu à Segovia qui était un puriste du style espagnol romantique.

³¹ Cf tiré des QPB, p. 9, CuG, mesures 37-42.

³² Cf Jan de Kloe, *article a comparative study of 4 pièces*, Soundboard, 1993, pp.19-27.

³³ Cf Maria Martin, *souvenirs de ma vie avec Frank Martin*, éd. L'âge d'homme, Lausanne, 1990.

³⁴ Cf Selon Jan de Kloe, il est faux que Frank l'ait été utilisé comme modèle, il n'aimait pas le style de Tedesco.

Par la suite en 1938, Frank Martin en donna une copie à Hermann Leeb qui travailla les pièces aussitôt. Plus tard, Segovia expliqua à Martin qu'il avait perdu son exemplaire.

°Les différentes versions manuscrites:

Il est remarquable que Frank Martin qui ne jouait pas de la guitare, ait pu si bien écrire pour cet instrument particulier. Avant que la composition ne fut publiée, plusieurs musiciens guitaristes avaient reçu des manuscrits et ils avaient remarqué que certains éléments pouvaient être améliorés et lui firent des commentaires. On trouve chez Maria Martin, la veuve du compositeur aussi bien des ébauches de l'œuvre qu'un manuscrit. On trouve dans celui-ci deux notes importantes ; une date et un lieu d'une part³⁵ : « août 1933, Domino », un lieu de vacances situé dans l'île d'Oléron et d'autre part des indications de durée de chaque mouvement. Des éléments respectés par les guitaristes qui les ont enregistrées. En 1951, Frank Martin donna un autre exemplaire de manuscrit à Jean-Marc Pasche, le chef de la section de musique de Radio Genève(l'actuelle RSR) en souhaitant faire interpréter et enregistrer les 4 pièces par le guitariste espagnol José de Azpiazu (1912-1986) habitant Genève à l'époque. Après l'émission le manuscrit se perdit. J.-M. Pasche demanda à J.Azpiazu de recopier sa version qu'il avait faite (avec des changements selon lui) pour qu'elle fut rendue à Frank Martin. Un autre manuscrit destiné à la publication fut réalisé en 1955 pour Universal Edition. Cette maison ayant son propre transcripateur pour les œuvres de guitare, Karl Scheit (1909-1993), c'est à lui que fut confié ce travail. Il apporta peut-être des changements aux 4 pièces brèves.

°La liste des versions manuscrites³⁶ :

1. Ms1 :1933 : des premières ébauches écrites au stylo qui sont conservées chez Maria Martin
2. Ms2 : Le manuscrit de sa première forme complète qui est aussi conservée chez Maria Martin.
3. Ms3 : Le manuscrit donné à Segovia qu'il perdit.
4. Ms4 : Le manuscrit écrit à l'encre donné à Hermann Leeb, qui est la possession de la fondation Sacher à Bâle.
5. Ms5 : La copie manuscrite pour José de Azpiazu, qui a disparu.
6. Ms6 : Le manuscrit écrit utilisé par Universal Edition.
7. MsA : La version personnelle d'Azpiazu conservée par sa fille.

³⁵ Cf cité par Jan de Kloe, *Frank Martin une enquête*, les cahiers de la musique no 82, 2002.

³⁶ Cf tiré de Jan de Kloe, *article a comparative study of 4 pièces*, pp.19-27.

8. MsA2 : La copie manuscrite de celle d'Azpiazu faite pour Frank Martin (pas située).
9. MsA3 : La copie manuscrite d'Azpiazu envoyée à Universal Edition.
10. UE1 : La version publiée en 1959 publiée par Universal Edition.
11. UE2 : La seconde publication d'après celle de 1959.

Frank Martin a écrit également une version de 4 pièces brèves pour le piano qu'il a interprétée à diverses occasions. Ce manuscrit est aussi conservé à Naarden en Hollande dans sa demeure.

°La version orchestrale :

En 1934, le chef d'orchestre et fidèle ami suisse Ernest Ansermet proposa à Frank Martin d'élaborer une version orchestrale qui fut créée, mais Frank ne fut jamais satisfait du résultat. Une correspondance entre Martin et Ansermet s'en fait l'écho³⁷. Par la suite en 1979, J.-M. Auberson dirigea un nouvel enregistrement orchestral des 4 pièces brèves. C'est l'unique enregistrement connu à ce jour de cette œuvre par un orchestre symphonique. Mais d'après Marie Martin, les 4 pièces brèves ont été composées avant tout pour un seul instrument et comme musique de chambre et non pour une dimension symphonique. La *Guitar foundation of America* avait programmé cette dernière version pour sa conférence à la Wake Forest University dans l'état de Caroline du Nord en juin 1989. Peter Perret dirigeant la *Winston Salem Symphony*.

°L'opinion d'autres guitaristes³⁸ :

Le guitariste Douglas Hensley de San Francisco a comparé les partitions pour piano et pour orchestre par curiosité et pour le désir d'enrichir la version guitare. Le guitariste hollandais Jan Wolf a affirmé avoir, dans sa propre version, reconstruit les 4 pièces³⁹. Il pensait pouvoir rendre les QPB plus intéressantes que les originaux. Je n'ai pu vérifier plus loin le bien fondé de ses propos. Le guitariste suisse Christoph Jäggin pense que l'on n'a pas accordé assez d'importance dans les versions pour guitare à l'articulation, au phrasé et à la dynamique de l'œuvre. Le guitariste de Zurich, Hermann Leeb (1906-1979) avait reçu de Frank Martin en 1938, un manuscrit à la fin duquel il avait écrit le propos suivant : *Cela est peut-être impossible à jouer ? Si ce n'est pas tout à fait impossible, vous pouvez me proposer des changements de détail au besoin. Bien à vous, et encore mes excuses pour l'interminable retard*⁴⁰.

³⁷ Cf Ernest Ansermet et Frank Martin, *correspondance 1934-1968*, publiée par J.-C. Piguet, la Baconnière, Neuchâtel, 1976.

³⁸ Cf Jan de Kloe les cahiers de la guitare et de la musique, no82/2002.

³⁹ Cf citer par Jan de Kloe, dans son article ; *comparaison de sources sur les 4 pièces brèves*.

⁴⁰ Cf Jan de Kloe, la dernière remarque suggère que l'envoi aurait dû être fait beaucoup plus tôt.

Sa réponse⁴¹ (dans son français original) fut éloquente tant qu'à son opinion sur les 4 pièces : « *Voilà ma première impression : tout est jouable comme il est. Mais je crois que vous ne vous êtes pas encore senti tout à fait libre en écrivant pour la guitare. Mais comme ces pièces ne sont pas les dernières, je l'espère au moins, vous trouverez toutes les possibilités de cet instrument qui a besoin de compositeurs modernes de notre côté des Pyrénées. Je comprends que Segovia, dont je ne veux pas diminuer les mérites, s'est montré négatif envers vous. Il est tellement enseveli dans son romantisme qu'il ne peut aimer votre style...Je me réjouis de les travailler* ».

Après la mort de Leeb, un de ses étudiants Rolf Misteli qui administrait son héritage, offrit à Maria Martin de lui vendre le manuscrit pour la somme de 25.000 frs, prétextant une offre identique de la part d'un éventuel acheteur japonais. Elle refusa, et finalement d'après Misteli, il fut acheté par Paul Sacher pour 10.000 frs. La fondation n'a jamais rien dit au sujet de cette transaction. Il est difficile d'obtenir des informations de cette fondation, car celle-ci est responsable de manuscrits originaux de compositeurs contemporains⁴². Le sommaire consacré aux œuvres de Martin mentionne un manuscrit de 11 pages. On peut en commander une photocopie chez Universal Edition à Vienne⁴³.

°Le manuscrit de José de Azpiazu⁴⁴:

La copie que Frank Martin reçut d'Azpiazu après son passage à la RSR comportait de nombreuses adaptations dues à ce guitariste expérimenté. Et si l'original ne ressort jamais, on saura jamais ce qui est de Frank Martin et ce qui est d'Azpiazu. Sur un certain manuscrit publié que possède Jan de Kloe figure en bas du frontispice la mention : « Doigtés par José de Azpiazu » (VI-1951) et la dernière feuille indique l'adresse de Frank Martin avant qu'il ne déménage à Naarden en mars 1956. Or ce manuscrit correspond presque totalement selon de Kloe à la partition imprimée par Universal Edition. L'hypothèse est que Frank Martin copia pour le sixième manuscrit de la gravure celui d'Azpiazu plutôt que le sien propre et/ou que Scheit est parti de celui d'Azpiazu. On comprend qu'il fut stupéfait (suivant les termes de sa fille) quand il vit la version imprimée. Après la mort du compositeur, Maria Martin essaya de retrouver l'original donné à Azpiazu, mais sans succès. Donc cela restera encore un élément historique à vérifier dans l'avenir, dans la nécessité de ne plus avoir de doutes sur les origines de cette œuvre. Mais rien ne permet de supposer que Frank Martin ait utilisé la version d'Azpiazu pour la publication. Donc j'en resterais là sur ce point.

⁴¹ Cf Frank Martin, *correspondance 1934-1968*, neuchatel, 1976.

⁴² Cf Inventare der Paul Sacher Stiftung, 10, Frank Martin, musikmanukripte, Amadeus Verlag, winthertur, 1990.

⁴³ Cf Universal Edition A.G., Postfach 3, A-1015 Wien, Autriche, réf. UE 12711.

⁴⁴ Cf voir la lettre de la fille d'Azpiazu à Jan de Kloe dans l'annexe.

°Epilogue⁴⁵ :

Presque aussitôt après la parution de l'édition des 4 pièces brèves, Julian Bream les joua dans ses concerts auquel le compositeur assista à Amsterdam. Et c'est en 1966 que Julian Bream en réalisa le premier enregistrement sur disque. Depuis ce temps, les interprètes dont José Antonio Escobar le guitariste chilien premier prix du concours de Benicasim en Espagne n'ont cessé de considérer les « 4 pièces brèves » comme une des œuvres les plus importantes pour la guitare solo du XXème siècle. Mais il reste toujours le chaînon manquant, le manuscrit original donné à Azpiazu. Le bibliothécaire de la RSR de l'époque, monsieur Rudhardt se souvient l'avoir cherché en vain en 1986⁴⁶ mais il n'exclut pas qu'il réapparaisse lors d'une réorganisation future de la bibliothèque de la RSR.

°4.3 Comparaison des sources ⁴⁷:

La comparaison peut m'aider à comprendre le développement d'une pièce de musique d'un des plus grands compositeurs suisses du siècle passé à travers les contributions d'au moins 3 guitaristes jusqu'à l'édition imprimée. Un article de Gerd Brill donne une relative complète analyse de différences du « Prélude » entre le manuscrit de Leeb (Ms4) et les deux édités par Universal (UE1 et 2).

Il n'y a pas de différences de mesures entre le MsA, UE1 et UE 2. A travers les manuscrits le compositeur mélange librement le français et l'italien. Le *très chanté* dans une version a été transposé pour *espress* ou encore *cantabile*. La direction des queues est comme l'original, à part quand elle est notée. Dans la dernière version, les doigtés ont été supprimés, mais les liaisons sont comme spécifiées. Pour les armures, le *Prélude* en a des différentes pour la même tonalité. Les Ms1 et Ms2 sont notifiés en mi mineur, mais le Ms4 n'a pas d'armure. MsA, Ms6 et les UE ont une armure de B mineur. Ces différences signifient que des accidents individuels ont été notés dans certaines versions.

°Le Ms1 : les ébauches correspondent à Ms2, mais il y a quelques intéressantes transformations. La métrique est parfois omise, mais ajoutée dans le Ms2 avec certaines mesures réarrangées. Des legato ou liaisons de solfège que l'on trouve dans certains manuscrits sont manquantes dans les ébauches, et des groupes de notes sont liés d'une autre façon. On doit noter que Frank Martin appelle le Ms2, une *esquisse*. Tandis que UE a les mesures 10-12 du *Prélude* en 12/8 comme métrique, l'esquisse et d'autres manuscrits ont 9/8 comme métrique ce qui complique la numérotation. La 10ème mesure(ex1) du *Prélude* (ce titre manque toujours

⁴⁵ Cf Jan de Kloe, *les cahiers de la guitare et de la musique*, no82/2002.

⁴⁶ Cf Cité par Jan de Kloe, dans son analyse.

⁴⁷ Cf je me base sur des sources comme Jan de Kloe, *article sur les 4 pièces brèves* dans le journal Sounboard, 1983, les informations de sa veuve Maria Martin et l'institut Paul Sacher à Bâle.

dans l'esquisse) montre un motif rythmique différent, alors que la mesure 25(26) (ex2) a une autre variante mélodique. **Les exemples 17 (1) et 18 (2)** ⁴⁸:

Exemple 1 - Pr Ms1

Exemple 2 - Pr Ms1

Dans l'*Air*, il y a des différences entre le Ds1 et le Ds2. Dans la mesure 4, le 2^{ème} temps à un mi qui disparaît dans le Ds2(ex.4). Le temps du milieu de la mesure 8 du Ds2 a un ornement écrit comme appoggiature(ex.5). **Les exemples 19(4) et 20(5)** ⁴⁹ montre ces points là.

Exemple 4 - Air Ms1

Exemple 5 - Air Ms1

Dans son esquisse, Frank Martin n'était pas très rigoureux avec l'écriture guitaristique, les manuscrits plus récents sont plus conscients des problèmes de notation de cet instrument.

L'esquisse de la *Plainte* à un certain nombre de différences par rapport au Ms2. La note de basse est omise sur le premier temps des mesures 2 à 4 et le motif rythmique est un peu différent, mais sans grande conséquence. **les exemples 21 (7) et 22(8)** ⁵⁰ : Montre ces différences.

Exemple 8 - PI Ms1, Ms2

Il faut aussi noter les mesures 16 à 20 sont indiquées avec la mention une octave plus haut, dans tous les manuscrits à part le UE1. Depuis la publication du UE2, ce passage a toujours été

⁴⁸ Cf Jan de Kloe, *article sur les ...*, p.22

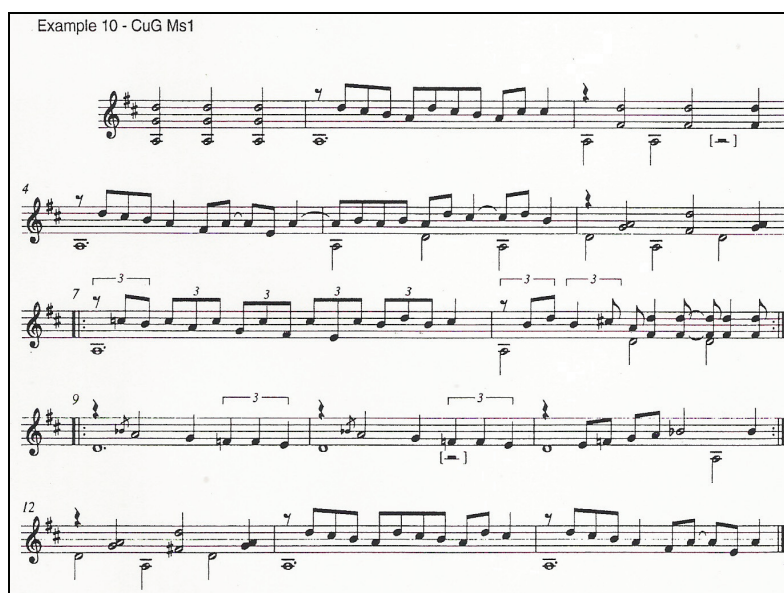
⁴⁹ Cf Jan de Kloe, *article sur les ...*, p.22

⁵⁰ Cf Jan de Kloe, *article sur les ...*, p.23

enregistré ainsi depuis (Eliot Fisk ou R. Smiths). L'esquisse était différente aux mesures 17-21 et il n'y a que 3 mesures au lieu de 4 dans le résultat final. **L'exemple 23(9)**⁵¹ le montre:



Il n'y a pas d'esquisse pour le *Comme une gigue*, en lieu et place il y a une partition de 15 mesures avec une ouverture semblable à celle que l'on connaît. **L'exemple 24(10)**⁵² la reproduit. Il est possible que les versions publiées soient un peu remaniées par chaque musicien participant à la gravure et à l'exécution (enregistrement). Donc il est important de situer ce qui est de F. Martin et ce qui pourrait provenir des améliorations d'autres musiciens.



Le premier vrai manuscrit, le Ms2 a servit pour créer les autres versions copiées. La durée est de 2mn un quart, 1mn, et 2mn pour les 3 premiers mouvements. Le dernier mouvement est plus bref dans le Ms2 et le Ms4 que pour le MsA et les UE. Frank Martin donne une durée surprenante de 7mn pour le Ms2. L'écriture de la main du compositeur est si parfaite que ses œuvres pourraient être publiées sans passer par un processus de gravure. Pour conclure, j'ajouterais que j'ai choisi de faire une étude comparative des 4 pièces brèves afin de mieux cerner son histoire et son origine. Mais il restera toujours des questions sans réponses, comme en ce qui concerne le manuscrit nommé le Ms5 qui demeure le chaînon manquant afin d'établir une juste vérité historique. Cependant il est possible que l'on retrouve ce manuscrit un jour

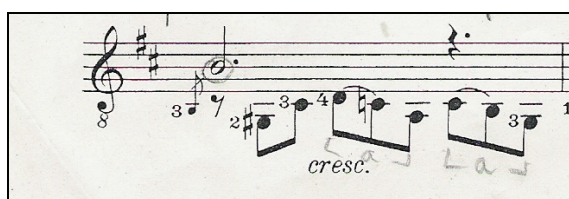
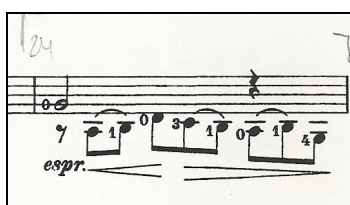
⁵¹ Cf tiré de Jan de Kloe, *article sur les ...*,p.23

⁵² Cf tiré de Jan de Kloe, *article sur ...*,p 23.

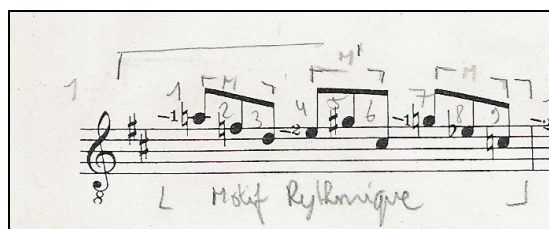
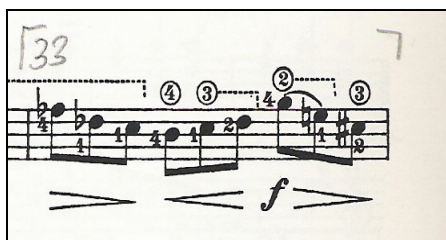
dans la bibliothèque de la RSR ou ailleurs. L'annexe fournit une analyse comparative complète de Jan de Kloe⁵³, traduite par mes soins de l'anglais.

°La relation avec Castelnuovo-Tedesco :

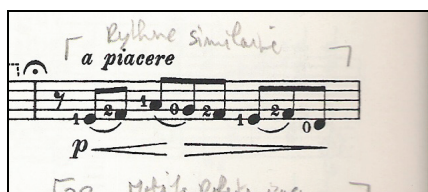
Une comparaison avec *les Variations à travers les siècles* (écrites en 1932), une œuvre pour guitare écrite également pour Segovia et dont les doigtés sont définis par lui, et que Frank Martin a certainement du étudier, est indéniable et possible. Ceci malgré les démentis de Maria Martin sur les influences de son mari. Au début de la 1^{ère} variation, « Preludio (dolce e triste) », on trouve une note seule au-dessus avec une ligne de basse qui ressemble à la technique de composition utilisée par Frank Martin pour les motifs du *Prélude* des QPB. Les exemples⁵⁴ 25 et 26 ci-dessous montre ces éléments de similitude stylistique.



On peut constater également que le motif rythmique dans les mesures 14-24 du *Prélude* de Frank Martin est identique à celui de passages du « Preludio » de Tedesco, la différence étant l'utilisation du 9/8 chez Frank Martin alors que Tedesco a utilisé une mesure simple ; le 3/4 et des triolets de croches. Les exemples⁵⁵ 27 et 28 montre ce motif chez Tedesco et Martin.



On peut encore trouver d'autres exemples de similitude rythmique, comme l'exemple⁵⁶ 29



suivant :

Mais le *Préludio* de Tedesco offre moins d'intérêt rythmique que celui de Martin. De part l'esprit très répétitif et symétrique des séquences chez Tedesco qui semblent plus froides et moins improvisées, ce qui n'est pas le cas chez Martin où les changements de métrique, de motifs et de phrases sont plus variés et complexes. Donc on

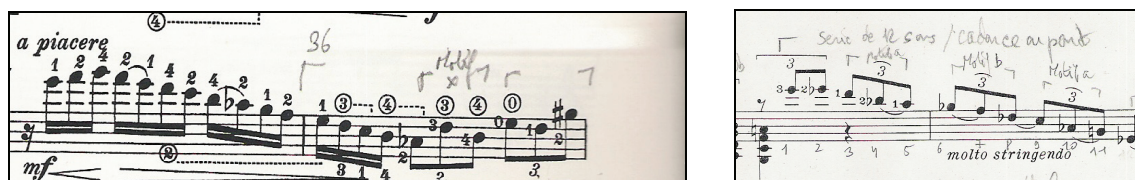
⁵³ Jan de Kloe étant un musicien guitariste belge, qui a aussi été rédacteur en chef de la revue Soundboard etc.

⁵⁴ Cf tiré des *Variations à travers les siècles*, la mesure 24 du Preludio et la mesure 32 du *Prélude* de Martin.

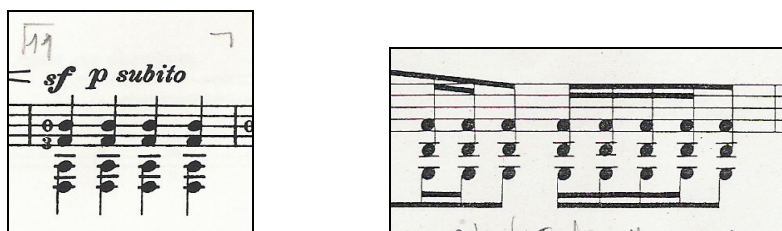
⁵⁵ Cf tiré des variations à..., p. 5 du Preludio, mesures 33 et 34 et du *Prélude* de Martin, p.3, la mesure 17.

⁵⁶ Cf tiré des variations à..., le Preludio, p.5, mesure 30.

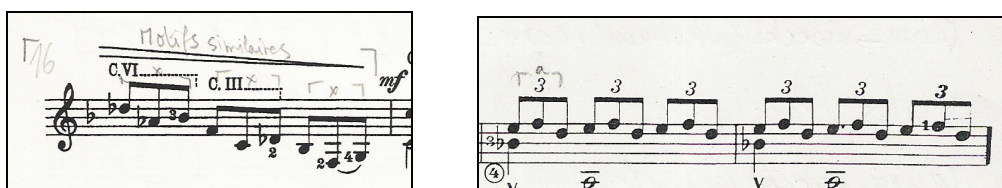
peut en déduire que Tedesco fut qu'un élément de référence d'écriture pour la guitare. Un autre point de comparaison est la direction des phrases mélodiques et des motifs. On peut observer chez Tedesco une tendance pour les mélodies à faire des descentes avec ou sans brisure sur un ambitus d'une à deux octaves, un élément qui se retrouve dans le langage mélodique de Frank Martin des QPB. Encore un intéressant point de similitude. **Les exemple⁵⁷ 30 et 31** en font la démonstration.



On trouve dans le *Préludio* et dans le *Foxtrot* de Tedesco des formes harmoniques répétitives assez semblable à celles du *Prélude* de F.Martin. les **exemples⁵⁸ 32 et 33** ci-dessous montrent des structures harmoniques des deux musiciens.



Mais ce n'est pas tout, j'ai encore observé certaines constructions motiviques mélodiques dans le *Preludio* de Tedesco qui pourraient suggérer que Frank Martin s'en soit servi comme modèles créatifs, mais ceci étant qu'une interprétation des faits. Mais la similitude de l'enchaînement et du type de motifs me semble indéniable. Les **exemples⁵⁹ 32 et 33** suivants montrent quelques séquences de motifs mélodiques chez Tedesco et Martin.



La seconde variation, « Walzer I », développe une mélodie avec le support d'harmonies, comme dans l'introduction de la « Plainte ». **les exemples⁶⁰ 32 et 33** montre un style et une technique de composition guitaristiquement similaire à celle développée dans la musique espagnole : C'est à dire une succession d'harmonies parallèles suivie d'une phrase courte

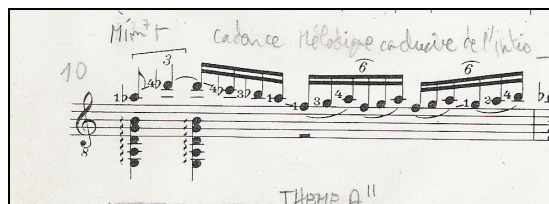
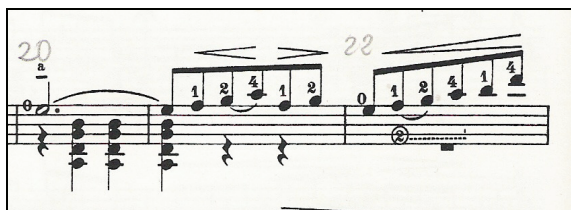
⁵⁷ Cf tiré de la Chaconne, variations à ..., p.3, mesures 35-36 et de la Plainte, p.7, mesures 20-21

⁵⁸ Cf tiré du *Préludio*, mesures *Foxtrot*, la mesure 11 et tiré du *Prélude*,

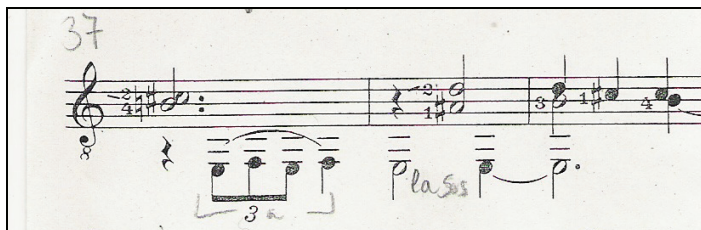
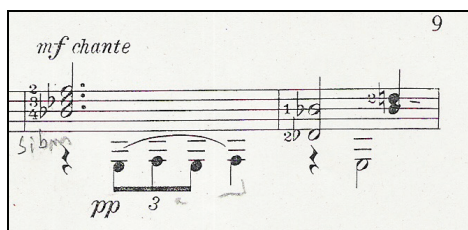
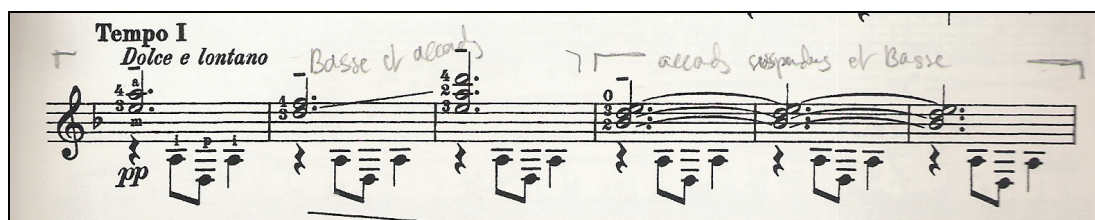
⁵⁹ Cf tiré des variations à ..., p. 3, la chaconne la mesure 37 et la page 10, CuG, la mesure 72

⁶⁰ Cf tiré de la *Walzer I*, mesures 20-22 et de la *Plainte*, p. 6, la mesure 10.

mélodique diatonique à l'harmonie. Une technique appelée « Chord-Melody » dans le vocabulaire moderne du guitariste.



Je trouve dans la *WalzerII*, tempo I, *dolce e lontano*, encore un élément intéressant de comparaison stylistique dans les 6 premières mesures de la troisième section. J'y observe une intéressante combinaison de basses et d'accords dans les aigus, similaire à la *CuG* de Frank Martin dans la deuxième section de celle-ci, donc encore des points similaires qui vont jusqu'aux nuances *pp*. Les exemples⁶¹ 34 et 35 suivants comparent ces deux types de styles entre basse et accord chez les deux compositeurs.



Les figures rythmiques sont pratiquement les mêmes à une croche près. Il ne s'agit dans la similarité que de certains éléments rythmiques et stylistiques. Les nuances comme la dynamique font également partie du langage musical de ces deux compositeurs que l'on observe soit dans les QPB ou dans les variations à travers les siècles. Mais ceci dit tous les compositeurs dignes de ce nom, les utilisent par nécessité esthétique. Les contrastes étant un élément indispensable à l'équilibre formel et pour le rendu d'une œuvre.

Cependant malgré ces similitudes de matériaux musicaux, Frank Martin ne suit pas le chemin tracé par le néo-classicisme de Mario Tedesco. Mais on y trouve à mon sens, des citations plus ou moins bien camouflées afin de personnaliser son discours technique pour la guitare, que Frank Martin ne connaît que par l'étude de différents compositeurs. Ce qui semble logique à première vue, étant donné qu'il n'a jamais prit de leçons pour cet instrument. Mais cela n'ôte en rien à son immense talent de compositeur. D'autres exemples de similarités

⁶¹ Cf tiré de *WalzerII*, tempo I, p.7, les mesures 41-46 et *CuG*, p.9, mesures 35-37.

délibérées ou involontaires peuvent être trouvées peut-être chez d'autres compositeurs pour guitare. Mais ce n'est pas mon propos ici.

§5. Analyse des pièces brèves :

§ 5.1 Introduction :

Comme je l'ai mentionné précédemment Frank Martin s'est intéressé à différents styles comme à différentes techniques de composition. Il a eu le génie de réussir à développer son propre langage musical entre le néo-romantisme/classicisme et la musique avant-gardiste moderniste et surtout d'établir une manière personnelle tonale d'adapter les 12 sons chromatiques à ses œuvres, dont les 4 pièces brèves notamment.

