

La construction des phrases en contexte post-tonal : une analyse du *Trio n°2* de Clermont Pépin

Louis Tétreault

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
de la Maîtrise ès arts en théorie de la musique

École de musique
Faculté des arts
Université d'Ottawa



uOttawa

Table des matières

Liste des exemples	iv
Liste des tableaux	vi
Résumé	vii
Remerciements	viii
1 Problématique et mise en contexte	1
1.1 Introduction et problématique	1
1.2 Présentation du compositeur	2
1.3 Techniques d'écritures du <i>Trio n°2</i>	4
1.4 Revue de littérature	7
1.4.1 Sources primaires	7
1.4.2 Littérature générale sur le compositeur	8
1.4.3 Littérature analytique sur le compositeur	9
1.4.4 Méthodologie	11
2 Méthodologie	14
2.1 Introduction	14
2.2 Conventions de notation	14
2.3 La phrase musicale dans la littérature théorique	16

2.4	Les « types thématiques » de Caplin	19
2.5	La phrase selon Hasty	23
2.5.1	Le fondement psychologique	23
2.5.2	L'analyse	25
2.6	Segmentation	28
2.7	Notes sur le vecteur	31
3	Analyse du premier mouvement	32
3.1	Première section du mouvement	33
3.1.1	Première phrase	34
3.1.2	Deuxième phrase	37
3.1.3	Troisième phrase	39
3.1.4	Relation entre les trois phrases	42
3.1.5	Quatrième et cinquième phrases	42
3.1.6	Sixième et septième phrases	44
3.1.7	Formes, conclusions et marqueurs de fin de phrase	46
3.2	Le reste du mouvement	48
3.2.1	Autres types de phrase	48
3.2.2	Phrases et gestes	49
3.2.3	Phrases incomplètes et formes réussies	54
3.2.4	Types de phrase et forme globale, conclusion	58
4	Analyse du deuxième mouvement	60
4.1	Introduction	60
4.1.1	Remarques générales, présentation de motifs	62
4.2	Analyse de la première section (repères 1 à 8)	65
4.2.1	Première phrase (repère 1)	65
4.2.2	Deuxième phrase (repères 2 à 5)	72

4.2.3	Synthèse des deux première phrases : texture, marqueurs formels, hybridation	77
4.2.4	Transition (repères 6 à 8)	79
4.3	Section centrale et dernière section	81
4.3.1	Section centrale (repères 9 à 15)	82
4.3.2	Huitième phrase (repères 12 à 14)	84
4.3.3	Dernière section (repères 16-20)	88
4.3.4	Synthèse	90
4.4	Conclusion	91
5	Conclusion	93
5.1	Problèmes et questions	93
5.2	Retour sur l'analyse	95
5.3	Conclusion	100
	Bibliographie	103

Liste des exemples

1.1	Série retrouvée dans les esquisses	7
2.1	Désignation des registres préconisée par le <i>Guide des difficultés de rédaction en musique</i>	15
2.2	Beethoven, opus 2/I, premier mouv., mesures 1-8	20
2.3	Mozart, K. 525, deuxième mouv., mesures 1-8	22
2.4	Exemple tiré de « Segmentation and Process in Post-Tonal Music » : différentes segmentations de la première mesure du <i>Quatuor à cordes</i> de Wolpe	30
3.1	1 ^{er} mouv., repère 1, unités de base	35
3.2	1 ^{er} mouv., repère 1, piano, segmentations possibles des unités 1b et 1c	36
3.3	1 ^{er} mouv., repère 2, unités de base	38
3.4	1 ^{er} mouv., repère 2, piano, différentes segmentations	39
3.5	1 ^{er} mouv., repères 3 et 4	40
3.6	1 ^{er} mouv., repères 3 et 4, piano, ambitus des unités 3c, 3d et 3e	41
3.7	<i>Implosion</i> , mesures 5-7, cor, tiré de SCHUSTER-CRAIG, p.148	43
3.8	1 ^{er} mouv., repère 5, piano, motif de l'appel, unité de base 4b	43
3.9	1 ^{er} mouv., repères 5-9	45
3.10	1 ^{er} mouv., repère 26, structure périodique	49
3.11	1 ^{er} mouv., repère 26, décalage d'une double-croche vers la droite	50

3.12 1 ^{er} mouv., repère 15, violoncelle	51
3.13 1 ^{er} mouv., repère 22	52
3.14 1 ^{er} mouv., repère 20, ensembles	52
3.15 1 ^{er} mouv., repère 20, sous-ensembles	53
3.16 1 ^{er} mouv., récurrences du motif de l'appel	55
3.17 1 ^{er} mouv., repère 30, boîte 1	56
3.18 1 ^{er} mouv., piano, boîtes aléatoires et autres passages présentant les mêmes ensembles de notes	57
4.1 2 ^e mouv., repère 1, unités de base et « temps forts »	63
4.2 2 ^e mouv., repère 1, notation alternative	64
4.3 2 ^e mouv., motif ascendant	66
4.4 2 ^e mouv., motif iambique	66
4.5 2 ^e mouv., motif d'accord répété	67
4.6 2 ^e mouv., motif d'accord isolé	67
4.7 2 ^e mouv., repère 1, violon, motif sur une quarte diminuée	67
4.8 2 ^e mouv., repère 1, réduction mélodique des unités 1a-b	68
4.9 2 ^e mouv., première phrase, deux divisions alternatives	71
4.10 2 ^e mouv., repères 2, 4 et 8, mélodies	73
4.11 2 ^e mouv., repères 2-5, unités de base	75
4.12 2 ^e mouv., repères 6-8, unités de base	80
4.13 1 ^{er} mouv., repère 15, unités de base	83
4.14 2 ^e mouv., repère 12, unités de base	85
4.15 2 ^e mouv., repères 13-14, unités de base	86
4.16 2 ^e mouv., repères 12 et 14, ensembles de hauteurs	87
4.17 2 ^e mouv., repère 20, unités de base	89