5.2. Un fondement d'analyse :

Lorsque que l'on parle et écrit sur la notion d'analyse, des myriades de significations apparaissent pour décrire ce que ce mot signifie dans le domaine de la musique. Dans les conservatoires italiens ou français, les cours de théorie enseignent à lire la musique, en distinguant théoriquement une note de l'autre en fonction de la hauteur et de la durée. Il nous faut certainement pour trouver de nouvelles directions sans doute inventer une nouvelle méthode celle « de la théorie de l'analyse » et rédiger un traité par et sur nos expérimentations musicales, illustrer les résultats et proposer des applications de ces processus d'analyse à d'autres contextes musicaux. Mais pour l'instant, il ne s'agit pas dans mon cas d'élaborer une théorie de l'analyse musicologique contemporaine, mais d'utiliser certaines méthodes récentes d'analyse (Reti-Hindemith-Schenker-Salzer-Cooke) dans le but d'expliquer et de comprendre les techniques d'écriture dans une œuvre musicale expérimentale complexe. Ce qui apparaît nécessaire également pour analyser une œuvre instrumentale est de connaître l'instrument pour laquelle une œuvre a été composée. Car un compositeur se doit d'avoir une connaissance approfondie des possibilités techniques et des sonorités de chaque instrument pour lequel il compose une musique. Dans le cas contraire le résultat peut s'avérer désastreux. Par mon observation des indications de notation et par mon expérience de la pratique de la guitare, il semble que Frank Martin ait été au fait des possibilités harmoniques et mélodiques qu'offre le manche et la touche d'une guitare classique de type latine. Il a étudié un autre type de guitare et une autre façon de composer pour cet instrument. Il composera pour la guitare électrique (influence de son fils) plus tard deux œuvres (*les poèmes de la mort*). On doit aussi constater que le jazz prenait son envol sur le continent, le hot club de France et Django Reinhardt commençait à performer en Europe. Ce courant nouveau a peut-être été d'une certaine influence sur Frank Martin pour écrire ses premières œuvres dont les 4 *pièces brèves*.

Notamment en ce qui concerne le rythme et son dynamisme. La notion de rythme et les instruments ayant le rôle de l'appliquer, on prit une toute autre dimension au XXe siècle. Il s'agissait de retrouver certaines notions originelles, naturelles à la musique. En ce qui concerne les 4 pièces brèves, ce qui l'a influencé dans sa recherche stylistique est certainement la musique espagnole, ses sonorités particulières modales et sa technique de virtuosité instrumentale. La guitare espagnole, comme d'autres genres dans lesquels la guitare excelle, exige notamment d'autres diagrammes harmoniques que par exemple ceux utilisés pour le piano, l'instrument de prédilection de F.Martin. Les sonorités harmoniques sont différentes sur un instrument à cordes comme la guitare que sur des instruments d'autres familles organologiques (piano, accordéon, harpe, orgue). Frank Martin se devait de les étudier. L'a-t-il fait ?

§5.3. Les méthodes d'analyse ⁶² :

° Quelle méthode adopter dans le cas de Frank Martin ?:

Au sujet des harmonies de Frank Martin comme du reste de son langage, on ne peut s'exprimer qu'au moyen d'analyses précises. La difficulté est qu'il y a un grand nombre de méthodes d'analyses possibles, mais celles-ci ont été inventées que dans le cas de la musique classico-romantique et ne satisfont pas pour le cas qui me concerne, c'est-à-dire la musique de Frank Martin. Comme principe de base, l'analyse musicologique se veut empirique, par l'expérience et la comparaison, elle doit permettre d'élaborer une représentation compréhensive du sujet en question. L'analyse a comme but principal le besoin de répondre aux questions ; ***Comment cela fonctionne ? Comment la musique opère ?*** Il s'agit de déterminer les éléments de structure de la musique et la fonction de ses éléments. La comparaison étant à mon sens le procédé le plus approprié d'analyse musicale. L'analyse peut se situer sur différents points ; soit une analyse du dispositif, soit de forme, ou encore soit de fonction. Il y a différentes méthodes d'analyse qui ont été utilisées jusqu'ici par deux doctorants qui ont choisit d'étudier le langage musical de Frank Martin.

1. Un premier type de méthode peut-être tout à fait pris en charge, comme celle de Schenker-Salzer. Cette procédure est appelée *dogmatique*. Elle offre l'avantage de la sécurité et la possibilité d'examiner les résultats suivant la méthode choisie. Mais cela ne prouve pas si l'investigation est adéquate pour l'objet à analyser. Elle a tendance à mon sens à se figer dans des concepts dogmatiques absolus sans prendre en compte la personnalité

⁶² Cf dans ce chapitre je me suis inspiré de quelques éléments du livre de Bernhard Billeter, *Die Harmonik bei Frank Martin*, éd. Verlag Paul Haupt, Bern, 1971.

artistique que chaque compositeur développe dans sa créativité et qui ne se réfère pas obligatoirement à ces mêmes dogmes prédéterminés.

2. Une deuxième forme d'analyse existe, elle est appelée *éclectique*⁶³. Mais le désavantage est dans une plus grande mesure le fait que la sélection de la méthode dans un cas concret isolé, peut-être dépendante de ce que l'auteur a envisagé avant pour le prouver lui-même. Une thèse universitaire sur Frank Martin de la part de Janet. E. Tuper prend cette direction⁶⁴. Elle a prit des éléments de 4 concepts, qui s'excluent à mon sens mutuellement par rapport à ces éléments. Ceux-ci sont cités ci-dessous :

2.1. La notion de « *Pantonalité* » de Rudolf Réti.

2.2. Les expressions d'Edward T.Cone se référant aux concepts de « *Stratification* », « *Synthetis* » d'Igor Stravinsky. L'idée de stratification comme théorie analytique structuraliste peut s'avérer appropriée pour les œuvres de Frank Martin.

2.3. La notion de « *prolongation* » (d'extension d'accord) de Schenker-Salzer.

2.4. Le tableau de classification des sonorités d'Hindemith de son livre « *Unterweisung im Tonsatz (traité de composition)* ».

Question : Les réflexions de l'auteur sont-elles vraiment en relation avec ses recherches ? Je cite ⁶⁵par exemple ; Elle écrit sur la conclusion de la 2ème partie du « Vin Herbé »; sa basse n'est ni des tons de base, ni une basse dans le sens musical du terme, mais en partie une chose, en partie autre chose et en partie rien de tout de cela ; ou encore dans son analyse du *Prélude* des QPB. Elle affirme que la première mesure sert de motif de base pour le reste de la pièce. Mais par l'analyse du *Prélude*, on observe qu'il n'y a aucun élément mélodique de ce motif thématique qui soit vraiment reconnaissable dans les mesures suivantes, mis à part le deux premières notes B-F# ou encore des schémas d'intervalles qui sont utilisés dans les développements, mais pas ce thème mélodique en lui-même. Il faut voir à mon sens les 3 premières mesures comme une phrase thématique, comme une mélodie indépendante sans forte référence tonale qui subira des métamorphoses, des variations le long de la pièce. Elle affirme également que « *Comme une gigue* » est fondée sur deux séries, mais par l'analyse on constate que ce n'est pas le cas. Dans sa réduction, Janet Tuper rencontre donc parfois une

⁶³ Cf cité par Bernard Billeter, *die harmonik bei...*, p.10

⁶⁴ Janet E. Tuper, *Stylistic Analysis of Selected Works by Frank Martin*. Ph.D., Theory, Indiana University, 1964. 282 p. DDM Code: 79stTupJ; DA no.: 25/08:4746; RILM no.: UM no.: 65-1552. pp-4-6.

⁶⁵ Cf Janet Tuper, *Stylistic analysis of ...*, pp.25 –26.

sélection arbitraire. Il n'est pas surprenant que ses conclusions ne soient pas toujours correctes. Certaines des réflexions émanant de sa thèse peuvent me faire douter de l'efficacité de cette méthode analytique. Mais celle-ci reste une des rares analyses complètes du style musical de Frank Martin, hélas non publiée sur le marché musicologique, à part sur le site « UMI ; Dissertation Services ».

3. La troisième direction prise notamment par Bernhard Billeter est appelée « *la méthode critique* »⁶⁶. On reconnaît qu'elle a entouré plus étroitement encore chaque type d'analyse dans ses relations à un certain style et que chaque extension à un autre style devient problématique. Certes ici les règles sont larges en général. Il faudrait dans ce cas dans leurs applications possibles au Grégorien, à Machaut, à Bach, à Wagner, à Stravinsky et à Schoenberg, montrer tous les aspects du style et il ne faudrait pas mettre trop de poids sur des caractéristiques qui ne sont pas spécialement visées dans l'analyse. De cette manière, chaque analyse fixe son attention sur des critères solides et clairement décrits, ce qui permet à côté de cela à d'autres critères de la même composition d'être décrits. Après ces différents repérages théoriques, il serait intéressant voir nécessaire d'analyser une composition avec plusieurs méthodes de recherche. Il est une condition que ces méthodes soient examinées avec un œil critique en ce qui concerne leur domaine d'application stylistique et matériel. Dans l'inépuisable mythe d'Orphée, le grand jour de la conscience détruit la créature à peine libérée des ténèbres, et engendre un regret inconsolable. Mais si impliquée soit-elle avec les régions obscures du psychisme, la musique n'est pas le sommeil de la raison. Ce que raconte symboliquement Eurydice peut se lire parmi d'autres lectures, comme l'échec de l'analyse, et non celui de la création. Orphée devenu veuf, c'est à dire libéré de ses tentations analytiques, est meilleur musicien que jamais. La musique englobe le langage, ce qui lui permet d'être comme lui en partie décrite selon les perspectives d'une sémiotique. Là où cesse de régner la cohérence d'un système de signes ne s'ouvrirait pas le domaine d'autres signes encore non déchiffrés.

Il peut s'avérer nécessaire de placer les analyses des *quatre pièces brèves* de Frank Martin sous l'œil critique des différents systèmes et opinions de la théorie musicale pour autant qu'elle serve l'analyse harmonique et le langage musical de compositeur. La notion d'analyse harmonique ne peut-être saisie trop étroitement, car avec Frank Martin en particulier, on doit considérer d'une part les processus rythmiques et d'autre part la pure mélodie et la pure sonorité (timbre). D'un aperçu historique, il apparaît que Frank Martin a commencé à composer avec une harmonie fonctionnelle et plus tard progressivement il a adopté dans son travail, une

⁶⁶ Cf tiré du New Grove dictionary of Music, chap. Analysis et Criticism, pp.670-698, vol.5 et pp.526-588, vol.1

harmonie non-fonctionnelle plus étendue, voir plus avant-gardiste. Il est possible d'observer dans ses premiers travaux des sons et des traces de cadences harmoniques classiques-romantiques avec leurs fonctions. En conséquence on doit diviser l'analyse en deux pôles ; **l'harmonie fonctionnelle et non –fonctionnelle.**

§L'harmonie fonctionnelle:

Depuis la justification de l'enseignement de l'harmonie définie par Rameau⁶⁷, les procédures d'enregistrement de cette notion a prit différentes formes. Jusqu'à aujourd'hui deux théories rivalisent : l'analyse par degré et l'analyse des fonctions (harmonie de mouvement). Les gains de Rameau pour la théorie de la musique ont été doubles ⁶⁸:

1. La mise en évidence scientifique des triades majeures (plus tard les triades majeures et mineurs) sur le principe de la construction par tierce des accords et de leurs enrichissements par une 4ème tierce au dessus de la base triadique.
2. Le principe de la basse fondamentale provenant de la théorie de l'octave, des intervalles et des renversements d'accords. La théorie a gagné une interprétation de l'harmonie qui était indépendante de la situation concrète de seuls tons. Alors le sens de la basse fondamentale pouvait s'activer par lui-même dans l'analyse par degré contre son opposé (la basse continue).

°L'analyse par degré⁶⁹:

Cette méthode d'identification des tons est encore la plus répandue des analyses harmoniques dans les écoles de musique pour l'apprentissage de la théorie de la musique. Elle a été introduite par Weber en 1824 environ. Son désavantage est qu'elle n'implique pas une description des progressions harmoniques. Aussi un élève musicien peut machinalement déterminer, aussitôt qu'il a identifié les tons des accords en comptant les lignes de notes ; les tons de base(structure), les éventuels renversements et les altérations. Les conditions de ce type d'enseignement de l'harmonie sont simples. Elles viennent pour beaucoup de celles de J.-Philippe Rameau⁷⁰, mais elles sont devenues toutefois inégalement schématiques.

1. *L'identité par l'octave.* Celle-ci résulte de la réversibilité des intervalles et des accords.

⁶⁷ Cf Christensen Thomas, *Rameau and the musical thought in the enlightenment*, Cambridge University Press, 1993, chap1-2, pp 1-42. .

⁶⁸ Cf Coeurdevey Annie, *histoire du langage musical occidental*, col. que sais-je, Paris, 1998.

⁶⁹ Cf pour les chapitres à suivre, je me suis inspiré et basé du *New Grove dictionary of Music*, chap. Harmony, pp.859-875, vol.10.

⁷⁰ Cf Christensen Thomas, *Rameau and the musical thought in the enlightenment*, Cambridge University Press, 1993, chap1-2, pp 1-42.

2. Chaque accord est construit et est composé de tierces.
3. Le son le plus bas de la tierce, de la triade est le ton de base ou le degré fondamental.
4. Les harmonies particulières. Dans le type d'accords en question, certains tons n'étant pas des notes de structure, ils sont considérés comme des altérations ou des enrichissement de la structure naturelle de l'accord.

°Critique :

Ce qui n'est pas satisfaisant avec l'analyse par degré est qu'elle décrit seulement sans vraiment reconnaître les progressions harmoniques et les accords dans leurs relations. Ici on doit principalement prendre en considération le fait que l'enseignement de l'harmonie s'est développé lentement par rapport à celui de la basse continue et jusqu'à Riemann cela n'avait jamais été résolu.. Frank Martin peut-il se suffire à une analyse par degré ? non je crois pas, il nous faut une approche plus précise de ses constructions sonores pour en comprendre le langage qu'il soit symbolique, ou stylistique. Par symbolique, j'entend la forme sonore que peut prendre un processus de création et le style, le programme qui est organisé en vue d'une création sonore. Un enchaînement harmonique, un tala indien, un contour mélodique sont autant de tentatives de modélisation du geste créatif dans son rapport avec l'analyste. Deux choses peuvent être dites sur l'analyse par degré : Ses conditions sont rationnelles avec les triades pures. Chaque extension conduit néanmoins à des contradictions. Cela peut être vérifier théoriquement et de façon pratique.

°La construction des triades majeures et mineures :

Le cadre des triades est la quinte juste. Celle-ci seule spécifie déjà le ton de base, l'explication vient d'un fait physique de la combinaison des tons qui y contribue. Puisque l'identité par l'octave n'a jamais été mise en doute par aucun théoricien (même pas par les enseignants de l'école atonale), la quinte est un intervalle normal qui « est fermement enraciné dans le sol (très stable) », la quarte est un intervalle moins stable, il est flottant. Il faut différencier le terme de ton fondamental de celui de ton de référence, comme il est utilisé par les représentants du dualisme harmonique (tonalités majeur et mineur). D'après les conditions de l'analyse par degré, la note inférieure devrait toujours donner la note fondamentale, donc la base et le nom de l'harmonie. Ce qui permet à l'analyste d'identifier justement une harmonie, mais non sa fonction tonale harmonique et sa relation par rapport une progression d'accords. Toute ces notions permettent d'identifier la base du langage harmonique (les triades) de Frank Martin, par l'analyse de la morphologie des accords de ses pièces. Mais il en faut plus pour comprendre son art harmonique. On peut remarquer que l'analyse par degré devient plus complexe avec d'autres triades utilisées par Frank Martin dans ses premières œuvres.

°L'extension à la triade diminuée et augmentée :

D'après les conditions de l'analyse par degré, la note inférieure devrait toujours donner la note fondamentale. La triade augmentée se constitue de 3 intervalles majeurs symétriques qui renversés ont toujours le même son. Aucun des 3 sons ne prédominent sur les autres tons et ne peut se caractériser comme fondamental. Mais de ce fait chaque ton peut donner une identification harmonique ; un exemple ; do-mi –sol#, cet accord peut être soit do, soit mi ou soit sol augmenté de façon logique. Cela peut se produire avec cet accord de fonction dominante avec une quinte altérée. Par contre avec l'accord triadique diminué, le son donné construit avec des tierces mineures et le triton en résultant montre la fondamentale. Question : Pourquoi toutefois n'y a-t-il pas une manière d'analyser et d'écrire qui exprime ces circonstances clairement ? Une question à laquelle Frank Martin ne donne pas de réponse dans ses ouvrages. On peut aussi constater que Frank Martin n'utilise qu'occasionnellement d'autres harmonies. Pourquoi ? L'analyse par degré nous permet pas d'expliquer tous les choix de sonorités des compositeurs, mais de comprendre leurs structures par l'extension de leurs tons. Question : Ces accords sont-ils vraiment utiles dans le contexte contemporain puisque peu de compositeurs les intègrent dans leurs œuvres ? mise à part le monde du Jazz qui en fait une utilisation sans limite.

°L'extension harmonique aux 4 sons :

Rameau avait déjà identifié et analysé la possibilité d'une 3ème tierce au-dessus des triades et l'origine de la dissonance aux accords de 4 tons, et expliqué en particulier l'accord de 7ème de dominante⁷¹. La conséquence est l'élargissement du facteur dominant à la 9ème, 11ème et jusqu'à l'accord de 13ème de dominante. D'après l'analyse de Billeter, le principe de l'étagement des tierces est seulement le résultat d'une subdivision de la quinte pure en 2 tierces et jamais un principe de la formation des accords. Il faut comprendre que chaque accord de 7ème qui a une quinte pure est un accord de 3 sons avec un ton supérieur lié. S'il contient 2 quintes pures, on peut alors considérer 2 tons comme des fondamentales. D'où une ambiguïté.

L'accord de 7ème diminué ne contient lui pas de quinte pure de part sa structure en intervalles mineurs, et il n'y a pas de fondamentale, ou plutôt chaque note de l'accord peut être identifié comme la fondamentale. Ce qui donne 4 noms possibles à cet accord particulier, comme la triade augmentée. Dans ce cas, l'analyse par degré nous indique pas cette ambiguïté harmonique. Que l'étagement de tierces ait été élevé comme principe est certainement un fait unique. Que la septième et la neuvième se placent sur le troisième son de l'accord de dominante, est un concours de circonstance et ne parle pas en faveur du concept de l'étagement

⁷¹ Référence à Christensen Thomas, Rameau and the musical thought in the enlightenment, Cambridge University Press, 1993, chap1-2, pp 1-42.

des tierces comme un principe théorique. Ces types d'accords sont peu utilisés par Frank Martin, l'analyse de ses oeuvres le démontre, mais il les utilise en temps que sonorité (couleur musicale). Donc l'analyse par degré ne peut expliquer de tout évidence, l'imagination créative, les couleurs comme les sonorités harmoniques.

°En résumé:

Les conditions de l'analyse par degré se sont avérées applicables seulement avec les triades. Dans ce cas là, la disposition des tons fondamentaux est logique. Mais chaque expansion harmonique conduit à des contradictions. Puisqu'une analyse ne possède une valeur de constatation que lorsqu'elle interprète des relations, une analyse par degrés qui renonce consciemment à cette interprétation est dans ce cas, celui de Frank Martin, insuffisante et réductrice.

°La théorie des fonctions :

Le deuxième type d'analyse harmonique est basé sur l'idée que toutes les harmonies sont répertoriées dans trois fonctions (Tonique, sous dominante et dominante). L'idée d'une réduction de tous les accords au nombre de trois est de Johann F. Daube⁷². Celui-ci ne parle toutefois pas des fonctions, mais de trois accords concrets : la triade de la tonique, l'accord de 7^e de dominante et la sous-dominante avec une sixte ajoutée comme l'avait déjà mentionné Rameau. J. Daube a compris que la fonction détermine la distinction entre le son concret et le sens idé-aliste qui est derrière celui-ci.

La voie du ton vers l'accord ou de l'accord vers la fonction est une double abstraction. Nous parlons dans ce cas alors d'harmonie. Avec ce mot « *accord* » on peut se poser la question ; Quel rôle relationnel joue-il en général comme son musical ? Le rôle relationnel est appelé fonction et il résulte de la conséquence de quelques accords et ils forment ensemble une cadence harmonique juste ou plus étendue. Hugo Riemann a fondé son enseignement d'harmonie sur les fonctions. La polarité dominante et sous-dominante lui a suggéré probablement de reprendre la théorie dualiste majeur et mineur d'Oettingen. Hermann Grabner a perfectionné la théorie des fonctions de Riemann, sans se charger de la théorie des dualités ; Celle-ci a été suivie par d'autres comme H. Disler et W. Maler. C'est à dire que l'auteur rejette la théorie dualiste dans sa forme avec Riemann et Oettingen, cependant il trouve dans la désignation des fonctions un moyen le plus approprié d'analyse harmonique. Ce que je crois également. Cette méthode est celle que j'ai apprise dans mes cours d'harmonie. Elle permet de situer les relations entre harmonies dans tous les contextes stylistiques, mais pas toujours de l'expliquer et les comprendre.

⁷² Cf cité par Bernhard Billeter, dans « *die harmony bei Frank Martin* », p. 16.

°La théorie dualiste du mode majeur et mineur:

Dès la Renaissance, le système tonal majeur-mineur qui est en train de se constituer bouleverse la polyphonie linéaire pour déboucher sur la notion d'accord. Les intervalles et l'agencement des notes prennent une autre valeur. Avec le système tonal majeur-mineur se développe une conception harmonique de la mélodie. Il s'agit principalement dans la théorie dualiste de la mise en évidence des triades des modes majeurs et mineures. Elle concerne également dans un sens plus large tous les accords et la polarité existant au-dessus et au-dessous de la fonction dominante. La théorie dualiste serait de Zarlino. Manifestement Zarlino n'était pas conscient de l'importance de cette théorie, car elle n'occupait pas une place centrale dans ses institutions et n'occupait également pas beaucoup de secteurs dans ses écrits. Pour ces penseurs, la notion de nature a atteint une éminente importance qui se différencie de l'actuelle : La nature est devenue un principe constant d'ordre et de régularité, dans lequel tout hasard est exclu. Rameau n'a pas appelé sans raison son premier livre : « *Traité d'harmonie réduite à ses principes naturels* ». Le précurseur de ces théories était le compositeur Moritz Hauptmann. Dans son livre « la nature de l'harmonie et de la métrique », il construit les harmonies à partir des 3 intervalles directement compréhensibles, l'octave, la quinte et la tierce majeure. Le rapport entre tonalité et la gamme est essentiel dans la tonalité majeure-mineure, alors il est qu'accidentel dans le système modal et inexistant dans l'atonalisme. Dans la tonalité majeure-mineure, on peut considérer que le système diatonique, compris comme une certaine disposition de cinq tons entiers et de deux demi-tons qui est sa caractéristique. Les gammes modales ne diffèrent que d'un seul degré par rapport à celui qui précède ou qui suit.

°Critique :

Des doutes apparaissent toutefois d'eux-mêmes: Dans la musique harmonique, chaque dissonance est-elle fournie par des quintes et des tierces ? Les tons harmoniques étrangers ; peuvent-ils être exclus de l'analyse ? Von Oettingen considère chaque accord pour lui-même isolément. La recherche d'une intégration plus simple des dissonances dans un accord par des quintes et des tierces est significative depuis longtemps, quand l'accord dure assez longtemps sa sonorité se fait valoir en de-ça de sa fonction éventuelle. Cela peut tout à fait être le cas dans une harmonie fonctionnelle, ce qui est particulièrement abondant chez César Franck. Avec les formes de sons primaires, un plus grand poids est donné à la forme naturelle du son. Cette théorie moderne dualiste a eu son importance dans le développement du langage harmonique de Frank Martin. Ceci dit cette méthode permet de cerner le mouvement harmonique chez Frank Martin, on ne serait en doute, mais pas dans tous les cas. Hugo Riemann a introduit la notion de fonction dans l'enseignement de l'harmonie. Il ne s'agit pas simplement comme il est dit,

d'une simple redéfinition des 3 tons principaux d'un type de son. Leurs natures peuvent être exprimées plus simplement ainsi : La tonique est le point de repos entre les deux pôles de la tension. Qu'en est-il avec le ton de base d'un accord mineur ? Rameau prend comme ton de base le plus bas, Riemann le plus haut dans la structure harmonique. Qui a raison ? La pratique musicale parle pour Rameau ; mais cela n'est pas encore une bonne justification. On doit pour clarifier la situation, faire une distinction entre un ton de référence et un ton fondamental. Les tons de référence sont aussi présent dans les intervalles successifs et en outre dans la résolution avec les septièmes. Aussitôt que les triades apparaissent comme matériel ou comme une partie de celui-ci, ils sont supplantés par l'idée qu'un ton de base devient le centre de chaque triade, et sur lequel se développe l'harmonie. La triade mineure ne provoquera jamais un fort sentiment de repos et de soulagement comme la triade majeure. Cela explique de façon plus satisfaisante que la convention musicale, les toniques majeurs à la fin des pièces en mineur. De la théorie des fonctions de Riemann, il peut être préserver que l'essentiel : *dans la musique classico-romantique, les accords et leurs constituants tournent autour des 3 fonctions*. Il est logique que son application ait été au-delà du secteur historique pour lequel il a été créé.

°La méthode Schenker-Salzer :

Avant de pouvoir examiner les possibilités d'expansion de la théorie des fonctions pour la musique contemporaine, on se doit de se tourner encore vers une autre méthode, qui elle pour sa part, refuse la théorie des fonctions et se veut indépendante de celle-ci. Elle essaie d'être une expansion de l'enseignement de l'harmonie. Il s'agit de la méthode de Schenker, que son élève Felix Salzer a travaillé et appliqué à la nouvelle musique. Schenker se base dans tous ses arguments sur Rameau. Il divise l'opinion sur l'idée que la mélodie est subordonnée à l'harmonie. Son idée de prolonger temporellement le domaine d'application d'une harmonie est neuve. Au plus court, sa théorie est résumée dans le livre « *der Tonwille* » et dans « *Das Meisterwerk in der Musik* ». Là il écrit que : « le son dans la nature est une triade ». « *L'Umlinie (la ligne fondamentale) est en même temps, la première transition, la première mélodie et la diatonie* »⁷³. Ce phénomène naturel qui est fortement mentionné, forme ainsi la seule source de la nature, dans laquelle la musique puise. D'après l'opinion de Schenker, chaque chef-d'œuvre porte en lui sa structure fondamentale en arrière plan. Le sens de l'espace tonal (l'ambitus) est la caractéristique des génies. Schenker examine un style par le principe, non des motifs, mais par celui d'unités, qu'il compare et met en relation. Ainsi pour de la musique plus contemporaine, à laquelle l'unité est fréquemment déterminée par d'autres facteurs d'ordre, la méthode de

⁷³ Cf Tiré et cité par Bernhard Billeter, *die Harmonik bei....*, p.23.

Schenker peut devenir inadéquate. Tout ce qui ne se passe pas dans le concept, tout ce qui est pas interprété comme une fonction, tout ce qui en règle général n'est pas analysable harmoniquement, peut être éliminer ainsi dans le prolongement de l'analyse.

°L'extension de la théorie de fonction sur des domaines tonals éloignés:

La notion de tonalité était gravée en 1821 par Castil-Blaze. Fétis la définissait en 1844 dans son traité : « *La tonalité se forme de la collection des rapports nécessaires, successifs ou simultanés, des sons de la gamme* »⁷⁴. La gamme est à la base de cette définition de la tonalité. La même chose est à considérer pour Riemann. La grosse différence entre les deux existe uniquement et seulement dans un détournement de la gamme. Pendant que pour Riemann la gamme diatonique et ses tons forme les trois accords principaux que de notre côté nous considérons comme naturel, Fétis lui refuse toute dérivation physique ou mathématique de la gamme, cela en étant fondé sur une convention qu'il appelait un peu malheureusement « métaphysique » : « *Nous concevons cet ordre et les phénomènes mélodiques et harmoniques qui en découlent comme une conséquence de notre éducation et de notre conformisme.* »⁷⁵. Ces deux définitions de la tonalité, au sens historique assez étroit, sont pour les moins concrètes. Deux relations sont communes : la relation à la gamme et la relation à l'harmonie majeure et mineure. Si on part de la définition de Fétis, chaque extension doit éliminer la notion de l'importance du son central, « *une dépendance sur un centre du son* », qui doit aussi inclure le principe de distance et non le principe de consonance pour former des systèmes sonores. Si on suppose, comme Riemann, que pas seulement les conventions mais aussi la dérivation mathématique, sont à la base du système majeur-mineur occidental. Donc 3 possibilités apparaissent systématiquement pour élargir la notion de tonalité. Cela est le résultat des deux relations discutées plus haut : l'une comme l'autre ou encore les deux ensemble qui peuvent être réunies⁷⁶ ;

1. 1. Si la relation à la gamme se maintient, ce à quoi la relation à la musique harmonique renonce cependant, ainsi le diatonisme peut-être supplanté par d'autres toniques de la gamme majeure (les modes symétriques modernes). Il est possible de ne pas faire correspondre la gamme majeur de C avec une gamme mineure de do, et ni avec une de la mineur, mais avec celle de mi mineur qui utilise les mêmes tons diatoniques. Cette tentative d'extension diatonique n'est pas utilisable dans le cas de cette recherche sur Frank Martin.

⁷⁴ Cf cité par Bernhard Billeter, *Die Harmonik bei Frank Martin*, pp.25-26

⁷⁵ Cf cité par Bernhard Billeter, *Die Harmonik bei*. pp.25-26

⁷⁶ Cf cité par Bernhard Billeter, *Die Harmonik b..* p.26

2. La deuxième possibilité de l'extension de la tonalité existe et elle consiste à laisser tomber la relation à la gamme, mais de conserver la relation à la musique harmonique dans le sens étroit du terme, ceci étant l'harmonie de mouvement ou de couleur.
3. Une troisième possibilité consiste à laisser tomber les deux relations. Ce chemin a été utilisé par un autre compositeur, Paul Hindemith. Alors le sens d'un système des parentés (relations) du son reçoit la tonalité. Si ce n'est sous la restriction de la relation de quinte ou sous la relation de tierce. Ces 3 définition sont intéressantes dans le cas de Frank Martin.

L'extension de l'harmonie sur les modes majeurs et mineurs apparaît comme un double besoin. Schoenberg⁷⁷ également ne suit pas la théorie des fonctions dans son enseignement de l'harmonie, il construisait dans son livre « les tendances formant les formes de l'harmonie », un système de secteurs qui est divisé d'après 3 accords principaux, leurs variantes et les sous et sus-médiantes, qui créent de nouveau à partir de leurs éléments des variantes et des médiantes. Ainsi il nomme par exemple le secteur de fa bémol majeur de la tonalité de Do majeur, une sous-médiant majeure de la sous-médiant mineur abaissée. Signes : (bsmSM).

Pas tout à fait comparable aux notions de « secteurs » sont les « *mélanges de fonction* » ou « *Mischfunktionen* » de la théorie des fonctions : En premier lieu il s'agit d'abord de triades ; en second lieu, donc par modulations passagères, on utilise aussi le sens des « secteurs », on suppose des tonalités voisines ou passagères. Les fonctions mélangées tel que Tp(parallèle à la tonique majeur/mineur) ; Dp (parallèle à la dominante majeur) ; Sp (parallèle à la sous-dominante) et Sg(opposé à la tonique majeur/ton relatif) sont présentes en premier dans la tonalité majeur, en mineur harmonique il y a que les fonctions sP(parallèle à la sous-dominante) et Tg (opposé à la tonique mineure/ ton relatif). Des possibilités d'élargissement résultent par des variantes des triades fondamentales, par exemple la sous-dominante mineure en tonalité majeur par les variantes des fonctions mélangées (dans le langage moderne on appelle ces possibilités, des substitutions par inter-changements modaux). En outre, apparaît la question s'il faut les interpréter de façon fonctionnelle ou si le contenu du son est plus important que sa position dans la tonalité. Application : l'analyse de deux exemples où Frank Martin crée un jeu raffiné avec la structure sonore de 7^{ème} de dominante et de sous-dominante 6/5, si bien la relation fonctionnelle est complètement dissoute dans le petit espace (ambitus) et elle continue dans la phrase complète(*sonate pour violon op.1, 1phrase, T.81-86 et 153-157,*

⁷⁷ Cf Schoenberg Arnold, *traité d'harmonie*, éd. J.C. Lattès, Paris, 1983.

s.u.S.53f. ; Les dythyrambes I, T.31,32, s.u. S.55 ; résumé s.u.S.57). En conclusion, l'expression « fonction mélangée » peut et doit être encore étudiée, ce que la théorie de la consonance et la dissonance harmonique d'Oettingen semblait approuver.

§L'harmonie non fonctionnelle⁷⁸ :

°Définition du sujet :

Le domaine restant (le non-fonctionnel) en question est potentiellement plus vaste et plus complexe que le résume le titre ci-dessus. Ce titre est déterminé négativement par 2 différents fondements : Premièrement ce domaine restant est encore étudié de façon très insatisfaisante et il n'est pas utilisé comme procédé de composition depuis bien longtemps et deuxièmement il se laisse lui-même durement subdivisé en secteurs plus ou moins cohérents. Il est un choix dans ce travail de ne pas analyser tout le domaine en question, mais d'y chercher des voies que Frank Martin aurait utilisées. La relation de seulement deux sons, c'est à dire le changement d'un son à l'autre, est déjà un changement dans un déroulement temporaire, par conséquent un processus énergétique qui à faire avec le sois-disant *Melos*, que les voix soient conduites indépendamment ou noyées dans le son global. Le mot synthèse peut être mentionné pour la relation, parce qu'avec cela quelque chose de nouveau apparaît, une forme qui est plus que la somme des parties. L'Harmonie romantique s'est spécialisée de plus en plus dans la confrontation de la tonique ; la pure triade et des tons de tension de la dominante et de la sous-dominante avec leurs dissonances caractéristiques D7 et la S 5/6 (la sixte ajoutée). On a développé dans le cours de l'harmonie romantique, une habitude d'écoute d'entendre chaque dissonance non caractéristique comme une note étrangère à l'harmonie qui doit être dissoute dans sa propre harmonie. La différence entre un point de vue fonctionnel et sensuel d'un accord et entre des fondamentales idéales et une fondamentale réelle doit être démontrée par quelques exemples simples: Ceux-ci ne sont certes fréquents dans la musique contemporaine. Une analyse intéressante de ces possibilités harmoniques est produite dans le livre de B.Billeter dans un tableau étudiant chez Hindemith ces principes de fonctionnalité et de non fonctionnalité.

Dans *l'exemple A*, on a apparemment tout le temps la même triade majeure avec la septième mineure comme dissonance caractéristique. Il s'agit d'un tableau⁷⁹ de progressions harmoniques. Une analyse de fonction d'enchaînements harmoniques chez Hindemith. Dans *l'exemple B*, un accord fortement dissonant Ab-C-D-F#-Eb, devient en premier a) quatre fois dissout dans le sens d'une harmonie de fonction. Et dans l'exemple b), le même accord se

⁷⁸ Cf Bernhard Billeter, *die harmonik beipp.33-47*

⁷⁹ Cf Bernhard Billeter, *die harmonik bei* , p.35, voir le tableau dans l'annexe.

trouve dans des situations qui excluent toute interprétation fonctionnelle, ce qui contraint l'auditeur à une écoute sensuelle (émotive non réfléchie).

Un seul et même accord peut être compris comme fonctionnel et sensuel. Il est clair que dans beaucoup de cas l'interprétation d'un accord reste ouverte. Le compositeur laisse l'auditeur dans l'incertitude agréable, pour savoir si l'accord a une fonction ou non. De tels exemples sont fréquents chez le jeune Frank Martin. La délimitation entre le fonctionnel et le non fonctionnel tombe à un point de l'histoire de la musique sur des difficultés : les écoles nationales du XIX^{ème} siècle tardif aspirent toutes plus ou moins fortement dans le domaine harmonique au fonctionnel dans son sens étroit et sans quitter tout à fait les fondements de l'harmonie fonctionnelle. Kurt von Fischer appelle cette tendance « impressiv »⁸⁰, parce que son évolution a conduit à l'impressionnisme. La notion d'« impression » est presque un synonyme de « sensualité » (sensibilité auditive) qu'il soit appliqué maintenant pour des sons séparés ou des relations harmoniques plus larges. Il peut être parlé de toniques, dominantes et sous-dominantes, sans que l'harmonie fonctionnelle soit présente et sans que par exemple, les dissonances caractéristiques de l'harmonie romantique soit cherchées de façon arbitraire derrière le sensuel des accords écrits. Donc il arrive aussi vice – versa que des dissonances soient entendues comme caractéristiques sans qu'un rapport fonctionnel soit donné. On l'observe chez le jeune Schonberg dans quelques-unes de ses œuvres de vieillesse (Variation sur un récitatif pour Orgue, op.40 ; concerto pour clavier op.42), chez Alban Berg, mais aussi à certaines places des œuvres avancées de Max Reger (Introduction, variations et fugue en f# mineur pour Orgue, op.73) : Des lieux communs de l'origine fonctionnelle se trouvant être comme des réminiscences en relation (rapport) non fonctionnelle. Dans une phrase homophonique chez Frank Martin, il est systématique le fait de distinguer deux possibilités d'harmonie non fonctionnelle⁸¹ :

1. Des mélodies diatoniques avec un accompagnement non fonctionnel : le diatonisme de la mélodie, s'il s'agit maintenant du majeur, du mineur ou d'autres gammes diatoniques : est prit pour lui-même dans une tonalité mélodique dans le sens de W. Thomson qui peut coïncider avec la tonalité des accords ou non.

- a) L'accompagnement général avec des triades : Il s'agit d'un tel assortiment que l'on trouve dans la composition du XVI^{ème} siècle. Il est familier à Frank Martin dans la forme des psautiers huguenots. Aussi les « chorals » dans le sens romantique (par exemple chez

⁸⁰ Cf cité par Billeter Bernhard, *Die Harmonik bei Frank Martin*, p.36

⁸¹ Cf cité par Billeter Bernhard, *Die Harmonik bei Frank Martin*, p.36

Fauré) ont préservé un reste d'harmonie non-fonctionnelle qui créent un effet archaïsant.

- b) L'accompagnement avec des structures particulières à 3 sons ou plus : Ce domaine appartient au traitement de la chanson populaire par Bartok, Stravinsky et aussi Frank Martin (trio sur des mélodies irlandaises et les 4 pièces brèves dans un autre contexte).

2. Des mélodies non diatoniques avec un accompagnement non-fonctionnel : Frank Martin a été lui-même avec le non-diatonisme très hésitant et très difficile, cependant radicalement résolu.

- a) L'accompagnement prédominant avec des triades : Ce type de phrase est probablement le plus important pour Frank Martin, cependant cela ne signifie pas qu'on le trouve partout dans ses œuvres. On trouve ce principe dans la 3^{ème} et 4^{ème} des QPB, donc la *Plainte* et *Comme une gigue*.
- b) L'accompagnement avec des accords complexes prédominants : ce type de phrase change fréquemment avec le ci-dessus a) décrit ; Une frontière claire entre les deux ne peut pas être décrite facilement.

Avec toutes ces possibilités, la basse peut suivre sa propre direction, par exemple, la basse chez Debussy conduit la ligne tonale d'une composition plus clairement qu'une succession d'accords. Ceci est aussi valable pour beaucoup d'œuvres de Frank Martin, dont les QPB. Avec des phrases polyphoniques, ils existent les mêmes possibilités, seulement les événements deviennent encore plus complexes, quand il est incertain de situer quel ton comme faisant partie de l'accord et celui qui est lui est étranger. La position de l'harmonie est fréquemment plus le résultat d'accents rythmiques que d'accords. Il est clair que la tâche de l'analyse harmonique non-fonctionnelle est difficile et complexe ; Elle demande une adaptation constante de la méthode au matériel (à la matière traitée). Pour l'instant, le domaine de l'harmonie non fonctionnelle doit être encore séparé à l'égard des processus qui sont clairement de nature non harmonique. En premier est le cas où les lignes mélodiques ne prennent pas en considération l'harmonie, mais les parentés de son (la tonalité au sens le plus large). Cela semble ne jamais arriver chez Frank Martin, donc c'est un domaine à abandonner. Le processus de l'indépendance du son commence par ses formes primaires. Cela la musique occidentale le connaît tout au plus jusqu'à aujourd'hui dans ses approches. A l'opposé, ce sont des sons établis alternant avec d'autres sons établis ou avec des séquences harmoniques. Alors il s'agit d'un ralentissement ou d'une suspension temporaire de l'harmonie. Cependant les formes

primaires du son remplissent souvent seulement une partie de la phrase sonore dans une forme d'un son ou d'un ostinato. Dans ces cas là, qui sont très fréquents chez Frank Martin, ils ne contiennent que partiellement les éléments primaires tonals des événements harmoniques ; Les sons de ces derniers appartiennent parfois à la seule harmonie, parfois non. Cela ne doit pas non plus être indiqué comme cela se passe fréquemment, avec des termes comme « bi-tonalité » ou « poly-tonalité ». Ces mots sont devenus habituels à cause de certaines considérations superficielles pour des lieux dans une composition où se trouvent une ou plusieurs triades réunies ou un son consonant qui serait combiné avec un élément harmonique opposé. On ne peut nier que cette façon de composer désigne celle des nouveaux compositeurs français (la nouvelle vague). En vérité, le résultat n'est pas la somme de plusieurs tonalités, mais un nouveau tout d'une unique tonalité plus ou moins entendue. Seulement par la connaissance(conscience) de cette circonstance, on ne devrait pas parler de bi-tonalité ou de polytonalité.

°La méthode d'Hindemith : Un domaine d'application pour l'analyse:

L'ouvrage " Unterweisung im tonsatz (traité de composition) " de Paul Hindemith a une signification très importante comme méthode d'analyse. Elle est une méthode qui cherche à s'éloigner d'une tradition classique de la composition, pour justifier de façon rationnelle les tendances progressistes de la musique de son temps, à laquelle il participe par son œuvre propre. Elle est pensée comme le titre le mentionne, et elle devrait remplacer l'ancien système des conservatoires pour l'enseignement de l'harmonie traditionnelle et du contrepoint. Il est apparu seulement la partie théorique et le début de la partie pratique, il est nommé « le livre des exercices pour des phrases à deux voix ». Celui pour les phrases à 3 voix était présent depuis longtemps sous forme de feuillets pour ses élèves de l'université de Yale et il est apparu récemment. Les deux volumes de " l'Harmonie traditionnelle " devait être réunis pour faire le livre d'exercice pour les 4 voix. Hindemith projetait une réécriture assez complète sur toute la matière, aussi les parties déjà apparues. Le changement projeté était profond, mais la manière était nettement didactique; Les discussions théoriques étaient répandues dans ses cours d'études pratiques. Ce n'était plus l'accord parfait qui était à la base de son enseignement, mais la note individuelle, liée selon lui, à toutes celles de l'espace chromatique par des affinités décroissantes qui sont classées d'après 2 séries qui doivent servir à l'analyse d'une œuvre musicale. Par la suite l'opinion a argumenté que les théories d'Hindemith étaient en partie douteuses voir fausses sur certains points dans leurs bases mais cependant son instinct infallible, lié avec son expérience de praticien(compositeur et pédagogue) l'ont mené tout de même vers un système très utilisable qui supportent très bien certaines modifications dans son

fondement et dans son application sur des analyses. L'opinion était aussi unanime que seulement certaines compositions d'Hindemith se prêtaient à sa méthode d'analyse. Cette restriction va sûrement trop loin d'autant plus que le style de composition d'Hindemith ne peut pas se réduire au même dénominateur et se trouve pas complètement en marge du développement de la composition de son temps. Hindemith saisit chaque harmonie comme un accord pour lui-même sans prendre en considération pour sa définition harmonique, son rapport avec les accords précédents et les accords suivants ; il ne le saisit pas comme " fonctionnel " (dans le sens d'une fonction), mais comme " sensuel " (dans le sens d'une émotion). D'autre part, il donne à la relation des accords, une grande attention, qui concerne la direction des voix, le cours de tension sonore (qu'il appelle pente harmonique) et les liens de parenté des notes pivots de structure (développement graduel). Ces qualités rendent sa théorie (enseignement) très adapté à l'analyse harmonique non fonctionnelle. Son refus du diatonisme doit être compris historiquement : Pour lui il s'agissait avant tout de briser les chaînes du diatonisme. Cependant, la notion de la nature chez Hindemith est plus spéculative à comprendre que naturelle. Hindemith parlait souvent d'une " valeur " harmonique ou mélodique des intervalles, d'une " valeur " des accords etc. L'expression est équivoque. Personne ne voulait le comprendre comme une notion d'éthique, mais comme une définition d'esthétique musicale. Cependant le mot « valeur » n'a pas été estimé par le monde musical. Mais il s'agit pour Hindemith d'un classement autour d'une évaluation d'un critère déterminé, par exemple, par celui de la consonance-dissonance ou par celui de la parenté de son (ton voisin ou de tension harmonique).. Hindemith divisait les accords entre ceux qui possédaient un triton et ceux qui n'en avaient pas et ils sont subdivisés plus encore dans une échelle graduée de sonorités du plus consonant au plus dissonant dans six catégories.

°Les conséquences pour le développement de la tonalité⁸² :

La nomenclature des tons étrangers à l'harmonie peut aussi servir à l'analyse de fonction, dans ce cas seulement, ce qui est étranger à l'harmonie ou lui appartient, sert à la définition de celle-ci. Donc pas l'accord réel mais la triade de la fonction soutenue ou de la « *mischfunktion* », incluant éventuellement des dissonances caractéristiques ou des altérations. (Dans l'analyse de fonction, on parle logiquement de ton étranger à l'harmonie). Il y avait entre Hindemith et Frank Martin des liens comme des influences théoriques importantes. Il s'agissait d'une forme de synthèse entre tonalité et atonalité, que Rudolf Reti appelle la « Pantonalité ». Ses 4 pièces brèves ont été parmi les premières à expérimenter ces nouvelles idées en matière

⁸² Cf Billeter Bernhard, *Die Harmonik bei Frank Martin*, éd. Verlag Paul Haupt, Bern, 1971, p.46

de composition chez Frank Martin. La tonalité et l'harmonie sont des éléments d'importance alors que la mélodie devient sérielle ou prend ses distances avec le diatonisme. Sa technique de composition peut paraître paradoxale, du fait de sa diversité dans une œuvre. Frank Martin même en admirant Schoenberg, a prit une direction plus tonale de la sérialité. Le contrepoint atonal n'a pas été un élément d'esthétique stylistique primordial, donc on ne peut à travers ces 4 pièces l'appeler un compositeur contrapuntique dodécaphonique. Malgré que certains passages soient écrits à deux voix avec des phrases chromatiques.

Le concept musical définit par Frank Martin dans ses premières oeuvres dont les QPB serait plutôt à situer dans ce que Rudolf Reti définit comme le « *Pantonalisme* » ou le *Panchromatisme*. Un concept musical né du conflit entre la tonalité et l'atonalité. Il en résulte une forme de synthèse des deux idées. Le contour mélodique conserve le besoin d'une note centrale, une note pivot sur laquelle la tonalité moderne crée son identité malgré ses différentes extensions et modulations. Il s'agit de comprendre, comme Debussy l'a expérimenté le premier dans certaines œuvres, qu'une ligne mélodique conserve son unité qu'à travers sa relation avec cette note de base, cette note de référence, mais avec un effet cadentiel classique « dominant-tonique »⁸³ avec cette même note conductrice. Dans la musique grégorienne du Moyen-Age, on nommait « la teneur », la note principale (dominante) dans l'ambitus resserré sur une octave de ces mélodies modales. Y a-t-il une référence culturelle à la musique ancienne dans la notion de « pantonalité » ? peut-être. Donc il y a plusieurs champs d'analyse possible ; une analyse de comparaison, soit une analyse de style unité par unité, soit entre deux œuvres ou soit encore entre une œuvre et un modèle abstrait dogmatique.

Les phrases mélodiques thématiques sont un élément d'importance dans les 4 *pièces brèves* et elle sont enrichies par l'utilisation de notes chromatiques, ce qui en donne l'impression d'un univers atonal. Son univers mélodique donne à une seule note comme un B, une signification plus importante qu'une fonction tonale dans sa relation avec d'autres tons d'une gamme ou d'un mode. Il donne à l'élément de base musical, une dimension plus émotive, spirituelle que fonctionnelle, mais l'émotion n'est pas la fonction première de la série ou des structures qu'elle engendre. Elle a le rôle de centre gravitationnel, structural, d'un élément de construction et elle le demeure dans tout l'énoncé musical des 4 pièces brèves. La série, le thème comme le motif devient aussi le moyen de donner une certaine logique et une cohésion à chaque section dans sa relation aux autres. Chaque pièce se structure en phrases et sections qui semblent avoir un lien les unes avec les autres, mais l'oreille ne les perçoit pas facilement dans

⁸³ Cf Reti Rudolf, *tonality in modern music*, p.39.

ses différentes positions. La phrase thématique(pantonale) devient le mode, la structure, le système musical sur lequel se construit l'identité de la pièce. Les dangers et les pièges de la musique atonale ou conceptuelle ne se retrouvent pas dans ces 4 pièces, car les notes chromatiques ont parfois une fonction musicale : celle que la théorie musicale identifie comme des éléments d'enrichissements des notes de structures(pivots) ; des notes de passage, des notes auxiliaires, des broderies, des anticipations, des retards mélodiques, etc. En fait pour Frank Martin, il s'agit surtout d'une extension mélodique et harmonique de la tonalité.

§ 5.5 Metamorphosis (métamorphose par développement) :

C'est un procédé que l'on retrouve souvent dans les œuvres de Frank Martin et donc dans les QPB. Il l'appelle la métamorphose (développement) thématique. Il construit parfois un mouvement entier ou une pièce entière par ce procédé de composition. La structure de base du thème(notes pivots) est toujours reconnaissable malgré les modifications rythmiques ou mélodiques apparaissant au fur à mesure de sa progression. Il utilise aussi le procédé des séries par cette technique de composition, et de façon polyphonique et contrapuntique en combinant la série sur 2 ou plus de voix. Son système « *pantonal* ! » permet le retour de certains tons avant que les 12 sons soient tous présentés. Donc il adapte à son propre entendement, la technique dodécaphonique de Schoenberg afin de la rendre maniable et cohérente pour des idées nouvelles et originales.

°5.6 La virtuosité instrumentale :

Une des caractéristiques de la musique instrumentale de Frank Martin est sa recherche d'une virtuosité technique dans la composition de ses pièces solistes. Il est indéniable que les QPB ne sont pas à la portée de tous les guitaristes, elles demandent une certaine aisance technique de la part de l'interprétant. Un exemple étant le passage descendant en doubles croches chromatiques à la fin des 4 premières mesures du *Prélude*. La lecture des chromatismes comme les motifs mélodiques et rythmiques sont difficile à mettre en place.

§ 5.7 Une analyse technique guitaristique :

Je suis guitariste, et j'ai travaillé ces 4 pièces sur ma guitare. En première analyse, j'ai pu constaté le degré de virtuosité qu'elles imposent à l'interprétant. La problématique principale pour un guitariste est de trouver l'humeur et l'interprétation adéquate ; Qu'elle soit rythmique ou mélodique et ceci pour chaque pièce qui entretient chacune des difficultés techniques différentes pour l'exécutant.

°La première pièce : Ici les difficultés techniques sont multiples. En premier lieu, la mémorisation comme la transcription de la pièce est un exercice de patience de part les motifs mélodiques chromatiques qui varient constamment dans la progression de la forme. La

première grosse difficulté technique se trouve à la mesure 4, un passage en 9/8 constitué de sextolets à un tempo assez rapide. En deuxième lieu, on trouve dans les sauts de cordes et de tessiture une autre difficulté technique pour l'exécutant. Ceci par exemple à la 5 et 6^{ème} mesure ou encore à la 10 et 11^{ème} mesure avec les sauts entre la note pivot, la mélodie et l'harmonie. Les accords ont une structure élargie qui rend leur application sur la touche assez hardue également pour la main gauche et la main droite qui doit s'activer sur plusieurs cordes simultanément par une technique de pincement à plusieurs doigts. Les positions serrées aux mesures 25 à 27 sont un passage techniquement complexe du fait de la basse étrangère aux harmonies qui est dans une position assez éloignée sur le manche de la guitare, des accords auxquels elle est en relation ; un exemple ⁸⁴la basse C bécarré avec l'accord C#mineur au-dessus. Des notes sur cordes ouvertes facilitent l'exécution de certains passages difficiles. La mise en place rythmique de part les valeurs utilisées les sextolets, les contre-temps et syncopes sont également un exercice difficile de virtuosité et de maîtrise technique.

° **La 2^{ème}** : Dans cette pièce tonale, les difficultés techniques pour un guitariste ne manquent pas également. En premier lieu la transcription et l'interprétation sont à nouveau complexes dans la mise en place rythmique et harmonique. Frank Martin utilise des sextolets et des subdivisions de triples et de quadruples croches intéressantes pour la virtuosité, mais un pensum pour l'interprétation. La présence d'accords barrés sont un indice de connaissance des possibilités qu'offre la guitare au compositeur pour étendre les sonorités harmoniques sur le manche de cet instrument. Donc Frank Martin a pu utilisé tout un éventail de possibilités que son étude de l'instrument lui a procuré, ceci pour donner plus de couleur aux sonorités des triades traditionnelles de la pièce. On le constate aussi par la notation harmonique en chiffres romains des harmonies qui sont spécifiques aux instruments à barrettes. Ce qui est plus le difficilement jouable sur une guitare, ce sont des accords en secondes, comme les « clusters », des accords constitués d'étagements en secondes.

Frank Martin utilise des étagements non conventionnels avec des secondes et des quintes ou quarts, qui donne de sonorités intéressantes sur la guitare comme à la mesure 3 et 6, mais cela est guitaristiquement difficile à produire sur la manche de l'instrument autrement qu'en utilisant des cordes à vide. L'enchaînement des notes ne représentent pas une grande difficulté technique ici, car ce sont des conjonctions sans beaucoup de sauts et de chromatisme. Le tout est de choisir la position sur le manche adéquate pour un jeu de virtuosité, de rapidité et de fluidité dans la continuité du phrasé rythmique et mélodique. On trouve des passages

⁸⁴ Cf voir la partition dans l'annexe.

néanmoins difficiles dans la succession des valeurs rythmiques dans les mesures 10 à 12⁸⁵ par exemple ; les triples et quadruples croches successives.

° **La 3^{ème} pièce:** Dans cette pièce, l'harmonie est à son stade maximum de difficulté technique pour l'ensemble de l'œuvre. En premier lieu, du fait des structures en quintes et secondes et du nombre de notes et de cordes devant sonner simultanément. Frank Martin utilise des harmonies de 6 notes sur des cordes à vide, suivies de 2 notes aux mesures 8 et 9 par exemple⁸⁶, ce qui rend l'exécution de ceux-ci plus facile. Cet exercice demande une maîtrise absolue de la main droite devant interpréter l'harmonie et la mélodie au-dessus, un exercice de coordination des deux mains pour ces éléments techniques que seuls des guitaristes confirmés peuvent gérer proprement au bon tempo. La mélodie représente dans la première page un degré de difficulté moindre de part la répétition des notes la constituant, dans la 2^{ème} page la mélodie retrouve des motifs chromatiques plus complexes sur 3 octaves de tessiture que Frank Martin a déjà utilisé dans le *Prélude*. Ceux-ci demandent un temps d'adaptation par une pratique assidue de ces passages. Une autre exigence technique étant le type de progressions harmoniques utilisées par le compositeur à certains endroits, comme par exemple aux mesures 18 à 20⁸⁷. La partie finale est certes difficile à mettre en place, de part les sauts qui interviennent en permanence dans sa construction et les chromatismes librement utilisés par le compositeur et également de part le rythme en sextolets à un tempo assez rapide. Cette pièce est guitaristiquement parlant intéressante, mais malgré tout ; Est-ce que Frank Martin était réellement conscient de ces difficultés techniques lors de son écriture ? Certains diraient que non, d'autres oui ?

° **la 4^{ème} pièce :** Dans cette dernière partie, on retrouve des aspects techniques similaires que ceux vus dans le *Prélude*. En premier lieu, une difficulté pour la mémorisation et la transcription qui est due aux motifs mélodiques très libres qui construisent chacune des séries, phrases et des sections. La mélodie étant constituée de sauts avec peu de conjonctions, mais la difficulté est le rapport avec la basse et les harmonies, cela est techniquement jouable mais difficile pour tout guitariste même expérimenté à mettre en place. Je l'ai constaté par moi-même en travaillant ces pièces comme tous les autres aspects techniques que j'ai mentionné jusqu'ici. Sans ces mélodies chromatiques et les subdivisions rythmiques imposées par Frank Martin, les 4 pièces brèves seraient à la portée de tout musicien guitariste. Dans la 2^{ème} section, l'ostinato de basse combiné avec des intervalles et des accords aux structures parfois très

⁸⁵ Cf voir la partition dans l'annexe.

⁸⁶ Cf voir la partition dans l'annexe.

⁸⁷ Cf voir la partition dans l'annexe.

élargies sont intéressants techniquement, mais encore ici difficile à travailler. Les mesures 52-59⁸⁸ sont un exemple de combinaison difficile pour la guitare d'éléments musicaux, de part les espaces (ambitus) entre l'ostinato de basse, les harmonies et la mélodie. L'harmonie passe de la 3^{ème} position à la mesure 52⁸⁹, à la mesure 57⁹⁰ où la tessiture se situe sur les extrêmes de l'instrument, la corde grave de E à vide et l'accord de Bb diminué en 14ème position c'est à dire tout en haut du manche de la guitare. Un aspect singulier de la créativité de Frank Martin tant qu'à l'utilisation de la superficie de l'instrument. Cette section est à mon sens la plus difficile de toute l'œuvre, à cause du développement harmonique très libre avec une ligne de basse qui évolue rythmiquement. Les mesures 69 à 77⁹¹ sont assez aisées à interpréter jusqu'aux dernières mesures qui font un saut de tessiture et d'ambitus dans les motifs, mais rien d'impossible techniquement à tout guitariste qui le travaillera avec patience et constance. Les mesures 78 et 79⁹² sont intéressantes d'un point de vue guitaristique, à cause des octavados (harmonies artificielles) que Frank Martin met en évidence dans ce passage de transition relativement court. La 3^{ème} section n'offre rien de plus que ce qui a déjà été vu précédemment. Toujours ces mêmes motifs difficiles à mettre en place et à mémoriser. La cadence finale n'est surtout difficile techniquement que par la progression adoptée par F.Martin et non par le type d'accords en position serrée qui sont tout à fait jouables sur la guitare, même si les enchaînements sont inhabituels. Le choix des positions est aussi déterminant pour une exécution propre et continue des harmonies.

§ 5.8 Une étude structuraliste et stylistique des 4 pièces :

° Le Prélude :

On trouve dans ce *Prélude*, une phrase thématique chromatique utilisant les 12 sons intégrée dans un cadre relativement tonal. La pièce débute sur un climat sombre et sur une première séquence de trois mesures en 12/8, qui se construit autour d'une note pédale le B, elle est le point de fixation de tonique, un peu comme une note qui situerait la phrase dans un cadre tonal, celui de Si mineur. La mélodie de ces 3 mesures de départ est construite par un mouvement ascendant /descendant et lentement elle dessine un contour de relief naturel comme celui d'une chaîne de montagnes, avec chaque mesure commençant toujours par la

⁸⁸ Cf voir la partition dans l'annexe.

⁸⁹ Cf voir la partition dans l'annexe.

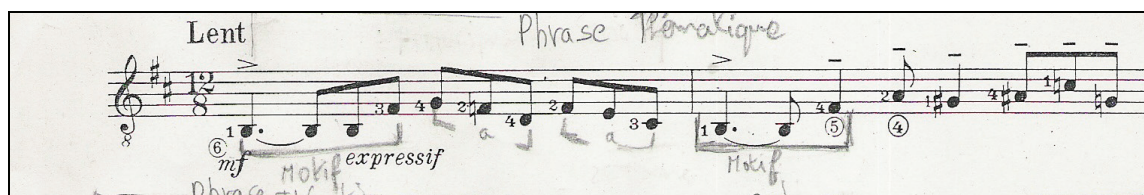
⁹⁰ Cf voir la partition dans l'annexe.

⁹¹ Cf voir la partition dans l'annexe.

⁹² Cf voir la partition dans l'annexe.

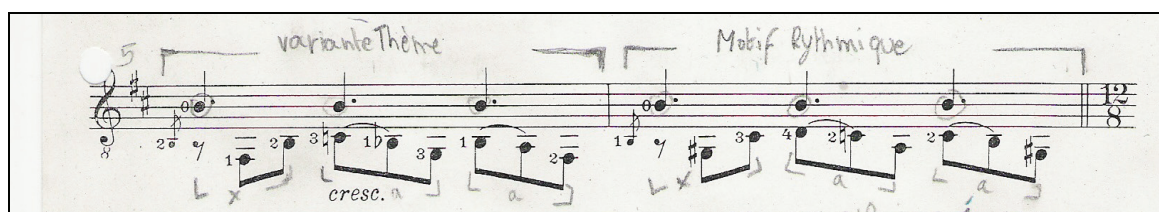
séquence si-fa#. Ces mesures contiennent les notes pivots du thème également. **L'exemple⁹³**

36 ci-dessous montre la mélodie du départ :



Les 12 sons chromatiques sont utilisés dans ces 3 mesures. Les premières mesures élaborent le motif rythmique et les motifs mélodiques sur lesquels se développe en variation le reste de la pièce. Une cadence en 9/8 et en double croches à tempo plus rapide constituée de gammes pentatoniques mais utilisant un motif mélodique « a » d'intervalles emprunté à la première phrase, conclut la séquence. A partir de la mesure 5 à 7 Frank Martin produit une première variation de son thème principal avec toujours la note pivot **Si** qui est présente de façon plus répétitive, mais avec la mélodie qui se trouve à la basse dans un registre plus grave.

L'exemple⁹⁴ 37 : une variante du thème



Le premier thème revient similaire cette fois-ci après 4 mesures de variations à la mesure 8 mais écrit à l'octave supérieure avec une harmonie de **Si** en quinte. **L'exemple⁹⁵ 38** montre la reprise du thème à l'octave.



Une mesure sur l'accord de La majeur fonctionne comme un pont de transition pour amener un nouveau matériel thématique construit avec quelques motifs des mesures 1 à 3 développés en contrepoint à partir de la mesure 11. Dans les mesures suivantes l'imagination est exercée librement dans l'utilisation des motifs du thème. Certains éléments de structure du thème sont discernables et ils reviennent aux mesures 11 et 12, mais avec des changements de nuance, de texture et de tessiture. Quelques intervalles semblent être des inversions de B-F#. A partir de la

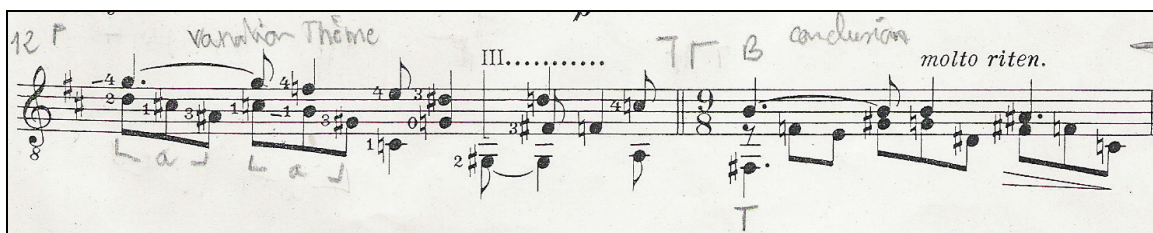
⁹³ Cf tiré des 4 pièces brèves, le Prélude, p.2, 1-2 mesures

⁹⁴ Cf tiré des 4 pièces brèves, le Prélude, p.2, 9-10 mesures

⁹⁵ Cf tiré des 4 pièces brèves, le Prélude, p.2, mesures 7-8

14^{ème} mesure, le développement thématique progresse plus librement encore, et de façon presque improvisée, mais avec toujours une référence à certains motifs de la phrase de départ..

L'exemple⁹⁶ 39 montre la conclusion de la section sur un changement métrique en 9/8.



° **Le Développement thématique** : le thème « A » est la base pour un développement thématique qui se poursuit sur les 2 autres sections de la forme du *Prélude*. Le tempo est varié avec des motifs rythmiques en groupes de 3 croches. Les motifs descendants tirés du modèle « a » sont exploités sur la même tonique B en note pivot. L'intervalle B-F# sert à introduire les motifs chromatiques. Il est difficile de situer une poly-modalité, ni des modulations passagères dans d'autres tonalités par ces chromatismes. Il s'agit d'une libre association des 12 tons chromatiques mais dans l'idée de R.Reti ou Hindemith et non de Schoenberg. Car il y a toujours donc une note pivot sur lequel tourne la mélodie, ce qui lui donne son unité, sa cohérence. Le Si inférieur de départ et le Si à 2 octaves supérieures marque les sommets du thème, qui est aussi un autre indice musical, celui d'une limite de tessiture adoptée par Frank Martin.

L'exemple⁹⁷ 40 ci-dessous montre la reprise du thème sur la page 3 avec un changement de tempo « Vite ».

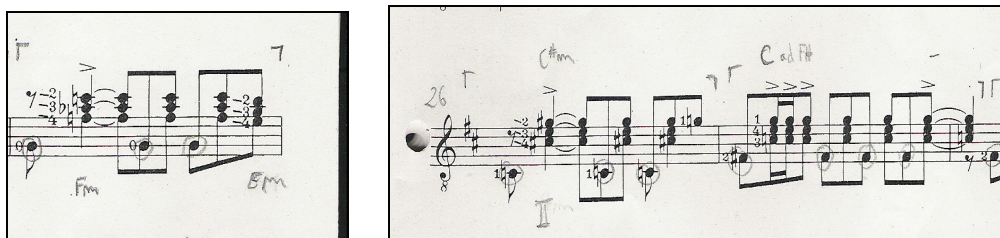


Les indices textuels représentent une autre caractéristique de la personnalité musicale de Frank Martin. Les tempos ne sont pas pris au hasard, ils ont une fonction organique, même dans des pièces libres improvisées comme un prélude. Le motif « a » utilisé dans les 4 premières mesures devient un élément de construction mélodique de cette nouvelle partie tout comme le motif rythmique en 3 croches. Nous sommes dans une 2^{ème} section du *Prélude* qui donc change de nuance et de tempo mais pas d'éléments motiviques thématiques.

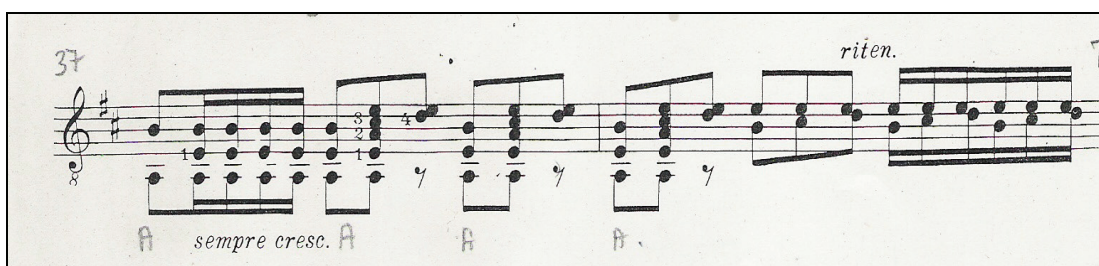
⁹⁶ Cf tiré des 4 pièces brèves, le *Prélude*, p.2, mesures 12-13.

⁹⁷ Cf tiré des 4 pièces brèves, le *Prélude*, p.3, mesures 14-16

Aux mesures 18 à 24, Frank Martin crée un passage de libre chromatisme sans séries apparentes avec des références au motif « a » montant dans une tension qui finit brusquement par un bloc d'harmonies. A partir de la mesure 24, Frank Martin reproduit l'esthétique impressionniste française dans son utilisation des triades, mais pas dans leurs structures, qui restent serrées, mais par leur placement dans la progression harmonique. La succession des triades donnent une certaine consistance textuel du discours musical par le fait de la répétition de la même harmonie. Cependant Frank Martin crée une atmosphère harmonique imprécise et tendue en utilisant comme basse des tons non –fonctionnels et le mouvement des accords ne suit pas un cycle standard. L'exemple⁹⁸ 41 et 42 montre ce cycle harmonique.



Une ligne mélodique faisant référence au thème principal conclut la séquence harmonique. A partir de la mesure 31 le thème II de la mesure 5 revient avec la note pivot **Si** avec une variation rythmique de la pédale. De la mesure 35 à la mesure 38, le compositeur réutilise le même matériel qu' à la mesure 9 et 10 de la première section, mais avec un développement harmonique en quarte et quinte sur les accords de Si et de La majeur parfois combinés dans la structure verticale et en contrepoint oblique sur une note mélodique « bourdon » de Mi. L'exemple⁹⁹ 43 ci-dessous le montre à la mesure 37.

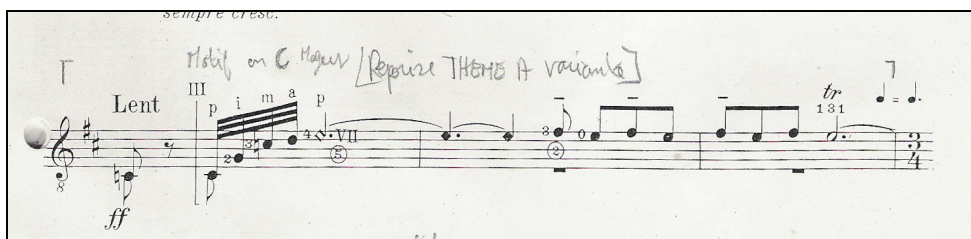


Pour la dernière section de ce *Prélude*, Frank Martin alterne les changements de nuance et de tempo. Commenant par un tempo *lent* mais avec une nuance **ff** sur une métrique ternaire et binaire sur 6 mesures , il continue avec une augmentation de tempo *Vite* sur une nuance opposée **pp** sur 6 mesures également pour conclure sur un tempo *Large* mais avec une dynamique **f subito et sempre**. L'exemple¹⁰⁰ 44 ci-dessous montre cela .

⁹⁸ Cf tiré des 4 pièces brèves, le *Prélude*, p.3, mesures 25-28.

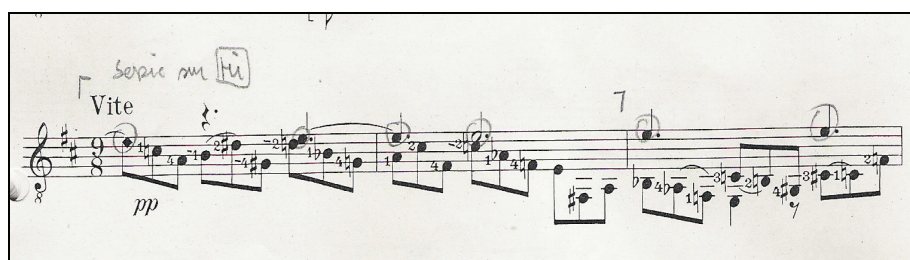
⁹⁹ Cf tiré des 4 pièces brèves,

¹⁰⁰ Cf tiré des 4 pièces brèves,



L'accord de Do n'a pas de relation immédiate avec la tonalité de Si mineur, mais plutôt s'agit-il d'une sixte napolitaine de Si mineur, donc l'accord du 2^{ème} degré altéré d'un demi-ton. Les 6 mesures sont une forme de pont où un nouveau matériel thématique découlant du principal est présenté qui conduit sur une succession rapide de triades chromatiques descendantes qui amènent une nouvelle phrase sur la sous-dominante de Si, le Mi.

L'exemple¹⁰¹ 45 ci-dessous montre cette phrase chromatique sur la note Mi.



Cette séquence sur le Mi utilise les motifs utilisés précédemment et se conclut sur une dernière cadence qui utilise des éléments des 4 premières mesures, donc du thème principal. La mélodie de ce *Prélude* est formée d'intervalles de tierces majeures ou mineures avec de multiples disjonctions et peu de conjonctions. L'exemple¹⁰² 46 ci-dessous suivant montre la cadence finale du *Prélude* avec ces disjonctions très fortes ce qui est la conséquence d'un discours moderne mélodique.



La cohésion de cette pièce est obtenue par l'utilisation des éléments du thème principal, ce qui préserve la structure d'une surcharge par le compositeur de nouvelles idées. Question : Est-ce que on a affaire ici à une œuvre organique ou à une forme de montage/mixage synthétique d'éléments musicaux ?

L'œuvre organique peut se définir en quatre traits principaux¹⁰³ :

- l'unité de matériau et de style

¹⁰¹ Cf tiré des 4 pièces brèves,

¹⁰² Cf tiré des 4 pièces brèves,

¹⁰³ Jean-Paul Olive, *essai sur le matériau musical, col. musique et musicologie, paris, 1998, p.7*

- un déploiement basé sur une auto-génération sans rupture
- l'interdépendance des parties et leur dépendance vis à vis de l'œuvre entière.
- Le fait de former une totalité close sur elle-même.

Le montage peut se caractériser par :

- L'hétérogénéité du matériau ou du style (ou des deux)
- La présence de ruptures plus ou moins apparentes empêchant ou gênant la sensation de continuité.
- L'interchangeabilité des parties, ou, en tous cas l'établissement d'un nouveau mode de relations entre les parties et la forme globale.
- L'abandon de la notion de clôture, directement lié à celui de la notion de développement d'un matériau, au profit de l'idée d'emploi de matériaux fragmentaires.

Si je me base sur ces critères, l'analyse de la forme du « *Prélude* » me paraît être organique, mais certains passages font observer une approche nouvelle de la structure musicale. Il y a une interdépendance de petites parties qui ne sont pas musicalement (syntaxe) en relation avec la pièce entière et de l'œuvre globale, mais esthétiquement et auditivement (réception émotionnelle) en relation. Le matériau comme le style utilisé crée une unité organique. Des fragments de musique ré-apparaissent de ci et de là comme dans une œuvre picturale surréaliste voir dadaïste où les éléments sont posés en fonction de la sensibilité du créateur. Il reste des aspects d'esthétique et de forme classique dans les choix de Frank Martin. Notamment dans la présence dans le « *Prélude* » de longues lignes mélodiques dans la tradition classique et romantique et la présence également de thème, de répétition de ce thème ou de motifs. Donc ce *Prélude* ne donne pas l'idée d'un athématisme radical. Quel rôle jouent les modalités expressives (dynamique, timbre, texture) dans ce style contemporain ? Je pense qu'ils s'ajoutent dans la pièce comme des éléments « décoratifs » aux paramètres de hauteur et de durée, ceci est également un signe d'une esthétique classique chez Frank Martin et non l'indice d'un radicalisme artistique.

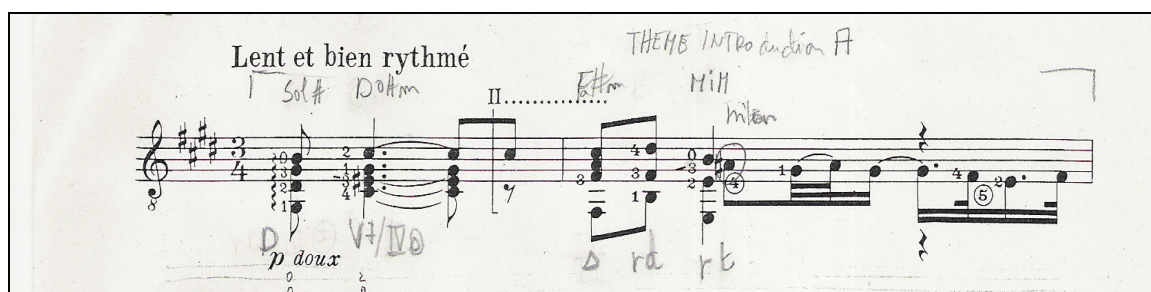
La construction en montage désavoue la vision traditionnellement admise de l'œuvre d'art en Occident, à savoir celle d'un processus organique. *Bertold Brecht* met particulièrement en lumière cette opposition lorsqu'il observe que « le montage est le signe distinctif de la décadence parce qu'il brise l'unité, cause la mort de l'organique.

§ 5.5. L'Air :

Cette pièce est différente, elle est écrite dans un autre ton que le reste des pièces, en Do dièse mineur, et celle-ci est apparemment définie par le cycle harmonique des fonctions et l'armure. Donc il m'est possible de faire une analyse comparative de style, comme de forme, et de fonction en rapport avec les autres pièces. Ici au contraire du « Prélude », il y a la présence d'harmonies(triades) donc je peux en déduire que l'harmonie joue un rôle important dans cette deuxième pièce. Cet *Air* n'est pas atonal et il n'est pas écrit avec une technique sérielle ou pantonale. On a faire à une mélodie indépendante harmonisée en triades majeures et mineures avec quelques accords d'ornements. Ceci étant déterminer par une analyse par degré. On peut constater encore que Frank Martin n'opte pas pour des harmonies riches à 4 sons, des accords de 9ème ou de 13ème ou altéré, mais pour des triades aux structures traditionnelles. Par une analyse de fonction, j'observe également que l'harmonie est diatonique à Do# mineur, mise à part à la 1^{ère} mesure un Do# majeur qui peut être analysé comme une dominante secondaire du Fa# qui le suit , à la 5^{ème} mesure on a ce même accord qui revient une deuxième fois, à la 7^{ème} mesure une troisième fois. Cet accord peut être analysé de façon fonctionnel et sa résolution sur le Fa# est directe, donc pas une résolution retardée ou trompeuse. Dans ce contexte diatonique à la tonalité définie, je peux néanmoins constater un passage harmonique complexe à la 11 et 12^{ème} mesures ; Une progression harmonique non diatonique à Do# mineur se révèle ici ; **L'exemple**¹⁰⁴ 47 ci-dessous suivant montre ce passage modulant en Sol, une tonalité très éloignée de Do dièse mineur, il s'agit certainement d'un effet contrastant voulu par le compositeur, afin de sortir du contexte musical défini, donc de chercher des solutions harmoniques en dehors du diatonisme rigide. Il s'agit d'après les procédés analysés précédemment d'un élargissement du contexte tonal, vers un secteur diatonique opposé à celui-ci, une rupture volontaire du mouvement harmonique central sur Do Dièse#.

¹⁰⁴ Cf tiré des 4 pièces brèves, L'Air , p. 5, mesures 10-14.

Il s'agit là dans cette progression, d'un accord de La mineur suivi de celui de Ré et de Sol pour la 11^{ème} mesure et ré majeur suivi de mi mineur et sol pour la 12^{ème} mesure et encore si mineur au début de la 13^{ème} mesure suivi de La, Sol# et de Do# mineur pour conclure l'*Air*. Il pourrait s'agir d'une courte modulation en Sol majeur avec l'accord pivot si pour produire la modulation et le retour en Do#mineur par la suite. Une question ; Quelle est la fonction musicale de ce passage par son placement dans la forme ? elle a le rôle de conclure la pièce ou de la préparer. Il s'agit je pense de trouver des idées pour étendre les possibilités harmoniques tonales et créer des surprises inattendues. Donc la modulation ici ne suit pas les normes esthétiques habituelles. Martin choisit une tonalité très éloignée de Do# mineur pour un effet contrastant auditif. Pour revenir au thème principal, l'harmonie produit dès la première mesure quelques éléments de progression diatonique avec leurs fonctions reconnaissables, Sol#m(d)-do#(D/s)-fa#(s)-si(rd)-mi(rt). Mais ce mouvement harmonique constitué de structures traditionnelles diatoniques et fonctionnelles, n'est pas si traditionnel malgré tout, car harmoniquement, une pièce commence de préférence par la tonique, sans être un absolu. Le mouvement harmonique et cette progression donne une certaine impression vague de la tonalité de la pièce. Cela crée une incertitude pour définir si la tonalité est en do# mineur ou en mi majeur. Ce n'est que la fin de la pièce qui affirme la tonalité de Do# mineur avec une cadence parfaite classique *d-t*. Une première thématique harmonique et mélodique que j'ai notée « A' », prend forme dans les 6 premières mesures, pour amener une variation A'' dans les 3 suivantes jusqu'à la modulation en Sol pour un conclusion sur une cadence parfaite et dans un climat lent. Ce procédé de construction est intéressant et amène de l'unité à la pièce. Mais ici une question se pose ; Quel intérêt et quel rôle pour ces subdivisions rythmiques qui sont complexes et inattendues ? Je trouve cela pesant pour l'exécution et la dynamique. **L'exemple¹⁰⁵ 48** suivant le montre les deux premières mesures.



Il y a donc dans cette pièce tonale, des recherches comme le passage avant la fin, de la mesure 10 à la mesure 12 qui est intéressant et original comme forme de modulation et par la tonalité visée par celle-ci. Un indice des écarts qu'ose prendre Frank Martin avec la norme syntaxique.

¹⁰⁵ Cf tiré des 4 pièces brèves,

L'accord pivot modulant étant le Si, et il est lui habituel dans le contexte contemporain, c'est l'accord de dominante ayant la possibilité de multiples fonctions, ce qui rend cet accord très utile et qui est de ce fait très utilisé par les compositeurs contemporains dans tous les genres musicaux.

La mélodie est également différente du *Prélude* précédent. Elle n'est pas construite autour des 12 demi-tons. Elle est tonale à Do#mineur avec quelques altérations chromatiques le la# et le si# du mode mineur mélodique de Do#mineur, cependant on peut y observer une forme pandiatonique des relations des tons. Certaines notes sont utilisées également comme des broderies ou des notes de passage donc des éléments mélodiques d'enrichissement fidèle à l'esthétique et au style musical tonal classique. Cette pièce est aussi plus courte par rapport aux autres, elle a peut-être la fonction de reposer l'oreille de l'auditeur après le *Prélude* et préparer l'auditeur à la 3^{ème} qui est aussi différente par le style, le climat et la tonalité. Donc créer pour l'auditeur et l'ensemble de l'œuvre un contraste, une rupture nécessaire dans le style et la thématique, sans que celle-ci soit trop gênante pour l'ensemble de l'œuvre qui garde sa continuité organique. Le changement de style de composition est ici le plus apparent. On retrouve l'intérêt premier de Frank Martin pour le développement harmonique des mélodies, ce qui diffère du *Prélude* précédent et de la 4^{ème} pièce « *Comme une gigue* ». La « *Plainte* » suivante développe également l'harmonie mais avec des structures moins traditionnelles, et dans un style plus homophonique que l'*Air*. Avec une mélodie très vocale plus qu'instrumentale, dans le sens où il est écrite comme si une voix humaine en était le destinataire, l'exécutant. On peut se demander pourquoi Frank Martin a opté pour des valeurs rythmiques aussi hardues pour un passage dit « lent et bien rythmé ». L'indication de tempo se justifie pour interpréter ces passages en triples croches et quadruples croches, mais pas pour l'efficacité du dynamisme rythmique. Leurs utilisations créent une cassure, un manque de fluidité de la phrase pour l'auditeur et l'exécutant. L'art est difficile, et la critique facile.

§ 5.6 La Plainte :

Cette troisième pièce diffère encore en matière de tonalité et de style de composition de l'*Air* précédent. Au premier abord la pièce semble écrite en Do ou Lam, du fait de l'armure, mais dès les premières harmonies, on reste perplexe sur le centre tonal défini par Frank Martin. Il semblerait qu'il y ait dans cette *Plainte* plusieurs centres tonaux qui fluctuent suivant l'imagination du compositeur ; on aurait Lab ; La ; Sib et Mi pour conclure la pièce.

Cette troisième pièce se présente dans son contour comme une ligne mélodique sur un idiome vocal répétitif constitué de conjonctions à ambitus restreint dans une texture homophonique très ornementée. Celle-ci cherche dans son climat musical à représenter

l'émotion que son titre de *Plainte* désigne. Cette mélodie utilise une autre technique chère à Frank Martin, le développement mélodique par motifs. Dès le début ceux-ci semblent être très courts et répétés dans un petit ambitus d'intervalles. Ceux-ci par leurs transpositions en séquence crée l'unité dans cette pièce particulièrement complexe. **L'exemple 49** suivant¹⁰⁶ montre que les 16 premières mesures de la mélodie et certains motifs du début.



La mélodie supérieure s'élargit d'une seconde majeure pour aboutir à un triton seulement après 8 mesures. L'apogée est atteinte par un mouvement ascendant et une activité rythmique intensifiée en sextolets. On peut noter que la succession des valeurs rythmiques se fait avec une certaine légèreté, toute en douceur et dynamisme, ce qui n'est toujours le cas dans ces *4 pièces brèves*. Pour rendre l'impact d'un note unique dans une mélodie, Frank Martin utilise une succession de valeurs rythmiques sans lien dans le but de créer un effet sur l'auditeur. Ceci peut se remarquer dans plusieurs endroits des *4 pièces brèves*. Le multimétrisme fait aussi partie du langage rythmique de Frank Martin que l'on observe également dans ces *4 pièces brèves* à certains passages par exemple dans le *Prélude* que j'ai déjà mis en évidence précédemment. Mais par contre dans cette *Plainte*, la métrique reste stable, on ne trouve point de changements ou de combinaison métrique comme dans le *Prélude* ou *Comme une gigue*. Les tons répétitifs sont utilisés comme éléments expressifs et le développement rythmique est ici le point central d'intérêt. La ligne mélodique est construite de façon excessive en conjonctions avec quelques sauts de tierce et un saut de quarte ascendant et descendant pour éviter la monotonie du contour. Comme le « *Prélude* », la « *Plainte* » est mono-thématique. Le thème de la *Plainte* est plus long que celui du *Prélude*, et il est plus axé sur des motifs très courts mais malgré tout reconnaissables. Il se construit autour de plusieurs notes pivot le « fa# » et le « mi ». Ici on a

¹⁰⁶ Cf Cf Tupper Janet, stylistic analysis of selected works by Frank Martin, 1964, indiana, p.28

plus l'impression d'une composition libre improvisée comme le *Prélude*, dont l'ornementation de la ligne mélodique crée des phrases de longueurs variables. Les quelques éléments d'unité structurelle sont courts, ce sont des petits motifs mélodiques et rythmiques. Ce qui diffère ici de l'*Air*, ce sont les structures harmoniques. Pour chaque pièce, Frank Martin se plaît à développer quelques nouvelles idées et à utiliser un procédé de composition différent, tout en gardant une certaine unité à l'ensemble, même si celle-ci semble fragmentée en segments, en parties qui se retrouvent montées avec l'art subtil et cohérent d'un compositeur inventif et original. L'harmonie ici a une autre fonction que dans l'*Air*. Dans celui-ci, elle donne le ton, le climat, la couleur, elle est la thématique de la pièce. Ici au contraire, il semble que l'harmonie accompagne, supporte la mélodie, sans être autre chose qu'un soutien coloré assez dissonant d'ailleurs. La structure harmonique est plus complexe tout en étant plus répétitive et variable dans la forme. Ceci se remarque dès les premières mesures, la structure de l'harmonie n'est pas triadique et traditionnelle comme dans l'*Air*. **L'exemple¹⁰⁷ 50** suivant montre l'harmonie combinée en quinte des premières mesures.

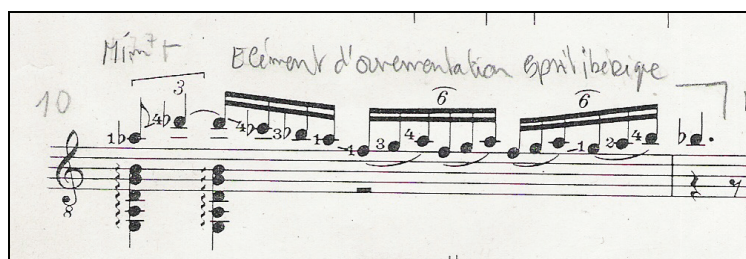


On a affaire dans ces mesures à une structure poly-chordal, et à une nouvelle structure harmonique de quintes et seconde. Il s'agit ici d'une forme hybride harmonique en quinte ; sib-fa et sol-réb qui peut s'identifier, soit comme un accord de sibm6 ou un accord de solm7/5b ou encore soit comme deux intervalles de quinte superposés avec un intervalle de seconde qui les relient, et de plus qui se répète uniformément dans les 6 premières mesures en combinaison avec la mélodie. Le thème se développe, semble-t-il, dans les premières mesures, on a faire à une mélodie libre improvisée qui met en place les éléments du thème et qui sert d'introduction à la *Plainte*. La thématique général, que je signifie par la lettre A, démarre à mon sens à la mesure 1 jusqu'à la mesure 5, entrecoupée d'un petit pont mélodique à la mesure 6. et ainsi de suite thème et pont alternent jusqu'à une forme de cadence ou pont mélodique en sextolets conclut ce que j'appellerais l'introduction. La thématique principale, que j'ai notée « A'' » démarre à la mesure 12 jusqu'à la mesure 15. Toute la pièce tourne autour de 5 variations de du thème A qui sans suivent comme dans les mesures 17 à 20 entrecoupée d'un petit pont mélodique. Cet élément formel ressort avec une fréquence répétitive mais dans une forme à chaque fois différente entre les éléments du thème. Est-ce que cela en fait partie? il s'agit d'un

¹⁰⁷ Cf tiré des 4 pièces brèves, La Plainte, p.6, mesures 1-3.

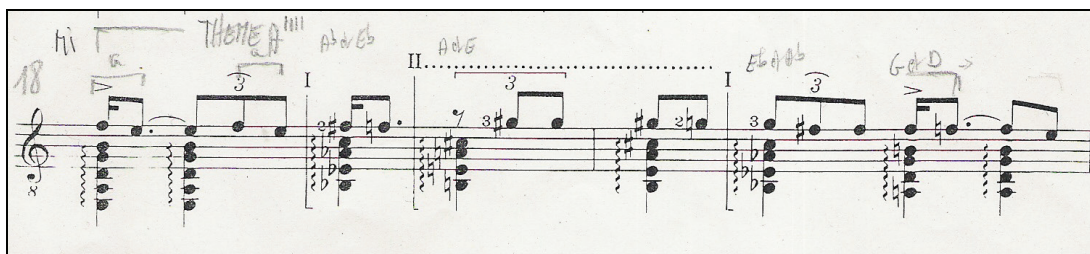
élément d'ornementation dans l'esprit des techniques et du style de la guitare espagnole et à mon sens que Frank Martin intègre dans un but de rendre la pièce plus virtuose dans son interprétation. Un élément de référence significatif à la musique espagnole en hommage à Andrés Ségovia. Une nouvelle difficulté technique guitaristique comme le sont les structures harmoniques inventées par Frank Martin dans cette pièce qui crée des structures polytonales dans leurs relations avec la thématique sur FA#.

L'Exemple¹⁰⁸ 51 suivant montre cette technique d'ornementation mélodique et un pont mélodique



La problématique de l'harmonie de la *Plainte* est dans l'analyse d'une tonalité et de fonctions tonales à ces accords. Le thème ici semble se situer en mi mineur donc la dominante de la mineur qui semble être la tonalité de départ. Les notes de départ fa# et mi et les notes finales fa# et mi du thème semble indiquer de façon précise une tonalité. Il est cependant difficile à situer la fonction tonale du premier accord qui peut-être un sib ou sol mineur ou les deux réunit. Si on observe l'harmonie, elle semble être posée ici de façon relativement libre, comme si un peintre impressionniste ou surréaliste était passé par là. Il s'agit à mon sens de mettre l'accent sur des couleurs sonores et non sur des fonctions tonales, donc une harmonie de sensualité (émotion auditive) et non une harmonie de mouvement. Le caractère unitaire de cohérence semble venir de la répétition de la structure qui évite le désordre atonale. Les harmonies ici sont donc hybrides, une structure de deux accords combinés ensemble verticalement. On peut observer ces structures harmoniques dans les mesures 18 et 19.

l'exemple¹⁰⁹ 52 suivant montre quelques unes de ces harmonies non traditionnelles.



¹⁰⁸ Cf tiré des 4 pièces brèves, La Plainte, p.6, mesure 10

¹⁰⁹ Cf tiré des 4 pièces brèves, La Plainte, p.6, mesures 18-19.

On peut découvrir sur le premier temps, deux structures harmoniques triadiques, ré-fa-la et mi-sol-si, superposées et mélangées. Cela donne le caractère climatique mélancolique de cette *Plainte*. Ce premier thème A se divise en plusieurs parties distinctes pour se conclure par un pont en pédale sur do# avec une harmonie de Do, là encore une dissonance et une tension entre la basse et l'harmonie. Une approche contemporaine du rapport basse et mélodie, comme Satie aimait le faire également dans ses pièces surréalistes. A la fin de la mesure 25, le thème A revient une dernière fois mais sur le Mi pivot ceci pour ramener la thème une 5ème fois, mais en partant du Mi pour finir sur Fa à la mesure 29.

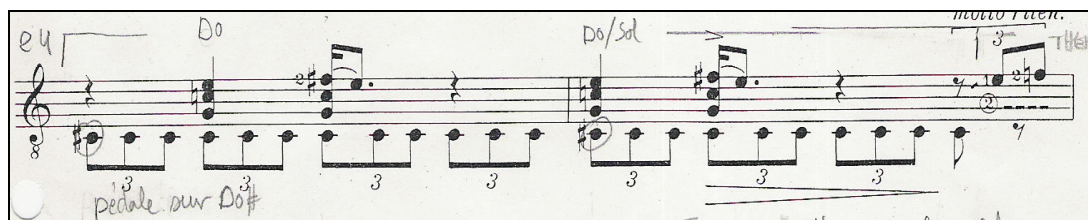
L'exemple¹¹⁰ 53 suivant montre ce thème sans le Mi de départ qui est en levée sur la mesure 25.

Une conclusion de la partie thématique A s'amorce par une montée mélodique brisée en pizzicato qui se termine sur un accord en harmoniques naturelles, que l'on observe ci-dessus. Un signe de la connaissance de Frank Martin de la technique guitaristique, car les harmoniques naturelles et artificielles sont des effets très prisés par les guitaristes à toute époque, tout comme l'effet pizzicato qui diffère de celui des violonistes, ceci-dit. Mais on remarque que certains diagrammes d'accords montre des lacunes malgré tout sur ceux qu'il faudrait choisir en temps que guitariste pour interpréter certains passages. La conclusion qui suit se construit autour d'une série descendante chromatique qui évolue sur 3 phrases libre sur un large ambitus de plusieurs octaves et sans note pivot comme dans le *Prélude* ou *Comme une gigue*. La *Plainte* se termine avec la pédale de Mi comme cadence finale qui doit signifier logiquement une référence à la tonalité de Mi ou à la note Mi en fonction de la thématique de départ.

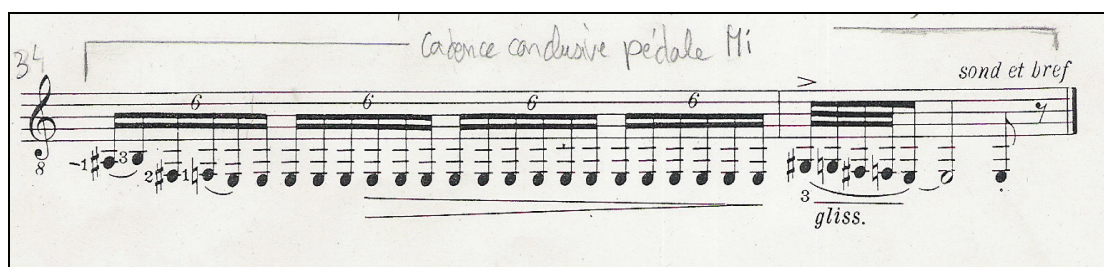
Frank Martin se plaît à créer une motivation rythmique de l'harmonie par une intensité soutenue d'une harmonie particulière (structure) qui peut inclure l'embellissement ou la modification de sa structure. C'est le procédé favori d'harmonie rythmique utilisé par Frank Martin dans ses premières œuvres. D'autres procédés rythmiques comme des pédales

¹¹⁰ Cf tiré des 4 pièces brèves, *La Plainte*, p. 7, mesures 26-31.

harmoniques sont observables dans la cadence conclusive sur la note mi. Les cadences font aussi partie des caractéristiques du langage musical de Frank Martin comme chez beaucoup de compositeurs d'ailleurs. Elles permettent un repos, d'asseoir de façon plus prononcée la tonalité. Une des techniques utilisées de cadence dans ces premières œuvres dont les QPB par F. Martin est la pédale répétitive en rythme ternaire. Mais ce n'est pas le seul procédé musical de ce type utilisé par le compositeur. L'harmonie joue un rôle important également dans ce procédé d'esthétique stylistique ; Le système classique de l'harmonie tonale ; comme la cadence D-T ou encore S-D-T. Il adhère toujours quelque soit le rythme dans lequel la musique bouge ou l'évolution de la complexité harmonique, à des repères de tonalité centralisé qui se signifie par des résolutions sur la Tonique. **L'exemple¹¹¹ 54**, montre une pédale de Do# avec do/sol comme accord en-dessus qui lui est opposé et la levée de la 5^{ème} variation du thème A.



l'exemple¹¹² 55: la cadence conclusive sur Mi



La structure de la pièce est organique et axée sur un principe classique d'un thème qui édifie la forme générale de l'œuvre par petites sections. Donc on peut cerner une introduction, un thème développé de façon progressive entrecoupé de cadences ou de ponts, ceci pour relier les expositions du thème et une conclusion cadentielle relativement anodine dans le langage de Frank Martin en chromatisme et pédale. La présence de ces cadences est une attention donnée à la tonalité et du moins créer des repères dans une composition qui prend quelques distances avec la tonalité. Ce sont des points de fixation très marqués pour accentuer le tonalisme et créer également des moments de repos dans un contexte pantonal ou panchromatique. Il utilise dans ces premières œuvres la formule cadentielle dominante –tonique ou encore une répétition d'un ton consonant en pédale de façon mélodique. Elles marquent aussi des divisions dans la forme et la structure d'une œuvre. Ceci n'étant pas nouveau bien sûr dans le langage musicale

¹¹¹ Cf tiré des 4 pièces brèves, La Plainte, p.7, mesures 24-25.

¹¹² Cf tiré des 4 pièces brèves, la Plainte, p.7, mesures 34-35.

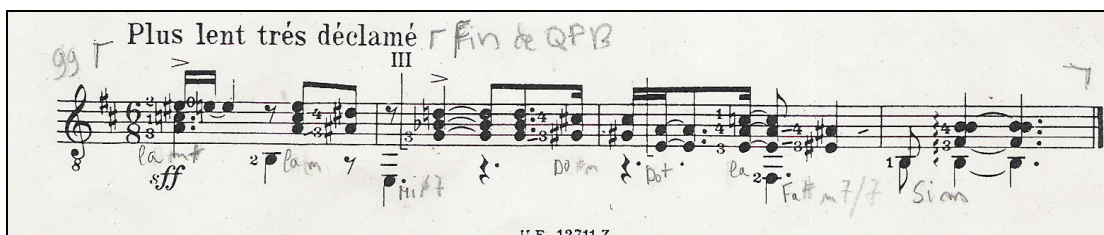
occidentale, de nombreux compositeurs ayant optés pour ce procédé. Mais Frank Martin apporte des idées nouvelles dans ses formules cadentielles ; Soit par leur placement, soit leur changement métrique ou soit encore de tempo par rapport au reste de la pièce, comme c'est le cas dans le *Prélude* avec un changement en 9/8 ou dans la plainte avec un changement « quasi allegro ou vite ». la forme de la *Plainte* est également particulière à certains égards de part l'ordre et la succession des matériaux musicaux, mais je peut la situer dans une forme « thème et variation », ce qui semble convenir également aux autres pièces. Mais chacune développant cette idée de façon différente par la structure de leurs formes.

§ 5.7 Comme une Gigue :

° La forme générale :

Il apparaît que cette gigue se structure en 3 parties. Une première partie en Si mineur avec une métrique en 6/8 ternaire qui a une longueur de 32 mesures. Une deuxième partie suit dans laquelle se produit un changement d'armure, on passe de Sim à Do ou Lam et un changement de métrique ; on passe en binaire à 3 temps. L'harmonie fait son apparition dans cette section, cependant le climat et l'analyse démontre que le compositeur suit une idée tout à fait personnelle dans la progression harmonique. Par l'analyse des degrés et des fonctions, on cerne difficilement un environnement tonal des accords et leurs enchaînements. Mise à part l'apparition d'une triade majeure de Do ou de quelques accords enrichis de Mim ou Lam, le reste de l'harmonie est non-diatonique à Do ou Lam. Cette partie centrale est la plus longue, elle dure 45 mesures. Une troisième section plus courte suit qui revient en Si mineur et en métrique ternaire de 6/8 avec une petite incursion cadentielle à la fin en 9/8, un multimétrisme qui est usuel dans les premières œuvres de Frank Martin. Cette dernière section est plus courte que les 2 autres, elle ne dure que 18 mesures. Elle reprend les éléments de la première partie de façon quasi identique sans aucune modification notable, à part la fin, bien sûr, qui est une conclusion de la pièce *Comme une gigue*. Toute la structure de cette brève reflète une certaine asymétrie de la forme développée dans ces 4 œuvres, ce qui la rend bien évident originale et innovatrice. Cette conclusion est intéressante par le procédé contrapuntique utilisé qui a été peu fréquent dans ces 4 pièces. Une petite mélodie répétitive autour du Fa# et du Si, les notes pivots. La structure des 4 pièces se termine sur une progression non traditionnelle par son cycle, et non par la structure des harmonies en triades serrées, qui sont significatives des harmonies utilisées par Frank Martin dans le début de sa créativité musicale. **L'exemple¹¹³ 56** suivant montre cette partie finale harmonique.

¹¹³ Cf tiré des 4 pièces brèves, *Comme une gigue*, p.10, mesures 99-103.



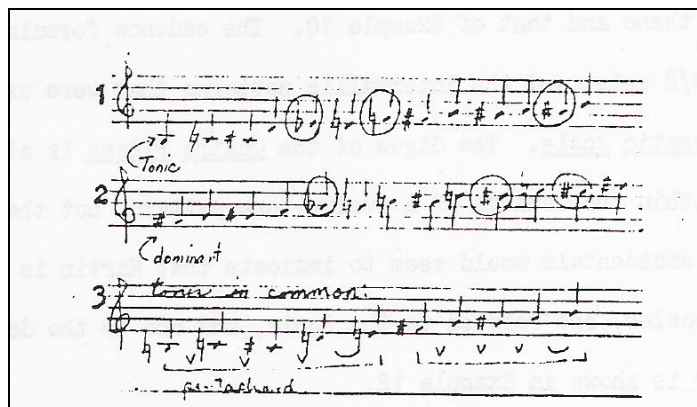
Cependant on retrouve la formule finale dominante-tonique en dernier lieu. J'observe que la forme de la pièce dans sa structure n'a d'une gigue que le nom et les éléments rythmiques ternaires. Il n'y a rien de dansant et de rapide dans le tempo pour la suggérer. La structure est également très asymétrique du fait de la longueur très variable des sections comme des phrases qui la composent. Cette asymétrie se constate également dans la structure global des *QPB*, chaque pièce étant de longueur variable et de durée différente. De ce fait cette œuvre se découvre intéressante par cette forme particulière. Cette 4^{ème} pièce est construite sur un système pantonal chromatique, comme la première des 4 pièces, « *le Prélude* ». La tonalité de cette pièce est en Si mineur, donc un retour à la tonalité du début. Mais par rapport à celle-ci, il semble qu'ici il y ait deux gammes chromatiques utilisées par Frank Martin une série autour de la note tonique Si et une phrase non sérielle autour de sa dominante Fa#. C'est à dire que 2 thèmes sont établis pour construire les 18 premières mesures, comme le reste de la pièce, une en relation avec la tonique si, les deux premières mesures et une deuxième sur les deux mesures suivantes en relation avec la note centrale, la dominante de si, le fa#. Voir la mélodie dans l'exemple 57 suivant, qui montre l'utilisation de ces gammes dans leur contexte mélodique.

Mélodie de CuG, 4 pièces brèves, p.8, mesures 1-8

Cop moto Frank Martin

Les différences essentielles entre les gammes se situent dans l'épellation des notes en fonction des notes pivots ; la tonique et la dominante de la tonalité de si. On peut remarquer

comme le montre l'**exemple 58** ci-dessous¹¹⁴, que dans la gamme 1, le la# se résout sur la tonique si et que dans la gamme 2, le mi# se résout sur la dominante fa#.



On peut remarquer également que les deux gammes contiennent la même disposition des accidents, qui inclut un bémol sur le 5ème degré. Quand les deux gammes sont combinées, le résultat est une structure basique pentatonique de 3 demi-tons plus un ton. Voilà pour ce qui est du matériel mélodique. On peut constater que le principe de développement thématique (métamorphose) est aussi présent dans cette pièce. Chacune des séquences mélodiques à une construction thématique différente qui revient au fur à mesure de la progression de la pièce. Les premiers temps reviennent comme motifs dans le développement de ceux-ci mais pas toute la série. Les éléments de similarité sont plutôt rythmiques, il s'agit de 2 séquences de 3 croches liées par mesure qui sont utilisés dans les 2 phrases chromatiques sur Si et Fa#. Les disjonctions sont prépondérantes dans le choix spatial des intervalles et trop peu de conjonctions. Cet aspect semble être un idiome technique plus vocal qu'instrumental. Et il y a pas peu de ressemblance entre les groupes de croches dans leurs motifs. Il y a un mouvement qui revient dans la première série sur Si ; une quarte ascendante et une seconde majeure descendante. Il semble qu'il n'y a pas de thème à proprement parlé qui ressort de ces séries. Mais il y a plutôt une structure formelle qui ressort dans cette gigue.

° L'organisation de la séquence :

Les phrases qui construisent la mélodie de l'exemple précédent sont asymétriques ; 1+4, 3 fois, et ensuite une fois 5+2. Des sauts de septième et de neuvième, en conjonction avec un déplacement d'octave, établissent une mélodie instrumentale qui couvre 4 octaves, ce qui est beaucoup pour la guitare, mais pas impossible. La mélodie de la 1^{ère} et 3^{ème} partie n'a pas d'accompagnement et elle crée sa propre tonalité à l'image des solos « partitas » de J.S.Bach par des accents rythmiques sur la tonique et la dominante.

° La 1^{ère} partie de CuG :

¹¹⁴ Cf Tupper Janet, stylistic analysis of Frank Martin, Indiana, p.27.

Comme je l'ai déjà mentionné cette première partie est en mesure composée ; du 6/8, une métrique fréquente chez Frank Martin. Cette section est sans accompagnement harmonique, on retrouve néanmoins des passages à deux voix contrapuntiques constitués d'intervalles de tierces, de quintes, sixtes, de septièmes et d'octaves. Sa structure est constituée de 2 thèmes, le premier sur une série de 12 tons avec la notes pivot de si et le deuxième plus indécis atonal sur 11 tons et sur la note pivot de fa#. Mais les motifs qui les constituent sont très différents d'une série à l'autre, donc ce n'est pas un élément de référence dans cette gigue. On peut remarquer quelques aspects directionnels de la mélodie qui sont marquants suivant les séries. Elle suit une ligne brisée la plupart du temps avec un mouvement soit ascendant ou descendant. Ce qui semble être une référence est la phrase de départ de 4 mesures, qui doit être un élément thématique pour l'ensemble de la pièce, et qui suit, comme d'habitude dans le style de Frank Martin, toute une série de transformations dans sa progression formelle. C'est la phrase dans sa totalité qu'il faut considérer et non ses subdivisions internes. L'imitation exacte de cette phrase thématique se retrouve malgré tout aux mesures 27-28 ¹¹⁵ où la série est transposée fidèlement en Mi du moins à partir de cette note pivot. On observe dans cette partie une alternance entre phrases thématiques et des petits ponts harmonisés en quintes ou en octave, une structure ordonnée organique autour d'éléments thématiques qui se termine sur une cadence moderne en pédale sur la note mi. Ce qui semble moins ordonné est la partie centrale en contrepont qui diffère du reste de la thématique sérielle par sa longueur et ses motifs répétitifs de notes, mais semble suivre une ligne conductrice par les notes pivots fa# et si qui en constituent le centre « *pantonale* ». La fin retrouve une certaine similitude en fonction du matériel thématique du départ mais avec des notes pivots de mi et de si, soit la fondamentale et la sous- dominante de si mineur. On trouve peu d'accentuation et de nuances dans cette partie mise à part un petit changement *più f et meno f et f* au milieu de la page et 4 crescendos et decrescendos.

° La 2^{ème} partie de CuG:

La deuxième section a un tout autre visage musical. Elle est écrite en mesure simple à 3 temps, un premier changement métrique, l'harmonie est aussi présente comme je l'ai mentionné précédemment, mais avec des structures non traditionnelles et des progressions non diatoniques. D'autres changements ont lieu comme l'armure, le tempo, la nuance, la dynamique. L'armure a changé pour celle de do ou lam, mais l'analyse par fonction révèle peu de relation évidente des harmonies avec ce que l'armure indique et rien de modal également. Le

¹¹⁵ Cf voir la partition dans l'annexe.

tempo change pour être à la croche comme le symbole croche=croche au départ au dessus de la signature métrique l'indique. La nuance évolue de *mf* pour *pp* vers *p* et encore *sempre ff* pour terminer sur *pp*. Ces changements sont importants. Un autre aspect intéressant à cette partie sont des aspects techniques relatifs à la guitare, notamment les harmoniques artificielles et les tessitures des harmonies utilisées par Frank Martin. Les diagrammes des accords utilisent pratiquement tout le manche de la guitare, les chiffres romains au-dessus de la portée le démontrent par la notation qui est typique des instruments à cordes avec des barrettes. Cette partie suit une nouvelle idée par rapport à ce qui a été vu jusqu'ici dans les 4 pièces brèves. L'idée thématique ici repose sur un ostinato de basse autour de la note E, qui conduit la forme et la structure et qui en détermine l'unité. Les harmonies sont disposées en fonction de celle-ci. Cette partie est plus longue également que les deux autres. L'imagination créative et l'oreille semble avoir guidé le compositeur dans cette partie qui semble être comme une peinture impressionniste ou abstraite dans laquelle l'artiste suit une intuition intérieure qui le guide dans son choix de couleurs harmoniques ou qui suit une idée que son subconscient impose et non sa conscience à l'image des théories développées par les surréalistes de l'entre deux guerres. Cette ligne conductrice de basse étant accompagnée par des accords n'étant pas relatifs à celle-ci se retrouve également dans un autre format dans le prélude aux mesures 25-27 ou dans la plainte aux mesures 23-25. Mais il s'agit pas là dans ces mesures d'un ostinato, mais d'une pédale de basse répétitive ou de quelques notes étrangères à l'harmonie combinées à des accords. Un autre élément de changement est l'accentuation rythmique qui est très prononcée dans cette partie et inexistante dans la première et la dernière partie. Mais ces accentuations tombent plutôt sur le deuxième temps de la mesure, ce qui n'est pas usuel en 3/4. L'accentuation se place sur le 1^{er} temps de la mesure habituellement de façon organique en 3 temps. L'ostinato est l'élément de cohésion, d'unité à cette forme qui reste très libre et ouverte, pas de thème qui se développe hormis l'ostinato. Les dernières mesures de 71 –77 sont répétitives par le motif autour de séquences en triolets, ce sont les seules mesures où sont développées par des répétitions motiviques autour de deux notes pivots la et mi. cette relation sous-dominante et tonique étant assez similaire à l'esprit de la cadence qui conclut la première partie (mi et si). Il s'agit donc d'un élément de repos et de cohésion par les répétitions rythmiques et mélodiques après qui vient de se produire. La conclusion par des harmoniques artificielles est aussi un changement par rapport aux cadences habituelles de Frank Martin, mais elles sont significatives de ses connaissances en matière d'effets ou des possibilités techniques des instruments à cordes, si bien sur la présence de cet effet guitaristique est de lui ou de Azpiazu ou encore de Scheitt.

° La 3^{ème} partie de CuG :

Cette dernière section est presque l'imitation de la première partie avec ses 4 premières mesures en une phrase divisée en 3 subdivisions internes-octaves répétitives et les 2 thèmes sur si et fa#. Par choix du compositeur, on a à nouveau à l'armure de si mineur et de la métrique composée en 6/8. De la mesure 81 à la mesure 97 c'est la réplique exacte des mesures 1 à 16 de la première section. La pièce se conclut sur un changement métrique en 9/8 et une cadence très courte mélodiquement sur une mesure, qui est en relation avec la mesure qui la précède pour former une série de 12 tons, donc une dernière reprise du thème en Si que j'ai notée sur la partition.

§ 5.8. La conclusion finale des QPB :

Elle est longue de 4 mesures et sa métrique est en 6/8. Elle s'interprète en *sff* sur une grille harmonique intéressante ; lam+ ; lam ; solm ; do#m ; fa#7 ; sim et elle est écrite en structure traditionnelle serrée avec des basses étrangères aux accords, une neuvième, une sixte et une fondamentale sur le fa#. Ceci dans l'esprit de certains passages des QPB que j'ai analysé précédemment. Cette conclusion offre une synthèse des idées développées dans l'œuvre. On peut observer encore quelques accentuations rythmiques sur le premier temps dans les premières mesures pour renforcer l'effet de ce cycle harmonique non conventionnel.

§ 5.9. Conclusion de l'analyse :

Les 4 pièces brèves sont et resteront une œuvre unique dans un répertoire contemporain très diversifié en matière de compositions. Il reste que tout a été analysé avec des méthodes contemporaines en fonction d'un art difficile à cerner tant par l'originalité de la forme que du style développé par ce compositeur. Il a le mérite d'avoir su surprendre les musiciens les plus académiques, comme les plus progressistes par l'innovation de son discours musical, tant qu'harmonique que mélodique. Et d'avoir comblé un certain vide dans une culture helvétique sans grande figure artistique pour en améliorer l'image pendant le début du XX^{ème} siècle. Les QPB représentent à mon sens, une nouvelle approche de l'écriture pour la guitare soliste. L'attitude de Segovia à l'encontre de cette œuvre, démontre bien que malgré le fait que le compositeur ne soit plus limité dans sa création par des exigences positives, religieuses, morales, esthétiques, techniques, toutes formes d'obligations qui dans les temps passés ont réprimé sa créativité, il demeure un certain académisme dans l'écriture pour certains instruments pour lesquels les barrières résistent plus que d'autres. La guitare et son cortège stylistique romantique ibérique est un de ceux-ci. Mais cela n'ôte rien à la qualité et l'originalité de la technique et l'interprétation de Segovia, dans son approche de la musique.

§ 6. Analyse de la version orchestrale de 1934 :

§ 6.1 : Généralités :

Deux personnalités suisses, qui ont marqué l'histoire musicale helvétique par leur carrière internationale des plus brillantes, Ernest Ansermet (1883-1969) et le compositeur suisse Frank Martin (1890-1974), se sont rencontrés dans les années 30 pour échanger des projets divers. Ernest Ansermet fonda l'orchestre de la suisse romande qu'il conduisit de façon continue de 1918 à 1967 ! il en fit un ensemble symphonique de premier ordre. C'est pendant les années 1926 à 1936 que Frank Martin apprit à connaître Ernest Ansermet et se lia avec celui qui allait devenir un de ses meilleurs amis. Plusieurs lettres de correspondance témoignent de cette amitié et qui ont été publiées, notamment celle du 6 novembre 1963 écrite à l'occasion du 80^{ème} anniversaire d'Ansermet. Elle exprime à elle seule les sentiments qui unirent les deux hommes. Les originaux de ces lettres sont déposées à la bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne et de Genève (Cote IS 3789 et Cote Ms.mus 184f.209-276).

Quand Ansermet écoute Frank Martin, ce n'est pas Martin qu'il écoute, mais ce n'est que la musique de F.Martin dit à Ansermet par le truchement de l'homme Martin. Je résume leur relation compositeur-interprète par quelques points sommaires¹¹⁶ qu'ils pourraient avoir en commun :

1. *Pour l'interprète, « le prétendu respect du texte » doit céder le pas au respect de la musique telle que, de surcroît, elle se trouve plus ou moins bien réalisée dans l'écriture. Si le respect de la musique entre en conflit avec l'écriture du texte, alors l'interprète se doit de demander au compositeur de modifier le texte.*
2. *Pour le compositeur, le texte écrit n'est que l'image de la musique- et nullement sa substance. Il est plus précisément l'indication technique des gestes que l'exécutant doit faire : doigtés, coups d'archet, dynamiques, articulations, etc.*

Il y a qu'une relation entre le compositeur et l'interprète : et celle-ci est la musique même (non pas du tout son seul texte)¹¹⁷. Compositeur et interprète collaborent donc sans cesse. Chacun à sa tâche, on peut dire qu'Ernst Ansermet est un interprète et comme tel, il se fait le compositeur d'une œuvre déjà composée et Frank Martin dans son travail de composition se fait entièrement l'interprète « par avance » de l'œuvre qu'il compose. L'orchestration des 4 pièces une année après l'écriture de l'œuvre soliste pour guitare, témoignent de cette relation

¹¹⁶ Cf correspondances entre Ansermet et Martin, la préface de l'édition., éd. La balconnière. pp.9-10

¹¹⁷ Cf correspondance entre.... P.10

interprète-compositeur entre les deux amis et collaborateurs. Une lettre du 14 août 1934 écrite à Mexico lors des voyages à l'étranger d'Ernest Ansermet pour des directions d'orchestres. Il dit dans cette lettre qu'il projette d'inscrire l'œuvre pour des concerts qui ont lieu à Genève le 21 novembre et à Lausanne le 23 novembre 1934 avec le concours de Maria Anderson, célèbre chanteuse noire née en 1907¹¹⁸. La version pour orchestre remporta un succès sans précédent, malgré les doutes de Frank Martin. Un compte-rendu journalistique signé J.G. dans le Journal de Genève du 23 novembre en témoigne : « *Il s'agit de courtes pièces où, pour autant qu'on puisse en juger au premier contact, le musicien s'est surtout attaché à obtenir, par le moyen du savant jeu des timbres, ce qu'on pourrait appeler de rapides états d'âmes orchestraux. Prélude, Air, Plainte, Gigue, par leur concision même, ne sont pas propices aux développements. L'idée est à peine indiquée qu'elle s'achève. Peut-être y a-t-il là l'origine d'une nouvelle forme musicale ?* ». Une opinion pertinente dont je devrais tenir compte dans mon analyse, comme celle qui va suivre d'Ansermet sur certains passages de l'orchestration. Cette lettre va et doit me permettre de mieux cerner les difficultés pour orchestrer les 4 pièces brèves. Cette œuvre à mon sens, après l'écoute de l'enregistrement fait en 1979 d'après les partitions de 1934, ne devrait pas s'orchestrer et être interprétée par un orchestre symphonique, le rendu est pas aussi intime que lorsque la guitare seule se fait l'écho de la composition, ceci étant aussi l'opinion¹¹⁹ de sa veuve Maria Martin trouvant que l'œuvre est faite pour de la musique de chambre en solo.

§ 6.2 Opinions d'Ansermet sur l'orchestration des QPB¹²⁰ :

Ernest Ansermet a eu une correspondance assez fournie afin d'apporter des critiques sur le travail orchestral de son ami. Il a été gardé dans les archives de l'Etat le souvenir de ses propos. Ansermet n'aimait pas la façon dont le « Prélude et Comme une gigue » avait été orchestré par Frank Martin. J'ai déposé dans l'annexe une correspondance de Mexico dans laquelle Ansermet expose ses critiques. Ansermet conclut cette lettre du Mexique ainsi : « *Dans tout cela, après vous avoir poussé à la consommation, je vous ramène à l'économie. En général, j'ai trouvé en effet votre orchestre trop chargé, et quelquefois fait par morceaux. Sans une suffisante continuité formelle dans la couleur. Se méfier de trop de couleur dans ces pièces brèves-défaut auquel n'a pas pu échapper Stravinsky. Mais j'adore ces pièces. Excusez-moi seulement d'avoir « salopé » votre manuscrit et de vous avoir mis mes exemples à droite et à gauche. Je crois tout de même tout de même que vous vous retrouverez et que c'est mûr pour le définitif.* Ce commentaire se suffit à lui-même, cependant il est difficile d'être critique avec un

¹¹⁸ Cf correspondance entre Martin et Ansermet, annexe lettre du 14 août 1934, Mexico. P.157

¹¹⁹ Référence à mes correspondances emails avec Maria Martin la veuve du compositeur.

¹²⁰ Ernest Ansermet et Frank Martin, *correspondance 1934-1968*, publiée par J.-C. Piguet, la Baconnière, Neuchâtel, 1976.

orchestrateur de talent comme Frank Martin, je reconnais comme Ansermet que la richesse instrumentale peut occasionner des lourdeurs dans la sonorité d'une pièce qui a été écrite pour un contexte différent, celui de la musique de chambre, celui de la guitare soliste.

§ 6.3. La texture instrumental chez Frank Martin :

° **Définition :** L'orchestration est la science musicale qui décrit les règles de distribution des différentes voix ou parties à exécuter aux instruments correspondants. Autrement dit , le compositeur en train « d'orchestrer » distribue consciemment sa musique d'après le son qu'il désire obtenir par l'instrumentation. C'est une dimension de la création qui diffère du rôle du compositeur. Donc par exemple, on dira que Maurice Ravel était un grand orchestrateur tout comme Frank Martin, et que Robert Schumann était un « grand mélodiste » mais un piètre orchestrateur. C'est l'art de manier l'orchestre et ses timbres, mais c'est aussi le travail de l'ombre. L'orchestration également, contrairement aux autres disciples de la composition(harmonie, contrepoint, fugue), n'est régie par aucune loi formellement écrite. Elle s'apprend par l'expérience que l'on acquiert, par l'étude des grands compositeurs et par nos trouvailles ponctuelles dans leurs traités. A ne pas confondre avec l'arrangeur dans un contexte fonctionnel et professionnel du jazz et de la variété, ainsi que dans la musique de film, qui va plus loin dans la science musicale que l'orchestrateur. On lui fournit une mélodie et il est capable de faire tout le reste (travail sur la forme, enrichissement de l'harmonie, écriture et travail sur les lignes). Il aide le compositeur en se chargeant de toute la partie technique. L'arrangement peut donc autant revêtir un forme simple (une voix contre un accompagnement qui suit) ou une forme extrêmement travaillée (double chœur, soit seize voix, dans le contrepoint). Suivant les situations et les contraintes de style, l'arrangeur devra suivant son goût ou suivant les impératifs économiques, utiliser un certain nombre d'instruments divisés en pupitres. Soit le pupitre des cordes ; ou soit des bois ; ou encore des vents(cuivres) et des percussions. Cela peut être Mozart qui utilise des cors de basset car il connaît bien les musiciens et sait qu'ils vont jouer juste, Stravinsky qui modifie au dernier moment une partie de basson lorsqu'il s'aperçoit, lors d'une première répétition, que son bassoniste est particulièrement doué ou tout simplement un producteur qui demande à Ivan Julien de supprimer une section entière d'instrumentistes par économie (le phénomène économique n'est pas récent et déjà Mozart devait se renseigner sur le nombre d'instrumentistes qu'il aurait à sa disposition). Donc on a soit un tutti, ou soit des pupitres alternant suivant les besoins de la forme d'une composition. Pour en venir à Frank Martin, la plupart des analystes qui se sont penchés sur son œuvre et son style, dont notamment Janet E.Tupper dans sa thèse de 1964 sur

Frank Martin, ont tous ou la plupart mentionnés son talent pour le traitement de la texture musicale. Particulièrement dans les œuvres de sa maturité artistique dans lesquels il a atteint une maîtrise de la complexité orchestrale avec logique et clarté. Un écrivain Iain Hamilton¹²¹, dans son livre « *European music of the 20th century* », le chapitre sur la musique suisse contemporaine, fait allusion à son remarquable traitement de la texture dans son concerto pour 7 instruments à vent. Il écrit également en référence à son traitement orchestral : « *The various layers of contrasting instrumental sounds blend perfectly, never becoming turgid or heavy as could happen all too easily with instruments witch he chooses. Martin's music is so often a quest in the realms of light as is the case, pursued by entirely different methods, with Britten.* » Ce commentaire définit bien à lui seul tout le caractère orchestral de la musique de F.Martin. La texture peut-être définie comme une qualité structurelle résultant de la disposition (ou de l'ordre des voix) d'éléments musicaux, ce qui revient à dire, la relation horizontale ou verticale de matériaux tonales. Il est plus facile de comprendre l'univers musical de Frank Martin avec cette définition à l'esprit, encore faut-il être compétent pour cela. Je ne peux m'attarder sur tout le score, car il n'est pas le plus significatif de ses talents d'orchestrateur. Cependant je vais essayer d'analyser le rapport, s'il existe, entre le deux œuvres et les techniques orchestrales utilisées par le compositeur et son interprète Ansermet.

° Techniques d'orchestration selon Frank Martin :

En premier lieu, on peut observer que Frank Martin dans ses premières œuvres, dont les QPB, avait une préférence pour une forme d'homophonie très variée comme une règle constante, le contrepoint était utilisé comme effet et avec grande maîtrise, sans être une caractéristique de son style. Cela se retrouve dans l'orchestration de 1934, surtout dans la plainte, par exemple aux pages 23 à 25¹²², là les cordes ayant un rôle de soutien harmonique homophonique, de la mélodie avec des accents placés judicieusement. Dans *l'Air* qui est le domaine exclusif des cordes, l'orchestration se concentre sur un processus d'harmonisation des voix sur un pupitre et ceci bien plus que dans tout le reste de l'orchestration, et cette pièce est très courte¹²³, elle compte que 11 mesures uniquement par rapport à la version soliste. La base de tout arrangement et orchestration sont les formes ; duo, trio et quartet¹²⁴. Tout part de ses formes basiques auxquels des pupitres ou des voix se rajoutent en fonction de la texture choisie par l'orchestrateur. Chez Frank Martin les pupitres ont tous plus de 4 voix ; les bois 8 voix ; les

¹²¹ cf Iain Hamilton, "swiss contemporary music" dans " european Music of the 20th century, ed. Howard Hartog, p.153 et plus.

¹²² Cf voir dans l'annexe, le score et la page 23-25 en question.

¹²³ Cf voir le score pour la partition

¹²⁴ Cf encyclopedia of arranging techniques, N.Y. 1958, p. 40

cuivres 6 ; et les cordes 5 voix. Toutes les voix des bois ne sont utilisées en permanence par Frank Martin, ce qui serait une erreur tactique. Tout le talent d'un orchestrateur est là, savoir utiliser son potentiel, au moment où il le faut avec ce qu'il faut d'intensité émotionnel pour obtenir le résultat cherché. Dans toutes ses orchestrations, Frank Martin excelle à utiliser tout le potentiel des pizzicati, toutes les différentes manières de les jouer¹²⁵ (attaqué sec, pincé rondement, glissé, expressif, rapide et léger). Il donne à un orchestre l'occasion de maîtriser des difficultés techniques. Les bois ; la clarinette, le basson, le saxophone et la flûte ont un rôle plus important dans la texture orchestrale des 4 pièces brèves, celui d'exprimer les thèmes et leurs développements. Ce qui est intéressant dans le choix de F.Martin, c'est de vouloir utiliser un autre timbre que celles des cordes (guitare), ceci pour apporter une autre sonorité aux 4 pièces brèves. Cette instrumentation diversifiée est un changement pour l'esprit ibérique de cette œuvre soliste, et cela modifie l'effet de réception des *4 pièces brèves*. Est-ce la raison de son succès ? à l'opposé de la version soliste, qui a eu un succès moindre. Un autre trait caractéristique de l'orchestration hormis la mise en place homophonique des voix accompagnant la mélodie principale, est la basse ostinato qui construit et sert de base également à l'orchestration, les premières mesures du *Prélude*¹²⁶ le montre de façon précise interprétées par le vcl, la cb, la cl basse et le basson. Celui-ci peut-être harmonisé en accords parfois comme dans le concerto pour 7 vents. Cet ostinato peut-être également un élément rythmique plutôt qu'une mélodie de tons successifs. D'autres techniques d'orchestration sont observables celle de la « cascade » notamment, exemple les bois aux pages 2¹²⁷ ou 8 du score, de plus je dirais qu'il s'agit d'un effet d'arrangeur¹²⁸. Par certains instruments ayant des sonorités et timbres différents, le thème principal ou des progressions d'accords seront interprétées par couches successives en décalage descendant ou ascendant, et ceci sur un temps jusqu'à deux mesures par instruments. Un effet de timbre et de texture qui est la marque du génie orchestral. Les techniques instrumentales relatives à chaque pupitre sont aussi utilisées par Frank Martin ; *les pizzicati et les effets d'archets pour les cordes (tremolo, glissando), les effets mutes et de trilles pour les cuivres, les effets de cascade d'accords brisés pour la harpe à la page 2*¹²⁹ du score. Ces techniques apportent des éléments non négligeables à la texture d'une orchestration et ce sont des signes d'une identité artistique, d'un son, d'une époque, d'un style.

° **Doublage et parallélisme :**

¹²⁵ Cf voir dans l'annexe la page 2 du score

¹²⁶ Cf voir dans l'annexe et le score, la page 1 à 3 du score .

¹²⁷ Cf voir dans l'annexe la page 2 du score.

¹²⁸ Cf encyclopedia of arranging techniques, N.Y. 1958, p. 15.

¹²⁹ Cf voir l'annexe, la page 2 du score.

Un autre aspect de la technique d'orchestration de Martin est le parallélisme des intervalles entre les pupitres, on appelle cette technique *le doublage des voix*. On le constate en analysant le score des QPB, il y en a beaucoup à travers les 4 pièces notamment à la page 15¹³⁰ du score, tous les pupitres doublant le thème mélodique à l'unisson et les cuivres adoptant des accents harmoniques en quintes. Cet aspect met en relief de façon plus prononcée la texture monodique du Prélude et de Comme une gigue, mais rend le rendu de l'orchestration moins intéressant, par le manque d'harmonisation des mélodies ou de recherche contrapuntique. Malgré cela, on peut constater une stratification logique des parties en différentes sections d'activité¹³¹ ; *mélodie(thème)-voix secondaires(enrichissement harmonique, homophonie)-voix rythmique (ostinato, accent rythmique et effet de timbre ou de percussion)* et également *trois niveaux sonores*¹³² ; le grave à l'aigu en passant par une voix intermédiaire qui doivent être interprétée par une dynamique précise en fonction de leur importance dans la structure formelle. Donc une section mélodique plus accentuée (forte), la grave (piano) et l'intermédiaire(molto forte). L'orchestration des 4 pièces brèves est marquée par ce principe. Cependant on observe une dynamique uniforme à toutes les voix dans certains passages, peut-être du fait des thèmes mono-thématiques non accompagnés dans la version soliste. Mais ces nuances sont une constante dans l'œuvre orchestrale de Frank Martin. Nous trouvons ici pas de leitmotivs qui est une technique de composition et d'orchestration que Frank Martin a utilisé dans d'autres circonstances ; des oratorios, comédies lyriques ,etc. comme *La Tempête* ou *M.Pourceaugnac*, mais en l'occurrence pas dans les *QPB*. De plus une des caractéristiques de la texture de Frank Martin est la richesse instrumentale dans ses orchestrations. Elle lui permet des variations de timbre, de sonorité dans l'ébauche de son orchestration. Et ceci grâce à l'apport de la harpe ou le célesta, le saxophone, l'accordéon, la clarinette basse et ténor, le contre-basson, le tuba etc. donc des timbres très variés. Frank Martin se plaît à créer des oppositions comme des fusions inattendues de styles, de timbres, de sonorités. L'inattendu peut-être une source d'effet comique recherché par le compositeur ou l'orchestrateur, mais certes pas dans cette situation. Une autre technique orchestrale très utile qui permet des jeux de contrastes et d'oppositions est l'imitation canonique entre pupitres. Ce contrepoint sera pas utilisé dans les premières œuvres, mais dans celles de la maturité. Elle permet d'utiliser le même matériel thématique de façon variée sans faire d'addition de matériel thématique dans l'œuvre soliste qui en contient suffisamment. Il s'agit donc de variation de texture

¹³⁰ Cf voir dans l'annexe, la page 15 en question du score orchestral.

¹³¹ Cf voir dans l'annexe, la page 3 du score.

¹³² Cf voir le score et les partitions 1-25

instrumentale qui s'obtient par ce procédé, sans perdre la clarté du son ce que Frank Martin aime à créer et à imposer continuellement dans ses œuvres comme dans ses orchestrations.

° Polymétrie et polyrythmie :

L'orchestration des *4 pièces brèves* n'offre pas de grands développements symphoniques polytonaux, mais la polyrythmie et la polymétrie sont présentes dans l'orchestration. Un procédé rythmique qui n'était pas évidemment utilisé dans la version soliste de 1933. Le multimétrisme est par contre commun aux deux œuvres, Frank Martin a conservé cette procédure rythmique également dans l'orchestration. La page 16 à 19¹³³ de partitions orchestrales montre ces approches du rythme entre des mesures binaires et ternaires ; les flûtes, les cordes et les cuivres étant en 2/4 et le reste des bois en 6/8, mais en 9/8 au départ de la phrase et la fin de celle-ci revient en tutti ternaire. Les voix thématiques étant en 9/8 et 6/8, et les voix homophoniques d'accompagnement en 2/4. Par contre la superposition de différents rythmes est chose habituelle pour une orchestration symphonique, cela est même recommandé, malgré le contexte homophonique et parallèle (symétrie des voix et pupitres) que l'on observe dans certaines des pièces ; le *Prélude*, *l'Air*. À l'opposé certains passages développent moins de symétrie rythmique et d'intervalles, comme par exemple à la page 44¹³⁴ de « Comme une gigue ». Ici les pupitres sont organisés de façon plus individuels, donc une plus grande complexité des superpositions spatiales rythmiques. Une répartition des temps entre les pupitres qui montrent une habileté chez F.Martin à gérer l'espace de la mesure par les instruments, une distribution économique des matériaux musicaux; chaque note, chaque rythme étant là pour une bonne raison, il y a rien de trop. Dans l'orchestration de *Comme une gigue*, le doublage est un procédé peut utilisé par Frank Martin, ce qui a occasionné certainement plus de recherches créatives de sa part, que dans les autres pièces. Les critiques d'Ansermet sont l'indice d'une plus grande complexité mélodique et harmonique dans la distribution des voix aux différents pupitres. Frank Martin a du utiliser des diminutions et des augmentations rythmiques pour certaines voix ceci pour que l'homophonie rythmique soit marquée différemment que dans la « Plainte ». Les espaces rythmiques harmoniques étant organisés entre les pupitres certains jouant le 2 ou 4ème temps et d'autres le 1er et le 3^{ème} temps¹³⁵. L'oeuvre « Rythmes » de 1926 est elle axée totalement sur la polymétrie, donc c'est le meilleur exemple de ce procédé de composition.

° Espacement et tessiture :

¹³³ Cf voir la page 16 à 19 dans le score et l'annexe.

¹³⁴ Cf voir la page 44 dans le score des partitions.

¹³⁵ Cf voir les pages 36 à 39 du score et l'annexe

Ces éléments sont une nécessité quand il s'agit d'établir une sonorité orchestrale adéquate. Une tessiture inadéquate pour un instrument ou un pupitre peut être désastreux tant qu'au rendu orchestral et à la texture instrumentale. L'espacement dans l'étagement des voix Dans les harmonies est très important pour ce qui concerne l'effet auditif d'un accord. Le nombre des voix dans un pupitre dans l'établissement d'une texture harmonique ou instrumentale, varie suivant les compositeurs, les genres, les époques, les sensibilités. L'effet recherché par des harmonies est aussi prépondérant de sa structure spatial comme de sa tessiture. Dans un arrangement ce sont des détails que l'on ne peut ignorer pour un résultat concluant. Frank Martin en connaissait certainement l'usage et l'importance. Une mélodie interprétée par un piccolo ne devra pas avoir la même tessiture ni l'espacement entre les autres instruments du pupitre que celle jouée par une clarinette ou un saxophone alto. On peut observer dans les orchestrations de Frank martin que ces procédés musicaux (la tessiture et l'espacement) sont relatifs à l'harmonie développée dans les différentes pièces et à l'instrumentation utilisée. Des harmonies ouvertes ayant assurément pas la même sonorité que des harmonies serrées en tierces¹³⁶. La cadence finale de l'œuvre montre bien l'importance de ces principes harmoniques d'espacement et de tessiture. Le thème est exprimé dans une tessiture serrée à plusieurs voix et la voix secondaire dans une tessiture plus large avec des voix réduites. Une Ballade n'aura pas le même développement de forme et instrumental qu'un Oratorio qui se concentre davantage sur les chœurs et les voix humaines. Une section pour soprano ou ténor sera axée sur un registre qui met en évidence la virtuosité de l'interprétant se plaira à avoir des sauts de registres plus importants qu'une section de voix secondaire qui se situera dans un ambitus plus serré. Cet espacement des voix est aussi relatif aux nombres des voix utilisées par l'orchestrateur. Dans les *4pièces brèves* on a des pupitres très différents, les bois ont plus de voix que les cuivres et les cordes. Ce qui occasionne des différences de tessiture et d'espacement entre les pupitres afin de créer une texture qui se concentre sur les voix principales, c'est une règle d'orchestration ; concentrer l'audition sur ce qui important dans l'arrangement et non sur ce qui secondaire ou tertiaire. Pour une orchestration réussie, il faut respecter 4 règles :

1. **L'équilibre** - formel et d'instrumentation ;
2. **le focus**- la concentration de l'attention auditive en fonction des niveaux d'activé des pupitres ;
3. **L'économie** ; une note, un rythme, une harmonie doit être là par ce qu'elle est

¹³⁶ Cf voir la cadence finale des 4 pièces brèves dans l'annexe

nécessaire à l'œuvre- 4. **La variété** ; instrumentale et harmonique évite la répétition et l'ennui pour l'auditeur et l'interprétant.

§ 7. Conclusion :

On doit s'imaginer que la confrontation de Frank Martin avec la dodécaphonie ne pouvait s'achever après quelques mois d'expérimentation. Le début de cette recherche nous a donné comme je viens de l'analyser les **4 pièces brèves pour guitare**, dédiées à Andrés Segovia. Elle se manifestera de façon plus poussée encore dans le *premier concerto pour piano (1934)*, puis dans la *Rhapsodie pour deux violons, deux altos et contrebasse*- il citera à ce sujet « la chose la plus méchante que j'ai écrite ». Le *Trio à cordes (1936)* révélera une utilisation déjà très systématique de la série dodécaphonique. La véritable maîtrise de cette technique apparaît dans la *grande symphonie en 4 mouvements (1937)* ainsi que dans la *ballade pour saxophone et orchestre (1938)*, pour aboutir enfin à ce qui devait représenter l'achèvement de cette période s'étalant sur plus de six années, la première partie du *Vin Herbé (1938)*. Frank Martin à 48 ans. Il est dès lors en pleine possession de son langage. C'est à ce moment que sa musique s'est parfaitement révélée comme celle d'un Maître. Il a réussi la difficile conjonction du « Maître austère et sévère » et du « magicien séduisant. Il lui aura donc fallu près de quarante ans pour donner au monde musical la preuve que sa vocation première avait un sens.

° **Frank Martin** : « le langage musical contemporain, Genève, avril 1935 ; *C'est que, dans la recherche d'une technique nouvelle, de rapports nouveaux entre les sons, il y a la joie de se trouver en terrain libre, avec la faculté de choisir toujours la combinaison la plus heureuse, celle que l'on trouve la plus belle, sans crainte de marcher dans le sillon de tel ou tel auteur. A celui qui sent la nécessité d'un tel renouvellement, il me semble que la technique de Schoenberg est la seule qui offre quelque chose de techniquement cohérent.* » Jusqu'à la fin de sa vie ; Frank Martin distinguera toujours soigneusement dodécaphonisme et atonalité, considérant le premier comme une richesse et le deuxième comme une « anarchie » incompatible avec l'expression d'une sensibilité ou la quête de beauté en lesquelles il placera toujours sa foi de compositeur. Alors, la tonalité ne prend tout son sens que dans la musique harmonique. On remarquera que dans l'époque moderne malgré tout que dans les jugements de valeurs, les notions de beauté et de grandeur tendent à remplacer celle de nouveauté.

° **F.Martin** : Un extrait de « l'expérience créatrice, 1950 ; *Ce qui importe encore, c'est que l'angoisse de la création ne se manifeste pas dans l'œuvre. Ce ne peut être le but de l'artiste créateur de faire participer les autres aux douleurs de l'enfantement, et, quelque*

mouvement de son âme qu'il ait à exprimer, et jusqu'aux plus tragiquement sombres, son œuvre devrait toujours porter le signe de cette sérénité qu'évoque en nous la forme accomplie et qui est, je pense, ce qu'on appelle la Beauté.

§ 8. Références Bibliographiques :

- Billeter Bernhard, *Die Harmonik bei Frank Martin*, éd. Verlag Paul Haupt, Bern, 1971.
- Coeurdevey Annie, *histoire du langage musical occidental*, col. que sais-je, Paris, 1998.
- Christensen Thomas, *Rameau and the musical thought in the enlightenment*, Cambridge University Press, 1993, chap1-2, pp 1-42.
- Costère Edmond, *Mort ou transfiguration de l'Harmonie*, éd. Presses universitaires de France, Paris, 1962.
- Cone Edward, *Analysis Today*, dans "problems of modern Music", éd. paul Henry lang, NY, 1960, 121 pp.
- Encyclopedia of arranging techniques, *a compendium of three great books in one*, Harvey Bacal, Dr. Maury Deutsch, 1958, éd. New sounds, New York.
- The Grove Dictionnary of music, *Frank Martin*, 1996, pp.908-911, *Harmony, analysis et criticism*, pp.526-588, vol.1, pp.670-698, vol.5.
- Kolliker Andrée, *Frank Martin, Biographie, les oeuvres, le style*, Lausanne, 1963.
- De Kloe Jan J., *4 pièces brèves, a comparative study*, éd. GFA Soundboard, USA, 1993.
- De Kloe, *Frank Martin ; une enquête*, les cahiers de la guitare et de la musique, no82/2002.
- Klein Rudolf, *Frank Martin ; sein leben und werk*, Wien, 1960, ed. Verlag Österreichische Musikzeitschrift.
- Leibowitz René, *introduction à la musique des 12 sons*, éd. L'arche, Paris, 1997.
- Mâche François, *du rêve au réveil*, dans « analyse et création musicales », col. l'harmattan, Paris, 2001, pp.57-67.
- Martin Bernard, *Frank Martin ou la réalité du Rêve*, éd. De la Balconnière, Neuchâtel, 1973.
- Martin Frank et J.-Claude Piguet, *entretiens sur la musique*, éd. La Balconnière, Neuchâtel, 1967.
- Martin Frank, *Un compositeur médite sur son art*, éd. De La Balconnière, Neuchâtel, 1977.
- Martin Frank, *A propos de..., commentaires de Frank Martin sur ses œuvres*, éd. De la Balconnière, Neuchâtel, 1984.
- Martin Frank, *Ecrits sur la rythmique pour...*, éd. Institut Jacques-Dalcroze, Genève, 1995.
- Perroux Alain, *Frank Martin ou l'insatiable quête*, éd. Papillon, Genève, 2001.
- Maria Martin, *souvenirs de ma vie avec Frank Martin*, éd. L'age d'Homme, Lausanne, 1990.
- Reti Rudolph, « *Tonality in modern music* », éd. Collier Books, NY, 1962, 191pp.
- Siron Jacques, *la partition intérieure*, collection théorie, éd. Outre Mesure, Paris, 1992, pp. 495-598.
- Samama léo, *La Musique et esthétique musicale de Frank Martin, actes du colloque de la Chaux-De-Fond*, pp22-30, 1990.
- Schoenberg Arnold, *traité d'harmonie*, éd. J.C. Lattès, Paris, 1983.
- Tuper Eloise Janet, *Stylistic analysis of selected works by Frank Martin*, éd. U.M.I, Indiana University, 1964.
- Olive Jean-Paul, *musique et montage, essai sur le matériau musical au début du XXe siècle*, éd. L'Harmattan, Paris, 1998.
- Ouvrage collectif sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, *Musiques, une encyclopédie pour le XXe siècle, chap. polyphonie, harmonie, tonalité de Nicolas Meeus*, éd. Original Guilio. Einaudi Editores s.p.a., Turin, 2001, éd. actes Sud, 2003 pour la traduction française,

Von der Weid Jean-Noël, *La musique du XXème siècle*, éd. Hachette littérature, Paris, 2005.

Score et partitions :

Universal Edition, *partitions des 4 pièces brèves*, solo et score orchestral, vienne, 1977.

De Kloe Jan, *partitions originelles d'Azpiazu et autres sources musicales des QPB*.

§9. CURRICULUM VITAE

Jean-Michel Pelet

Rte de Mt-Carmel 29

1762 Givisiez-FR

Tél. 026 465 24 40

E-mail : jean-michel.pelet@unifr.ch et peletjm@yahoo.fr

48 ans

Célibataire

Suisse-USA

« Je déclare sur mon honneur que j'ai accompli mon mémoire seul et sans aide extérieure non autorisée »

OJECTIF: un poste de professeur de musique, de guitare et critique d'art dans une institution à vocation artistique ou un journal artistique

ETUDES : Ecoles primaire et secondaire à Nyon 1965-1975
 Le conservatoire- 1973-76
 ERAG- 3 ans- Lausanne 1975-78
 Berklee collège of music-BOSTON 1990-93
 EJMA- 7 ans1996-2003 –brevet Sup. arrangement /orchestration.
 Université de Fribourg 2002- ?//Musicologie-journalisme

CERTIFICATS: Certificat Hight-School-équivalent bac
 Bachelor of liberal arts- US
 Certificat de song writing/guitare Berklee
 Brevet supérieur d'arrangement- orchestration EJMA
 Demi-licence en Musicologie et journalisme Uni Fr

EXPERIENCE PROFESSIONNELLE :

Typographe-palefrenier- forain- machiniste(usine)-manutentionnaire- nettoyeur-aide cuisinier-
 homme à tout faire/ manœuvre (chantier)-travaux divers temporaires 1976 -1983
 vendeur- déménageur- Educateur –menuisier/ébéniste :diverses institutions 1983-1993
 aide-ébéniste d'art- facteur(journaux)-professeur de guitare en privé 1993-2000
 professeur de musique et géographie/CO de Montreux et Lausanne -facteur 2002-2003
 Cours de guitare et journaliste 2003-2006

LANGUES :

Français : langue maternelle et scolaire bon niveau

Anglais : aussi langue maternelle /connaissance scolaire. Séjour aux USA et Indes7ans

Allemand : connaissance scolaire moyen

Latin : connaissances universitaires

CONNAISSANCES INFORMATIQUES

Système d'exploitation : Windows XP PentiumIII ; Mac OS 9 et X Panther

Logiciels : Word, Cubase, Cakewalk (notation et midi), Excel.

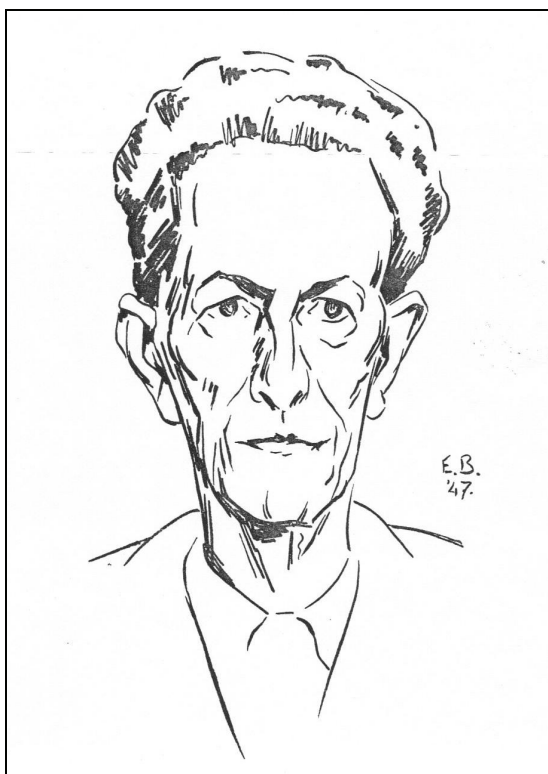
CENTRE D'INTERET :

L'informatique : surfer, création de site.

Les Arts : peinture, poésie, musique, photographie, littérature et cinéma

Le sport : basket-ball :compétition durant jeunesse, ping-pong et vélo.

Références: **Mr Cornaz directeur Ejma tél 021 320 93 25- Mme Pojet 021 316 32 09- M.Zoppelli- professeur Uni Fr-026 300.79.50 Prof. François Seydoux 026 300.79.52§ 9.**



§10. Annexe :

§ 1. Le tableau de la page 22 des progressions harmoniques :

A. Akkord mit der Klanggestalt eines D^7

Grundton: g (real) cis (ideell) ais (ideell) cis (ideell)

Funktion: $D^7 T$ | $D^7_{5>} T$ | $D^7_{7>} t_3$ || $D^7_{5>} T_3$ ||

B. Dissonanter Akkord, funktional und sensuell aufgefasst

als D^7 : 1. 2. 3. 4.

a) funktional

Grundton: d (ideell) as (real) f (ideell) h (ideell)

Funktion: $D^7_{5>} T$ | $D^7_{4<} T$ || $s^5 D^7 t$ | $s^5 D^7_{5>} T$ ||

b) sensuell

als funktionsfreier Akkord in einer nach Hindemiths Regeln gebauten Akkordfolge:

Akkord-Gruppen: I, III₂, IV, III₂, III₁, I,
Grundtöne:

§2. Traduction d'une étude comparative des sources des 4 pièces brèves par Jan de Kloe ¹³⁷:

Le Prélude :

Ms4 a le *Prélude* sans l'armure de Si mineur.

Mesure1- Sur le premier temps le UE a un accent où Ms a le mot *librement*. UE a le mot *expressif*. Ms2 a celui d'*express*. Le MsA a le mot *très expressif*.

Mesure 2- Il n'y a pas d'accent ou tenutos dans cette mesure. Le MsA a des doubles accents <> et des signes de tenuto.

Mesure 3- La dernière appoggiature est un Mi# sur un Ré naturel.

Mesure5- a la place d'une appoggiature, le Si du bas est lié comme une double croche dans un temps. La dernière note doit-être un Fa naturel (tous les manuscrits).

Mesure 6- pas d'appoggiature.

Mesure 7- l'indication *en élargissant se trouve* sur le second temps, pas de ritenuto. Le MsA a lui l'indication *un peu retenu*.

Mesure 8- on trouve un soupir pointé sur le second dans la voix de basse.

Mesure 10 à 12- sont si différentes qu'elles sont comparées dans l'**exemple 23(11)** ¹³⁸ :

Exemple 11 - Pr Ms4, MsA

Mesure 13(14)- L'indication *molto rit. e dim. se trouve au-dessus* du premier Fa naturel. Le MsA a l'indication *très retenu*.

Mesure 14(15)- le Ms2 a l'indication *vite*(double mouvement). Il n'y a pas de queue descendante sur le 1^{er} temps des mesures 14 à 16.

La mesure 16(17)- Leeb's a ajouté *breit* (german for wide) sur le 1^{er} temps et a un doigté pour le C naturel : 3 sur la troisième corde.

La mesure 19(20)- écrit comme une voix.

¹³⁷Cf Traduit de Jan de Kloe, *article sur les*.

¹³⁸ Cf Jan de Kloe, *article sur les ...*, p.25

La mesure 21(22)-elles sont comparées entièrement dans l'exemple 24 (12)¹³⁹.

Example 12 - Pr Ms4, UE2

La mesure 29(30) – *sempre cres.* Sur le second temps, pas *dimin.*

Les mesures 31- 34- le manuscrit n'a pas d'appoggiatures.

Mesure 35(36)- Leebs a ajouté *rasg* au-dessus des double-croches, aussi à la mesure 37.

La mesure 37(38)- la comparaison est dans l'exemple 25 (13)¹⁴⁰.

Example 13 - Pr Ms4, MsA

Les mesures 39 à 44- elles sont écrites comme une mesure dans le Ms4 et en 2 mesures dans le Ms2. Et elles sont comparées dans l'exemple 26 (14)¹⁴¹.

Example 14 - Pr Ms2, Ms4, MsA

¹³⁹ Cf Jan de Kloe, *article sur les ...*, p.25

¹⁴⁰ Cf Jan de Kloe, *article sur les...*, p. 26.

¹⁴¹ Cf Jan de Kloe, *article sur les...*,p.26

les mesures 49 à 53 du MsA sont très différentes des autres manuscrits. Le Ms2 est identique au Ms4, mais il a une indication : « récit ». On trouve la comparaison dans l'**exemple 27(15)**¹⁴².

Example 15 - Pr Ms4, MsA, and ending of MS1

°L’Air¹⁴³:

Ce mouvement est interprété par Jan Wolf sur son CD dans un tempo plus rapide que l’indication *lent en bien rythmé* car il y a une note sur un des manuscrits qui le demande. Par l’analyse¹⁴⁴ des différentes versions de l’*Air*, on observe quelques différences. Le Ms4 a le terme *assez marqué* à la première mesure, tandis que le Ms2 a le terme *très doux*, le UE1 indique juste *p doux*. Le deuxième accord des mesures 1 et 7 sont complètement lié, par contre le UE lie seulement le Do# supérieur. Le *pp très doux* de la mesure 7 du UE1 était moins doux dans le Ms2, mais le manuscrit de Leeb l’a réduit à *p*.

La nuance decrescendo au-dessus du sextuplet dans la mesure 9 du Ms2 n’a pas été retenu dans les autres manuscrits. Il y a des accords dans le deuxième mouvement qui ont des tons d’enrichissement, qui ont été sagement supprimé dans le UE. J. Azpiazu a drastiquement modifié les accords de la mesure 8. L’**exemple 28(16)**¹⁴⁵ montre la mesure 6 avec quelques différences.

¹⁴² Cf Jan de Kloe, *article sur les...*, p.26

¹⁴³ traduit de Jan de Kloe, *article sur les...*, p.25

¹⁴⁴ Cf Jan de Kloe, *son article sur les...*, p.26

¹⁴⁵ Cf Jan de Kloe, *article sur les...*, p.26

Example 16 - Air Ms4, MsA



Les autres tons supplémentaires se trouvent dans la mesure 10, sur le deuxième temps, les deux accords ont un Si à la mesure 11 le Ms4 a un Sol supplémentaire dans le 3^{ème} accord. Le MsA a aussi ce Sol. A la mesure 13, on trouve une diminution rythmique dans le Ms1, le Ms2 et le Ms4. Le MsA et le UE ont 3 places où un symbole d'*arpeggio* est utilisé ; le Ms4 seulement l'a seulement sur le premier accord.

°La Plainte¹⁴⁶ :

Le troisième mouvement offre également des différences suivant les arpeggios des différents manuscrits. Le Ms4 a aucunes indications d'arpeggios comme en on trouve dans le UE et elles ont du être introduite à un certain niveau avant le Ms6. Le Fa naturel qui crée une dissonance entre l'accord et la mélodie jusqu'à la mesure 12, est toujours présent, tandis que le UE le laisse tomber aux endroits où le doigté est difficile ; le MsA le simplifie encore plus loin. **L'exemple 29 ci-dessous (17)¹⁴⁷** montre la mesure 3 en deux versions. Le Ms2 n'a pas l'accord sur le 4^{ème} temps, et comme il est représenté sur le Ms4 ce n'est pas jouable et cela suggère que l'accord a été omis comme dans le UE ou réduit.

Example 17 - PI Ms4, MsA



les intentions premières du compositeur pour le troisième temps de la mesure 9 dans le Ms2 était de vouloir 4 doubles-croches et une croche en temps que triolet, mais il a changé son idée pour 4 huitièmes de croche et une double croche .

La mesure 12- Leeb élimine le dernier Fa# pour le changer par un Mi, ce qui a du être fait avec l'autorisation du compositeur ou sur son indication, parce que on peut voir une note dans le Ms2.

¹⁴⁶ traduit de Jan de Kloe, article part2 sur les..., p.21

¹⁴⁷ Cf Jan de Kloe, *article sur les..., part2, p.21.*

La mesure 13- le premier accord a un Do# dans le Ms4. Il est entièrement jouable. L'interprétation suggère un coma après l'accord. Dans cette même mesure, il y a une autre différence avec l'UE : La 4^{ème} note de la mélodie est un F#, alors que l'UE donne un Fa naturel.

Les mesures 16 à 20 sont relativement similaires entre UE1 et les manuscrits. On peut observer les quelques différences principales dans l'exemple 30(18)¹⁴⁸.

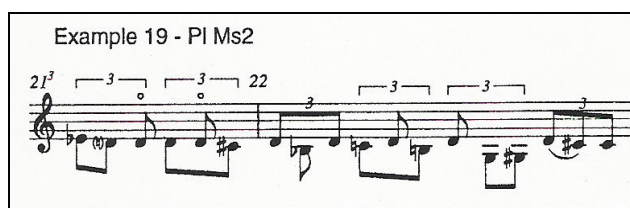
Example 18 - PI Ms1, Ms4

La portée du haut donne que les différences avec le Ms1. la partie « etc. » est la portion appelée « Leeb ossia ». Il manque une liaison dans le Ms2 que le UE a supprimé pour rendre le passage jouable sur le 4^{ème} temps. La mélodie sur le second temps de la mesure 19 est probablement mal copiée dans le MsA et le UE, la dernière note du triolet est un Sol sur les autres sources.

Dans les mesures 20-22 il y a une mélodie descendante qui est tellement guitaristique qu'elle aurait pu être écrite par Villas-Lobos. Cela démontre que F.Martin était très au fait de la structure du manche de l'instrument et de ses difficultés techniques, ce qui peut être apprécié

¹⁴⁸ Cf Jan de Kloe, *article part 2 sur les ...*, p. 22

pour un guitariste du MsA au UE ; le compositeur utilise la corde de Ré ouverte en le notifiant clairement au-dessus de la portée. On peut observer ce détail dans l'**exemple 31(19)**¹⁴⁹ qui montre ce détail (un °) plus clairement que le Ms4.



Les accords accentués aux mesures 24 et 25 sont liés pour sonner deux temps, ce que dans le MsA/UE on trouve prescrit un soupir. Le Ms2 ajoute une nuance *sf* pour ces accords.

La mesure 26- le UE1 laisse le Tempo primo et la dernière note liée à la mesure 27, ce qui n'est pas le cas dans le Ms4.

Les mesures 28 et 29 dans le Ms4 n'ont pas le Mi basse sur le second temps comme on le trouve dans le MsA/UE. Le pizzicati dans les mesures 29 et 30 sont introduit dans le MsA/UE et ils sont absents dans ce manuscrit. Il y a plusieurs différences entre les sources sur cette partie de la *Plainte*, comme on l'observe dans l'**exemple 32(20)**¹⁵⁰ ci-dessous. La cadence varie aussi de façon significative en notation entre le Ms2, le Ms4 et le MsA/UE, alors que la différence musicale est mineure ; Les 9 premiers groupes de 6 notes sont des sextolets dans le Ms2 et des complètes doubles-croches dans le Ms4. Des barres de mesure apparaissent dans la « rapide cadence » du Ms2 (après les groupes 2 et 6) et dans le Ms4 aussi après les groupes 2 et 9, tandis que le MsA/UE maintient les 4 temps dans la mesure. A cause, des diverses notations de cette fin, le nombre de mesures de la *Plainte* peuvent varier suivant les manuscrits.

Example 20 - PI Ms2, Ms4

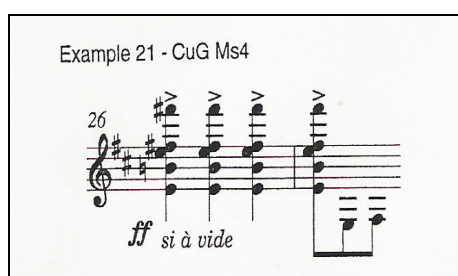
¹⁴⁹ Cf Jan de Kloe, *article part2 sur les...*, p.23

¹⁵⁰ Cf Jan de Kloe, *article sur les, part 2, p. 24.*

°Comme une gigue ¹⁵¹:

Comme dans le cas d'une œuvre d'un maître, dont les manuscrits seraient apparus un peu partout, et sur lesquels chaque copieur rajouterait quelque chose qu'il lui semble pertinent. Le 4^{ème} mouvement du Ms2/Ms4 semble avoir été ré-écrit, comme il apparaît une fois, publié par Universal Edition. Les différences sont éditoriales, notationnelles et musicales.

A la mesure 11 dans la voix du bas, il manque la liaison sur la dernière note, qui est présente dans l'esquisse, comme dans la version imprimée. Une différence de notation apparaît dans la mesure 13. La voix supérieure est en $\frac{3}{4}$, et la voix inférieure en $\frac{6}{8}$. En liant la voix inférieure en trois groupes de deux, le MsA/UE transpose la voix inférieure en $\frac{3}{4}$. Par l'écoute de certains enregistrements de la première page de ce 4^{ème} mouvement dans la métrique dominante de $\frac{6}{8}$, on peut constater qu'il n'est pas évident de l'interpréter ainsi, mais le rythme étant la marque de fabrique de Frank Martin, il est plus sage de ne pas jouer avec cette prescription. La mesure 17 a une autre simplification éditoriale faite par Azpiazu. Le La du haut devrait être lié avec la mesure suivante. Ce n'est pas aisé, mais en utilisant le 3^{ème} doigt sur la 1^{ère} corde, cela s'avère être possible avec un peu d'effort et de la pratique. Plus facile à interpréter sont les liaisons suivantes : la mesure 19, un Mi naturel avec la mesure suivante ; la mesure 20, le La# supérieur avec la mesure 21. la mesure 25 a un Fa naturel comme faisant partie de la voix supérieure dans le manuscrit Ms2 et Ms4. Dans la mesure 26, on peut voir un accord au sujet duquel l'interprétant peut se demander comment un non guitariste aurait pu le diviser et l'exécuter. **L'exemple 33 (21)**¹⁵² montre cette mesure.



Ici Frank Martin ajoute une suggestion de doigté, ainsi il a dû être conscient de sa complexité. Il a écrit « *si à vide* » (un si comme corde ouverte). Le MsA/UE réduisent l'accord en éliminant le Fa# supérieur et le Mi supérieur, ainsi ignorant de façon flagrante l'intention du compositeur. Cet accord n'est pas facile à jouer : la main gauche : cela prend un peu de temps à placer les 4 doigts dans la bonne position. La main droite ; il est pas facile de pincer « *fortissimo* » un accord sur 5 cordes surtout si le petit doigt n'a été utilisé pendant un certain temps. L'interprétation pourrait être ainsi : Le Fa naturel en « upbeat » à la mesure 24 est précédé d'un

¹⁵¹ Cf Jan de Kloe, article part 2 sur les..., p.23

¹⁵² Cf Jan de Kloe, article part 2 sur les ..., p.24

« coma »(une suggestion de leeb) ; cela donne un temps pour bouger à la dixième position pour jouer l'upbeat et la mesure 25 avec le Fa naturel sur la 3^{ème} corde. Pendant la mesure 25, il faut préparer le 4 doigt sur le Fa# supérieur. Quand on se rend sur l'accord de la mesure 26, on déplace le 1^{er} doigt en 1^{ère} position, on place le 3^{ème} doigt sur la 4^{ème} corde pour le Mi et on pince les 4 notes supérieures de l'accord avec p-i-m-a, alors on positionne le 2^{ème} doigt à la 12^{ème} position sur la 6^{ème} corde ; ensuite on pince l'accord suivant avec 5 doigts. De cette façon, on pose le Mi inférieur sur le 1^{er} accord une fois, mais cela évite le risque qui est réserver à vrai musicien professionnel. Aux mesures 35 et 36, F.Martin amène une voix de bourdon qui continue pour les 16 mesures suivantes. Comme dans la partie *Dolce e Lontano* de Castelnuevo-Tedesco de sa « Waltzer II, la mélodie supérieure est bâtie avec des intervalles et accords. Martin va un peu plus loin dans ce procédé comme il est observé à la mesure 50, par le schéma harmonique chromatique ascendant allant jusqu'à la mesure 58, en plus il ajoute une mélodie descendante de deux à trois notes dans la partie supérieure. Dans le Ms4 et le MsA/UE le *bourdon* est un peu différent, mais la version originale Ms2 à une meilleure gestion du dessin musical(voir l'exemple 34 (22))¹⁵³.

Example 22 - CuG Ms2

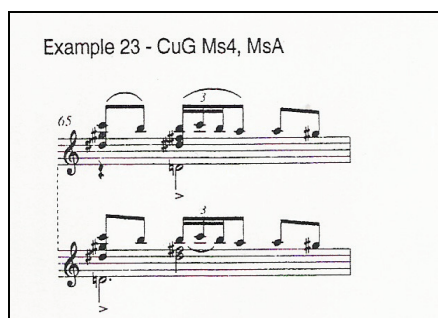
très chanté

Les mesures 53 à 55 dans le Ms4 ont la voix médiane tenant 3 temps. Pour faire cela à la mesure 55, on doit utiliser la 2^{ème} corde pour la mélodie. La logique de la voix centrale et du MsA /UE veut que le F à la mesure 53 du Ms4 ait été omis par le copiste. Suivant la syntaxe notationnelle musicale le D# à la mesure 54 est situé dans la voix centrale. Alors que le Mi basse dans le MsA/UE est sur le 1^{er} temps dans les mesures 56 et 57, le Ms4 le continue sur les paires 52/53 et 54/55. Pour donner à l'accord dans la mesure 58 sa totale durée, le second temps doit être joué comme une harmonique – il y a pas d'autre moyen si l'accord supérieur sonne à sa

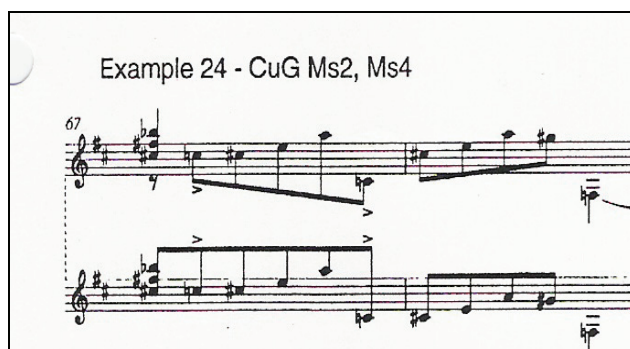
¹⁵³ Cf Jan de Kloe, *article part2*, p.24.

totale durée. Une suggestion¹⁵⁴ d'interprétation est de le stopper avec le pouce droit à la 19^{ème} position. Une nouvelle phrase commence à la mesure 59 et le Ms4 logiquement ne lie pas la basse de la mesure précédente.

L'appoggiature à la mesure 64 du MsA/UE est noté comme un glissando du La# au Do naturel dans le Ms4 et au lieu du *ff*, il donne *più f*, alors que le Ms2 à ce point spécifie *large* et il a l'indication *tenuto* à la mélodie. La mesure 65 est un peu différente, et les détails des Ms4 et MsA sont donnés dans l'exemple 35(23)¹⁵⁵. L'accent > sur le 2^{ème} temps du Ms2 est ôté dans le Ms4, comme c'est le cas également pour la mesure 66.



Encore dissemblables sont les mesures 67 et 68 dans toutes les versions, une bonne raison pour les comparer dans l'exemple 36(24)¹⁵⁶.



On trouve une impossibilité de jouer la mesure 70 dans le Ms4. Le Si bémol à la basse de la mesure précédente doit être lié et doit avoir la durée d'une noire pointée. Les mesures 72 et 74 dans le Ms2 ont une indication d'une corde ouverte du compositeur qui n'a pas été retenue dans le Ms4, mais présente dans le MsA/UE. La mesure 74 et sa duplication dans le Ms4 montre un Ré comme une corde ouverte, ce qui est une moins bonne option qu'un Si bémol vu dans le manuscrit d'Azpiazu. Les nuances *ppp* de la mesure 76, le *rallentando* et le *perdendosi* sont tous manquants dans le Ms2 et le Ms4. La corde Mi supérieur ouverte qui manque dans le MsA/UE mais présente dans les autres manuscrits est jouée simultanément avec le 3^{ème} temps en basse et cela trois fois.

¹⁵⁴ Cf Jan de Kloe, *article sur les...*, p.24

¹⁵⁵ Cf Jan de Kloe, *article sur les.. part2*, p.25.

¹⁵⁶ Cf Jan de Kloe, *article part2 sur les...*, p.24

La section *lent* à la mesure 79 est habituellement constituée d’octaves en arpèges avant le Ms6, mais elle a été changée dans le MsA et le manuscrit publié. Comme Maria Martin l’a écrit dans la préface du UE2, la section finale contient une expansion reproduisant l’ouverture du mouvement. Tous les manuscrits après le Ms4 omettent les mesures 83 à 87 et changent le rythme à la mesure 97 et il y a aucun besoin d’introduire la métrique 9/8¹⁵⁷. Evidemment le fait d’ôter ces 5 mesures et 26 temps réduisent la durée totale de l’œuvre qui passent de 103 mesures à 94. De plus le Si supérieur à la mesure 97 a été ajouté après le Ms4 et il a le *piu f*, qui a été éliminé pour la gravure du manuscrit. Les 4 dernières mesures ont été sujettes à des changements à travers les différentes versions que cette oeuvre a subie en passant entre divers mains de transpositeurs et de musiciens qualifiés. Mais peut-on et doit-on transformer une pièce, même on croit que cela s’impose. L’exemple 37 (25)¹⁵⁸ montre la mesure 100.

Example 25 - CuG Ms2, Ms4, MsA

or hears Leeb's 1938 version will probably conclude that

La dernière mesure, qui a pas de nuances dans le MsA/UE a un unique *f* de nuance, alors que le Ms4 a *ff* comme indication. Le Fa # sur le 1^{er} temps n’a été retenu après le Ms4. Là où le Ms2 a une double appoggiature, les versions plus récentes ont une indication d’*arpeggio*.

°Les manuscrits de J. de Azpiazu¹⁵⁹:

Devant différentes versions dont celle d’Universal Edition et celle de Leeb de 1938, il serait possible de conclure que Karl Scheit soit responsable des changements dans le manuscrit. Mais cela n’est pas le cas¹⁶⁰. La RSR n’ayant pu rendre le Ms5 et que F.Martin reçut à la place le MsA2 d’Azpiazu, il eut entre les mains une version de guitariste qui était exécutable, avec les signes que les guitaristes ont l’habitude de voir dans une partition; les queues, les

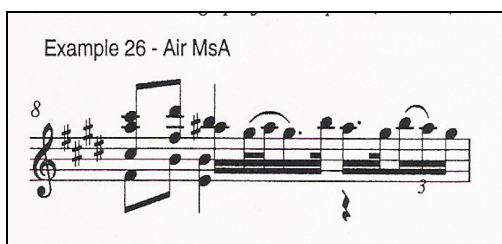
¹⁵⁷ Cf traduit de Jan de Kloe, *article part2 sur les..* p.24

¹⁵⁸ Cf Jan de Kloe, *article sur les..*, p. 25.

¹⁵⁹ traduit de Jan de Kloe, *article part 2 sur les...*, p.25

¹⁶⁰ Cf voir la lettre de Mlle Azpiazu dans l’annexe.

doigtés, des liaisons, les techniques. Jusqu'à ce que le Ms5 refasse surface, on ne peut pas savoir si le MsA2 était de Martin ou ce qui a été transcrit et arrangé par Azpiazu. Le MsA a sur sa première page en bas l'indication *doigté par José de Azpiazu(VI-1951)*. Le MsA correspond presque complètement au manuscrit UE1. D'après l'hypothèse de Jan de Kloe¹⁶¹, qui est fermement dénigrée par Maria Martin, Frank Martin aurait copié le Ms6 du MsA2, plutôt que de sa propre source ou que Scheit le transcripteur aurait travaillé depuis le MsA2. J.Azpiazu avait reconnu sa propre version des 4 pièces brèves et aurait écrit au compositeur pour avoir des explications, qu'il n'a jamais eu. Maria Martin après la mort de son mari, prit contact avec J.Azpiazu pour pouvoir localiser le Ms5, mais en vain. Ce genre de conflit d'intérêt est une situation fréquente dans le contexte artistique actuel. Je montre quelques échantillons¹⁶² pris dans le MsA pour montrer les quelques légères différences avec le UE1. Il y a quelques mesures qui sont diverges de la publication, et ce sont **les exemples 38(26) à 40 (30)**¹⁶³. Ce sont là sûrement les seuls changements que Karl Scheit fit¹⁶⁴.



Example 27 - PI MsA

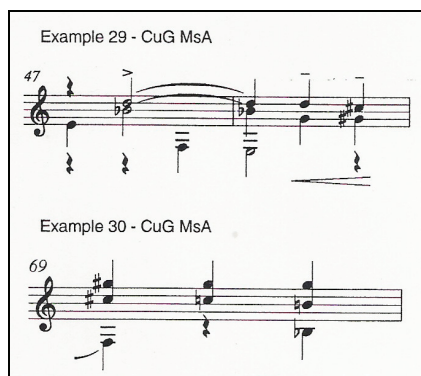
Example 28 - PI MsA

¹⁶¹ Cf Jan de Kloe, *article part 2 sur les ...*, p.26.

¹⁶² Cf Jan de Kloe, *article part 2 sur les ...* p.27.

¹⁶³ Cf Jan de Kloe, *article part 2 sur les ...*, p.26.

¹⁶⁴ Cf Jan de Kloe demanda à l'éditeur des commentaires sur cela, mais en vain.



Les doigtés d’Azpiazu et le placement de ces liaisons diffèrent de la version publiée. Plus loin encore, on peut remarquer qu’une mesure est occasionnellement « voicée » autrement. Le support culturel espagnol d’Azpiazu lui a fait écrire quelques harmoniques octavées *ar8do(s)*.

° les UE1 et UE2-les Editions imprimées ¹⁶⁵:

Après que le UE1 fut sur le marché pendant une décade, le manuscrit Leeb se mit à circuler et de ce fait Universal Edition fut mit sous pression afin de réagir au sujet de certaines choses qui manquaient. Et plutôt que de regraver à nouveau le manuscrit-une idée défendue par l’épouse du compositeur- la maison d’édition a préféré amender les pages 6 et 7 (Plainte-les mesures 16-20) avec une portée de notation *ossia* et dans le processus faire quelques additions et corrections qui donneront le UE2. Ce travail fut accomplit par le professeur Karl-Heinz Füssel, récemment décédé. Le UE2 fut publié le 13 janvier 1987¹⁶⁶. Les modifications principales entre le UE1 et le UE2 sont celles-ci¹⁶⁷ :

Prélude : la mesure 5, on trouve un bémol sur la dernière note ; la mesure 8, l’indication *Lent* au-dessus du premier temps et un > sur le mi inférieur ; la mesure 10, on a remplacé *p* par (*p*) *doux* ; la mesure 11, on a ajouté un *f* sur le la supérieur ; la mesure 24, on a ajouté *cres.* sous le premier groupe de 3 notes ; la mesure 34 on a ajouté un *sf* avant le > ; la mesure 4 on a remplacé le > par un <.

Air : La mesure 1, on a mit des parenthèse autour du *p* ; la mesure 5, on a ajouté sous la portée un *moins doux* ; la mesure 7 on a mit des parenthèses autour du *pp* ;

Plainte : la mesure 5, on trouve une liaison entre le 2^{ème} temps et le 3^{ème} temps ; aussi à la mesure 5 on a ajouté un sforzando > au dessus du la ; la mesure 7 il y a une liaison entre le 2^{ème} et le 3^{ème} temps : la mesure 16 on ajouté un *ff* sous le premier accord ; la mesure 19, il manque un bémol sur le do du 2^{ème} temps(une erreur de copie du Ms2) ; la dernière mesure on a changé le terme *sond* pour *sourd*.

¹⁶⁵ traduit de Jan de Kloe, article part 2 sur les ..., p.26-27.

¹⁶⁶ Cf traduit de Jan de Kloe, *article part2 sur les ...3*, p.27

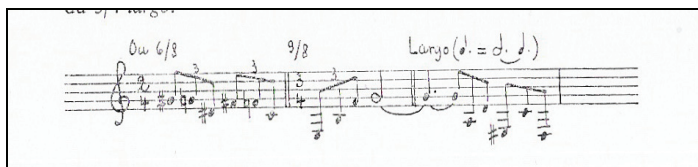
¹⁶⁷ Cf traduit de Jan de Kloe, *article 2 sur les ...*, p.27

Comme une gigue : la mesure 20, on a changé l'accent sur le la# supérieur pour un <> ; la mesure 24, on a mit un sforzando > sous la dernière note ; la mesure 28 on a ajouté le terme **dim.** Sous la seconde moitié de mesure ; la mesure 42 on a modifié le > pour un <> ; la mesure 45 on a ajouté <> au-dessus de l'accord.

§ 3.Extrait des correspondances ; lettre de 1934 sur les QPB¹⁶⁸ :

Un extrait de la lettre de 1934 d'Ernest Ansermet à Frank Martin : « *Comme vous le verrez, les deux pièces en litige sont I et IV (le prélude et comme une gigue). Le Prélude : Page 5 : les cors n'entrent que là ; 2^{ème} mesure de la page 4, Ansermet propose un changement de rythme aux violons, et à l'accompagnement en y adjoignant le fa qui apparaît digne d'être prolongé et se trouve résolu par le mi du cor (qu'il propose d'anticiper). Ansermet continue : « je crois que l'ensemble clarinette-basse, basson, cor ferait bien. Dernière mesure page 9, j'ai supprimé une octave à l'aigu, je crois les oppositions meilleures. A ma seconde page manuscrite, je crois que les flûtes pourraient entrer en jeu, et peut-être les doubles croches des cordes commencer au 1^{er} temps de la 3^{ème} mesure de cette page. La petite Coda je l'ai commencée à l'aigu et notée avec ces pizzicati légers et truqués parce que je la suppose assez rapide.*

Trois mesures avant la fin : Ansermet se demande s'il ne voudrait pas mieux, au point de vue exécution, écrire un 2/4 (deux premiers temps) et un 3/4 qui serait le 3^{ème} temps, suivit du 3/4 largo. L'exemple 72¹⁶⁹ suivant montre l'idée d'Ansermet.



Ansermet continue : « *Dans l'Air presque rien. C'est vraiment un Bijou.* » C'est on ne peut plus explicite, rien à redire selon le maître. **La Plainte** : Ansermet : « *peut-être que le cors anglais est-il de trop ?* **page 17** : *J'ai mis entre parenthèses quelques accords de cordes que je crois qu'on pourrait laisser aux vents seuls, surtout la levée du chant des cordes. Il continue : et alors le mi sextolet de doubles croches une octave plus haut, et le mi final en bas.*

Il est clair que ces propos sont élogieux pour le travail d'orchestration de Frank Martin sur les 2 pièces centrales, est-ce vraiment le cas ? Peut-on rester sans critique à ce point ?

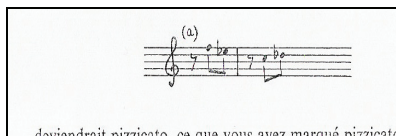
Pour la Gigue, Ansermet a plus de critiques à donner sur le rendu orchestral et la texture choisie par F.Martin : « *Courage ! écrit-il ?-je commencerais en mystère (pizzicati-harmoniques) et*

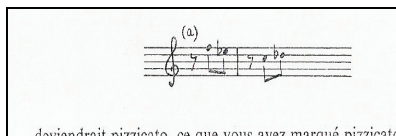
¹⁶⁸ Ernest Ansermet et Frank Martin, *correspondance 1934-1968*, publiée par J.-C. Piguet, la Baconnière, Neuchatel, 1976.

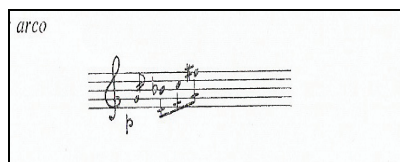
¹⁶⁹ Cf Ernest Ansermet et Frank Martin, *correspondance 1934-1968*, 1976.

alors **cors bouchés** pas de bassons (ou un seul) pour la première mesure. Avant-dernière mesure page 37 : « j'ai mis, écrit-il ! une clarinette (ne pas abuser des pizzicati glissandi). Il continue : 3^{ème} mesure page 38 ; « Je supprimerais piccolo et flûte (ou laisser simplement à la flûte les deux notes du piccolo). Et les cors à deux seulement, les violoncelles sont peut-être de trop aussi (ou les 2es, première mesure de 39). La dernière mesure de la page 39 et pages 40 et 41 ; il écrit : c'est trop chargé. Je diminuerais d'une octave à l'aigu, ce qui porterait le 1^{er} violon solo à la place du 2^{ème} (qui disparaîtrait) et je supprimerais le piccolo et l'octave haute de flûte. Il faut laisser l'octave haute aux bois, mais pas aux cordes, mais en passant à l'étage inférieur au sol (3^{ème} mesure avant fin page 41) trop criard au piccolo. Ansermet : « Je réduirais l'ensemble des bois à trois instruments soli en trois octaves (ex : piccolo ; hautbois, saxophone et cor anglais ; ou flûte. De plus la dialectique des pizzicati lui paraît insuffisante ; elle doit tout de même rester au premier plan rester au premier plan : le contre-chant, même s'il domine plus tard, doit être d'abord qu'un contenu du thème.

Ansermet continue : Maintenant les trois dernières mesures de page 41 : « J'entends ce sol à toutes les octaves des pizzicati, unanime, le point de jonction des bois et pizzicati. Et



alors, ou bien la ligne :  deviendrait pizzicato, ce que Martin a marqué pizzicato devenant un léger Arco.

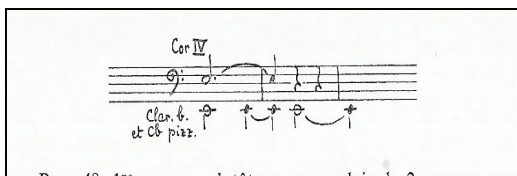


ou bien ce serait les bois qui entreprendraient cette ligne(a), même en laissant un blanc au **sol**, lequel serait pris par les cordes solistes qui feraient la descente chromatique. La solution des mesures précédant ces trois, aux pizzicati, vous donnera la réponse à ce problème. Ansermet a plus de critiques sur « comme une gigue » que pour les autres orchestrations des pièces. Il semblerait qu'elle pose plus de problèmes d'instrumentation et de texture orchestrale que les précédentes.

° **Ansermet écrit sur ce ton :** « Ce qui suit (1^{ère} mesure page 42) est trop violent ; je garderais les cuivres pour la seconde mesure page 42, et je vous ai indiqué une solution qui me paraît suffisante. Si vous chargez un peu plus cette 1^{ère} mesure 42, alors ajoutez les hautbois à l'octave des cors (cette fois ouverts) de la 2^{ème} mesure, et **en tout cas** dit-il doublez ces **si** de pizzicati de violons. **Il continue encore :** « En revoyant mes notes, j'opine décidément pour une entrée vigoureuse : 1^{ère} mesure de 42 avec les octaves, la 2^{ème} avec les hautbois et les deux Fa#

(flûte-clarinette) qui tiendront encore deux mesures et une croche. Il conclut : Pour la suite, il faut voir ma feuille. Dernière mesure de 43, les cors seuls.

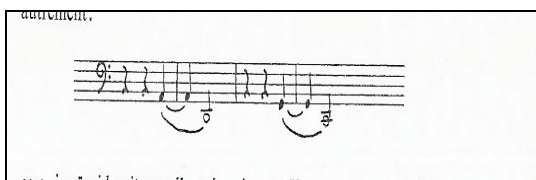
Les pages 44-45 : Ansermet supprimerait les bassons et contrebassons, (peut-être aussi la clarinette basse). La page 46 : « Ansermet : pour la 2^{ème} et 3^{ème} mesure, je laisserais à la basse seulement : l'exemple 75 suivant le montre :



La page 48 : Ansermet : « A la première mesure, il mettrait plutôt un cor anglais de deux mesures qu'un trombone ténor, et pas de trombone basse, ni de timbales (ou un roulement de si sur une mesure), pas de clarinette basse, - à la 2^{ème} mesure les bassons et clarinette-basse pourraient s'ajouter seconds puis premiers violons, cor anglais et hautbois.

La page 50 : Ansermet : « à la 2^{ème} mesure, des trompettes feraient bien, comme un accord qui doublerait celui qui amèneraient les hautbois et cor anglais. Je supprimerais l'octave des flûtes et laisserait faire aux violons leur accord à l'octave inférieure. Ansermet continue : « Il y a là, durant 6 mesures, des si qui me gênent, et les mi des basses deviennent fatigants. Je pense qu'on pourrait tenir un Mi grave (Cb-Cl basse) trois mesures durant, puis le reprendre sur 3^{ème} temps de chaque mesure (tenu de nouveau) dans les mesures 1,2,3 (ici interrompu) de la page 51. Quant au reste, dit-il ?, les cors et les hautbois, sous la forme suivante : exemple 76

puis voir feuille. (l'avant-dernière mesure de la page 51, il faudrait ajouter un « bois » (flûte) aux seconds violons.) Ansermet poursuit : « Ce n'est là qu'une esquisse qui a surtout pour but de viser l'enchaînement des phrases. Vous pourriez, dit-il ! disposer les basses autrement :

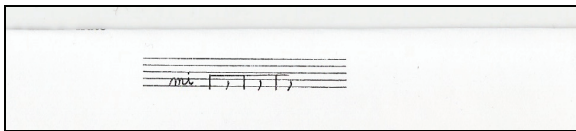


ce qui coïnciderait avec l'entrée suivante.

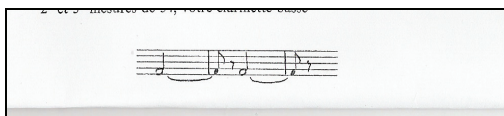
Vous pouvez employer le trombone (au lieu du cor IV) et alors faire la 2^{ème} paire de cors comme à la 1^{ère} mesure, et mettre le cor anglais à l'octave de la flûte (doublure des altos).

Ansermet : « La timbale roule le sib à la dernière mesure de 53 et à la 1^{ère} de la page 54. Les violoncelles et les altos devraient être soit en pizzicato ou soit en tremolo, le « sul ponticello » est un peu trop coloré.

Ansermet : la page 54 et 55 : « à la 4^{ème} mesure de 54 à la 2^{ème} de 55 : Il faudrait un tremolo sul tasto aux violons ; les seconds devraient jouer un fa et non un mi. La harpe



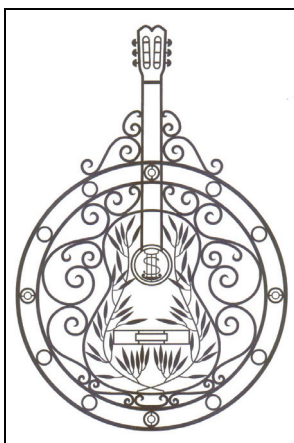
pourrait être appuyée d'une 2^{ème} flûte. à la 2^{ème} et 3^{ème} mesure de la page 54, votre clarinette pourrait être :



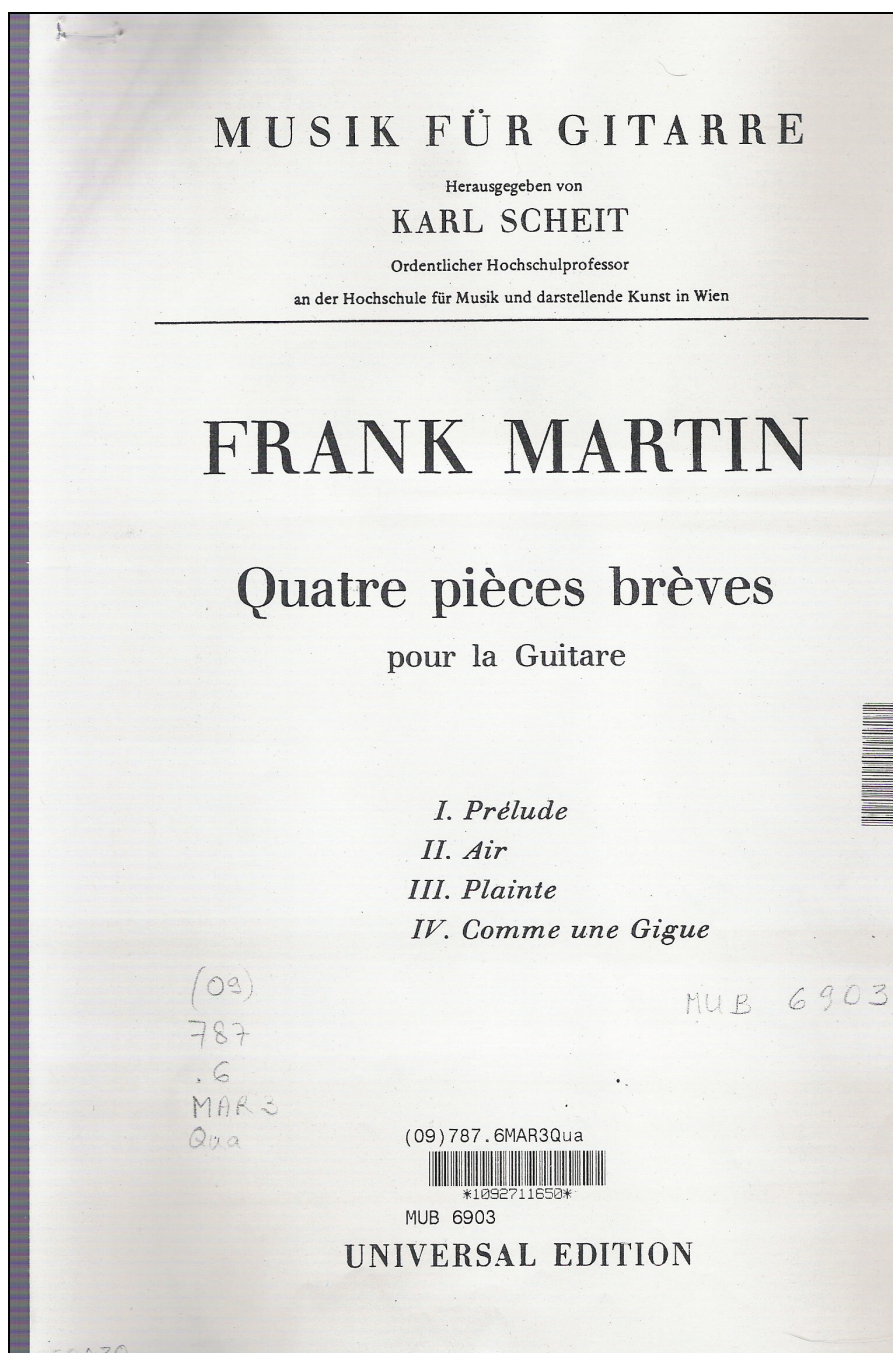
Ansermet : « Trois mesures lento : un pupitre de contrebasse seul, au fa# grave ; pas d'altos mais les violons divisés en 3, et à la dernière mesure, deux flûtes.

La page 56 : Ansermet : « je serais partisan des cors bouchés de nouveau, avec pizzicato. Un Si grave aux contrebasses et clarinette-basse seulement. A la 2^{ème} mesure, voir les clarinettes. A la 3^{ème} mesure etc. la trompette seul, sans trombone. Deux mesures avant la fin voir la feuille.

Ansermet conclut cette lettre du Mexique ainsi : « Dans tout cela, après vous avoir poussé à la consommation, je vous ramène à l'économie. En général, j'ai trouvé en effet votre orchestre trop chargé, et quelquefois fait par morceaux. Sans une suffisante continuité formelle dans la couleur. Se méfier de trop de couleur dans ces pièces brèves-défaut auquel n'a pas pu échapper Stravinsky. Mais j'adore ces pièces. Excusez-moi seulement d'avoir « salopé » votre manuscrit et de vous avoir mis mes exemples à droite et à gauche. Je crois tout de même tout de même que vous vous retrouverez et que c'est mûr pour le définitif.



§4. les partitions du solo instrumental



§ 2.

Diese Ausgabe der „Quatre pièces brèves pour la guitare“ gibt das Werk in der Form des endgültigen Manuskriptes wieder, das Martin 1955 niedergeschrieben und der Universal Edition übergeben hat. Es wurden keine Noten verändert, außer daß die Takte 16-20 in „Plainte“ mit Zustimmung von Frank Martin aus Gründen der Schwierigkeit eine Oktave tiefer gesetzt wurden.

Martin hatte vor der Niederschrift dieses Manuskriptes schon mehrfach die Komposition in anderen Versionen notiert.

This edition of "Quatre pièces brèves pour la guitare" is a reproduction of the work as it is found in the final manuscript, which Martin wrote and gave to Universal Edition in 1955. No notes have been changed, excepting bars 16 - 20 in "Plainte". With the approval of the composer, these bars were set one octave lower on account of their difficulty.

Martin had notated several other versions of the composition before writing this manuscript.

La présente édition des "Quatre pièces brèves pour la guitare" reproduit l'oeuvre sous la forme du manuscrit définitif que Martin avait écrit en 1955 et remis à l'Universal Edition. Aucune note n'a été changée, à l'exception du fait que, avec l'accord de Frank Martin, les mesures 16 - 20 dans "Plainte" se trouvent transposées à l'octave inférieure pour en faciliter l'interprétation.

Avant d'avoir présenté le manuscrit sous la présente forme, Martin avait noté plusieurs autres versions de la composition.

a/142127

BIBLIOTHEQUE
CANTONALE
LAUSANNE

§ 3. Portrait du compositeur



Foto: Herbert Borner, Luzern

Frank Martin
(1890-1974)

§ 4. Le Prélude

2

Tous droits réservés

QUATRE PIECES BREVES

pour la Guitare

Doigtés par Karl Scheit

Frank Martin
1933

I. Prélude

Lent

Phrase Thématique

Motif expressif

Plus vite

cadence

variante thème + motifs

THÈME + motifs

cresc.

un poco ritenuto

Motif Rythmique 1 + THÈME

Pont au cadence

Si

4ème variation THÈME

très chanté

variation Thème

III.....

Si conclusion 1ère partie

molto riten.

© Copyright 1959 by Universal Edition, A.G. Zürich

Universal Edition Nr. 12711 Z

Fotokopieren
grundsätzlich
gesetzlich
verboten

§ 5. le Prélude2

3

14 Vite 2^e Partie THÈME Développé

16 Motif Rythmique] Motif Rythmique simple] Motif

18 Développement thème libre

20 Développement libre

23 Pont

26 Do #m ad Do Pont Do ad #F Motif mel sur F#

29 Motif sur F# Reprise THÈME Si similaire

32 Reprise THÈME G#m ad G#m (Si) THÈME Si

U. E. 12711 Z

§ 6. le Prélude3

4

35 [Conclusion sur matériel Mesures 3-10] a > a >

37 Contes de Texture Harmonique f

sempre cresc. la M la M la M riten.

39 Motif II en Do Majeur [Reprise THEME A variata] Sixto Napolitaine??

Lent III p i m a p tr 131

ff

42 Motif II en variation II

III..... VII

DO

45 THEME en Mi chromatisme libre

Vite

pp la m Solm Solm Fa m Fa m

48 phrase Préliminaire sur Mi chromatisme libre

6 8 Pont transition

51 Cadence conclusive de la première pièce

Large

f subito

sempre f

U. E. 12711 Z

§ 7. 2^{ème} Pièce : L'Air

5

II. Air

en Do# mineur

Lent et bien rythmé

THEME INTRODUCTION A

1 Sol# Do#m

II.....

III

IV

pp doux

V/IV

ra - rb

3

Sol#m

Fa#

Mis Hi

Br

orientation style Segovia

D

ra

rb

5

IV Sol#m Do#

THEME A'

Fa#m

Sol#

IV sus4

Sol#

THEME A II

Sol#

IX Do#

pp très doux

8

Fa#m

Si

Misus

ra

rb

cresc.

10

Modulation Vers Sol# (lam Re)

Si

ra

Sol

12

(Re) Mim

Sol Mim la Do# mineur

dimin.

marc.

Retour à Do# mineur.

Sol#

Do#m7

p

U.E. 12711 Z

§ 8. 3^{ème} Pièce : Plainte

[illegible]

§ 9. La Plainte2

20 *Serie de 12 sons / cadence au point*

22 *cadence en pédale*
Quasi allegro
pédale de C#

24 *Do*
Do/Sol
molto riten.
THÈME A.V
pédale sur Do#

26 *Sib m 6*
THÈME A.V
Mim
la ex Sol
Do m 7

28 *THÈME A.V*
rall.
Solo
conclusion au THÈME A
acc de quarte
pizz.

32 *Vite*
Serie de 12 sons lité
toujours pp
Serie 2

33 *Serie de 12 sons lité*
Serie 4 lité

34 *cadence conclusive pédale E*
sond et bref
gliss.

U.E. 12711 Z

§12. CuG ; La troisième section

10

71 *a tempo* *Modif Rythmique et mélodique*
pp subito

75 *Modif* *rallent.* *perdendosi*

78 *Lent* *Conclusion 2ème partie Harmoniques* *Tempo I.* *phrase chromatique I*
pp *mf*

83 *phrase I* *Séparé à 2 tons* *Si*

87 *variante phrase 1* *cresc.* *Serie/apertion à l'octave*

91 *passage chromatique Conclusion de Chromatique* *piu f*

95 *Conclusion Sur Si à deux Voix* *Cadence conclusive/Serie*

99 *Plus lent très déclamé* *Fin de QPB*
ff *la m* *2° la m* *7* *Si* *Do m* *Dot* *la 2* *Fa# m 7/7* *Si m*

U.E. 12711 Z

§ Sources de référence : Partitions des 4 pièces brèves d'Azpazu

1. Lettre de Mlle Maria Azpiazu

Maria Guadalupe AZPIAZU
16, Rte de Florissant
CH 1206 GENEVE

M. Jan J. de KLOE
Kroendaalplein 7a
"Villalobos"
B - 3090 OVERIJSE

Genève, le 17 septembre 1992

Cher Monsieur,

Merci pour votre aimable lettre et article fort intéressant !

Je me fais un devoir de vous envoyer la photocopie du manuscrit de mon père, réalisé lors de l'enregistrement qu'il en fit à Radio Genève. Il est daté **VI - 1951**.

J'avais 8 ans à l'époque. Je ne l'ai donc pas vécu intensément. Néanmoins, en 1961, j'ai présenté ces Pièces à mon examen de la classe terminale de guitare au Conservatoire de Genève où cette oeuvre était programmée parmi les compositeurs suisses à mettre à l'honneur. Il m'a relaté ce qui était arrivé en 1951 et complété par ce qui venait de succéder.

En 1951, Frank Martin remit à Jean-Marc Pasche, chef de la section musicale de Radio Genève le manuscrit des 4 Pièces Brèves pour les remettre à mon père afin qu'il puisse les enregistrer dans la dite Radio.

Jean Marc Pasche le remit à mon père qui commença par en réaliser une version plus instrumentale, comme il le faisait toujours lorsqu'il recevait une oeuvre écrite par un compositeur non guitariste et pouvoir ainsi la travailler commodément. L'émission faite, mon père retourna l'original à la Radio qui l'égara. Jean-Marc Pasche, catastrophé, demanda à mon père s'il n'en avait pas une copie lui laissant entendre qu'il n'y avait plus d'autre original !

Mon père prit alors la peine de recopier à la main son manuscrit "guitaristique". Il n'y avait pas de photocopieurs à cette époque !

Frank Martin ne pouvait ignorer qu'il s'ajissait là d'une version plus guitaristique de son oeuvre !

§2. Lettre de Mlle de Azpiazu

2

Vous pourrez vérifier la date sur la copie adjointe ici, peut-être voudrez-vous confirmer l'enregistrement à Radio Genève. Il serait peut-être intéressant de demander à la bibliothèque musicale de la Radio Suisse Romande (nom actuel. 66, Bd Carl Vogt, 1204 Genève) dont le responsable est M. François RUDHARDT si par miracle l'original n'as pas été retrouvé depuis !

Peut-être à tort, c'est à vérifier, mon père était alors persuadé que les 4PB éxitantes l'étaient par le pouvoir de sa copie. Vous comprendrez sa stupéfaction et son indignation lorsqu'il vit la publication de cette oeuvre avec la "révision" de Karl Scheit!

Je vous souviens de ce qu'il me dit alors :

"J'écrivis au compositeur, à l'éditeur et au guitariste en leur demandant à chacun de trouver chacun dans leur langue, l'adjectif qualificatif le plus adéquat!"

L'original, dont vous comprendrez que je tiens à ne pas m'en séparer, est à votre disposition ici, pour toute consultation.

Petite remarque concernant la relation PONCE- SEGOVIA. Connaissez-vous l'histoire Weiss-Ponce ?

En espérant que ceci aura pu aider votre travail, et peut-être éclairer certains faits, je vous prie d'agréer, cher Monsieur, mes amicales salutations



§ Manuscrit d'Azpiazu

1.

Frank Martin
1933

Quatre Pièces brèves

pour la Guitare

Dirigé par José de Azpiazu
(VI - 1951)

§3. Prélude et l'Air

Handwritten musical score for "Prélude et l'Air". The score is written on ten staves, with the first section (Prélude) spanning the first six staves and the second section (Air) spanning the remaining four staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments, along with performance instructions and dynamic markings.

Prélude (Staves 1-6):

- Staff 1: Begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The tempo is marked "VITE" (Fast).
- Staff 2: Includes the instruction "sempre cresc." (always crescendo) and "riten." (ritardando).
- Staff 3: Includes the instruction "lent" (slow).
- Staff 4: Includes the instruction "VITE" (Fast).
- Staff 5: Includes the instruction "Largo" (slowly).
- Staff 6: Includes the instruction "subito" (suddenly).

Air (Staves 7-10):

- Staff 7: The section is titled "II AIR." and begins with the instruction "Lent et bien rythmé" (Slow and well-rhythmic).
- Staff 8: Includes the instruction "doux" (soft).
- Staff 9: Includes the instruction "moins doux" (less soft).
- Staff 10: Includes the instruction "très doux" (very soft).

The score concludes with a final staff showing a key signature change to one sharp and a dynamic marking of "p" (piano).

§5. Comme une gigue :

IV. Comme une Gigue

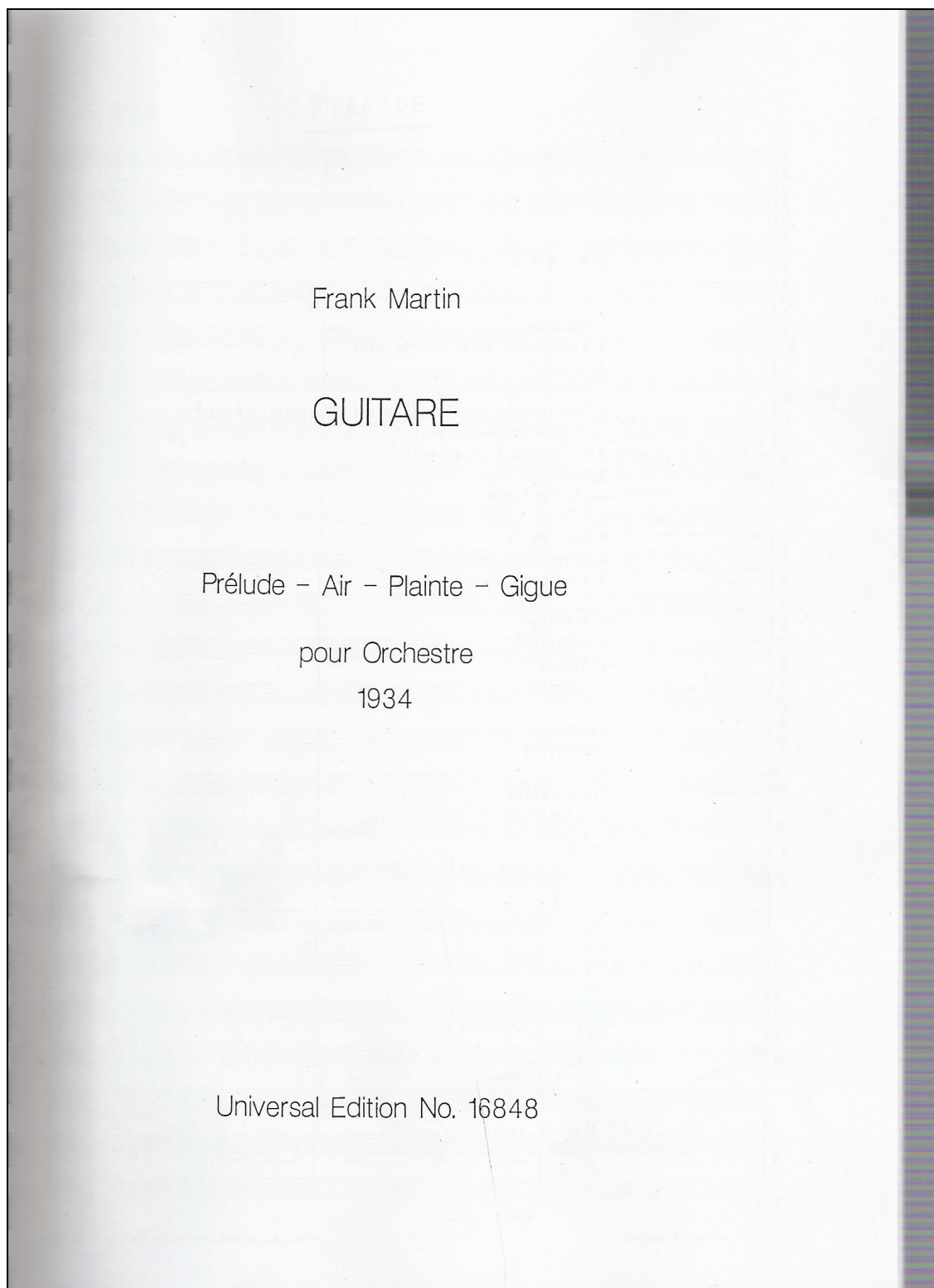
This is a handwritten musical score for a piece titled "IV. Comme une Gigue". The score is written on ten staves, featuring a variety of musical notations including treble and bass clefs, key signatures (one sharp and one flat), and time signatures (3/4 and 4/4). The notation includes numerous accidentals, slurs, and dynamic markings such as *mf*, *cresc*, *dimin*, *pp*, *mf*, *chauté*, *mf*, *cresc*, and *pp*. There are also several Roman numerals (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI) and Arabic numerals (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19) used throughout the score, likely indicating measures or specific musical elements. The handwriting is in black ink on aged paper.

§6. Comme une gigue2

Handwritten musical score for a single melodic line, likely for a violin or flute. The score is written on ten staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). The tempo markings include *Tempo 1^o*, *Ritard*, *Allegro*, and *Finis*. The score is signed "Frank Martin" at the bottom right, with the address "579 Ruisevgracht Amsterdam C." below it.

§ La version orchestrale des 4 pièces de 1934.

§1.



§ 2.

O R C H E S T R E

Piccolo
2 Flutes (2^e aussi 2^e Piccolo)
2 Hautbois
Cor anglais
2 Clarinettes en si^b (2^e aussi Clar. picc. en mi^b)
Clarinette basse en si^b
Saxophone alto en mi^b
2 Bassons
Contrebasson

4 Cors en fa
3 Trompettes en ut
3 Trombones

3 Timbales
Cymbales
2 Harpes
Celesta

Violons I
Violons II
Altos
Violoncelles
Contrebasses

§4. Pizzicati, glissandi, arco des cordes

2) PIU MOSSO

The score is written for a symphony orchestra and includes the following parts and markings:

- Clarinets (Clar. I & II):** Both parts feature a *Solo* marking and a *p* (piano) dynamic.
- Euphonium (E.B.):** Features a *Solo* marking and a *p* dynamic.
- Flute (Fag.):** Marked as *Ostinato* with a *p* dynamic.
- Cori (I & II):** Both parts have a *p* dynamic.
- 3 Trombe (I, II, III):** All three parts have a *p* dynamic.
- Tromboni (I, II, III):** All three parts have a *p* dynamic.
- Timp (Timpani):** Features a *f* (forte) dynamic.
- Arp (Arpeggio):** Features a *p* dynamic.
- PIU MOSSO** (Tempo change): Indicated below the Arp part.
- Violini (Vini I & II):** Both parts feature *arco* (arco) and *sul tasto* (sul tasto) markings, along with *ppp* (pianissimo) dynamics.
- Violoncelli (Vini II):** Features *arco* and *sul tasto* markings, along with *ppp* dynamics.
- Alti (Alto):** Features a *gliss* (glissando) marking and a *p* dynamic.
- Celli (Cello):** Features a *Pizz* (pizzicato) marking and a *p* dynamic.
- CB (Contrabasso):** Features a *gliss* marking and a *p* dynamic.

Additional handwritten notes on the left margin include:

- Pizz*
- arco*
- gliss*

§6. 3 niveaux d'activité et nuance :

Handwritten musical score for a string ensemble, featuring three levels of activity and nuance. The score is divided into two main sections by a double bar line, with tempo markings **RITEN.** and **LENTO** above the staves.

The score is organized into three systems, each with a bracketed label on the right indicating the level of activity and nuance:

- System 1:** Labeled "aigu" (high) and "grave" (low). It features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 12/8 time signature. The music includes a melodic line in the treble and a bass line in the bass. A circled "1" is written above the first measure of the treble staff.
- System 2:** Labeled "intermédiaire" (intermediate). It features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 12/8 time signature. The music includes a melodic line in the treble and a bass line in the bass. A circled "3" is written above the first measure of the treble staff.
- System 3:** Labeled "grave" (low). It features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 12/8 time signature. The music includes a melodic line in the treble and a bass line in the bass. A circled "1" is written above the first measure of the treble staff.

Additional markings include "Cl. I" (Clarinet I) and "Trombe I & II" (Trumpets I & II) in the treble staff, and "sensa cord." (without strings) in the bass staff. The score is written in a cursive, handwritten style.

§7. Homophonie et thème en voix principal.

23

ANDANTE PLAINTÉ

2 Piccoli
Flauto
Oboi
Violino I
Violino II
Violoncello
Basso
Fagotto
Trombe
Tromboni
Tubisti
Arpa
Percussioni
Organo

ANDANTE

Handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument. The tempo is marked 'ANDANTE' and the mood is 'PLAINTÉ'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The instruments listed are: 2 Piccoli, Flauto, Oboi, Violino I, Violino II, Violoncello, Basso, Fagotto, Trombe, Tromboni, Tubisti, Arpa, Percussioni, and Organo. The score is written in a single system, with the instruments grouped together. The tempo 'ANDANTE' is written at the beginning and end of the system. The mood 'PLAINTÉ' is written in the center of the system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The instruments listed are: 2 Piccoli, Flauto, Oboi, Violino I, Violino II, Violoncello, Basso, Fagotto, Trombe, Tromboni, Tubisti, Arpa, Percussioni, and Organo.

§8. Homophonie et thème principal page 25

① 25 25'

Thème
d'accompagnement

Homophonie
Sautier
Harmonique
du thème

Thème
d'accompagnement

①