Liste des tableaux

2.1	Caractéristiques des débuts, milieux et fins de phrase	22
3.1	Division de la forme, premier mouvement	33
3.2	Progression de densité, trois premières phrases du premier mouvement .	42
3.3	Formes et marqueurs de conclusion utilisés dans les phrases de la première section du premier mouvement	47
4.1	2 ^e mouv., schéma de la première phrase divisée en « période »	70
4.2	2 ^e mouv., schéma de la première phrase divisée en « sentence »	70
4.3	Schéma de la deuxième phrase divisée en période	76
4.4	Schéma de la retransition (2 ^e mouv., repère 15)	82
4.5	Correspondances motiviques entre la section A et A'	88
4.6	2 ^e mouv., schéma formel global	91

Résumé

Cette étude présente une méthode pour interpréter les phrases post-tonales en analysant le premier et deuxième mouvement du Trio n°2 (1982) du compositeur canadien Clermont Pépin (1926 - 2006). Trois caractéristiques de la phrase musicale (cohérence, continuité et conclusion) sont tirées des recherches de Christopher Hasty et sont appliquées principalement à l'analyse du premier mouvement. L'analyse permet entre autres d'établir une liste des procédés servant à conclure les phrases et à dresser un plan formel du mouvement en tenant compte des différences structurelles des phrases de chaque section. L'analyse du deuxième mouvement, dont la musique comprend une part plus importante de périodicité, joint les caractéristiques de Hasty aux concepts formels tonals (types thématiques, caractéristiques spécifiques des débuts, milieux et fins formels) tels qu'énoncés par William Caplin.

Mots-clés : Analyse musicale, phrases musicales, Clermont Pépin, musique canadienne, musique post-tonale, Christopher Hasty, William Caplin

Remerciements

Je remercie le Régime de bourses d'études supérieures de l'Ontario ainsi que le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture pour le soutien financier qu'ils m'ont accordé.

Je tiens aussi à remercier ma superviseure Roxane Prevost, qui m'a toujours donné un cadre et un échéancier clair, a toujours été présente pour répondre à mes questions et qui par ses soins éditoriaux a grandement aidé à améliorer la clarté des idées et le style de cette thèse.

Chapitre 1

Problématique et mise en contexte

1.1 Introduction et problématique

La structure des phrases est un aspect de la musique post-tonale rarement étudié. Pourtant il y a lieu de croire que la phrase musicale constitue une porte d'accès privilégiée de notre compréhension musicale, comme le soutient Christopher Hasty dans son article « Phrase Formation In Post-Tonal Music ». ¹ Pour tenter de pallier à ce manque, nous proposons une analyse du *Trio n°2* du compositeur canadien Clermont Pépin, dont la structure des phrases sera le point principal. Nous étudierons aussi la façon dont ces structures peuvent jouer un rôle dans la forme et comment les différentes théories utilisées peuvent être adaptées pour mieux répondre au contexte spécifique de la musique de Pépin.

Nous utiliserons deux méthodologies distinctes pour cette analyse. La première est celle développée par Hasty, conjointement à sa méthode de segmentation, alors que la deuxième est tirée des travaux de Caplin présentés dans son ouvrage *Classical Form*. ² Ces méthodologies seront discutées dans le deuxième chapitre. L'analyse du premier mouvement, au chapitre 3, fera usage principalement de l'approche de Hasty alors que

1. Christopher F. HASTY. « Phrase Formation In Post-Tonal Music ». Dans : *Journal of Music Theory* 28.2 (1984), p. 167–170.

2. William E. CAPLIN. *Classical Form*. New-York : Oxford University Press, 1998.

celle de Caplin sera mise en valeur dans l'analyse du deuxième mouvement au chapitre 4. Le troisième mouvement ne sera pas analysé, principalement parce que son style s'accorde peu aux méthodologies employées ici, et que les deux premiers mouvements nous offrent déjà une grande diversité de structures de phrase.

Dans ce premier chapitre, nous présenterons d'abord brièvement le compositeur, puis certaines techniques d'écriture mises en œuvre dans le *Trio n°2* en exposant entre autres les raisons qui nous ont conduit à ne pas faire une analyse sérielle du premier mouvement et nous terminerons par la revue de littérature.

1.2 Présentation du compositeur

Natif de la petite ville de Saint-Georges de Beauce et doué de talents précoces tant pour le piano que la composition, Clermont Pépin (1926–2006) a débuté ses études au Conservatoire de Musique de Montréal avec Claude Champagne (1939–1941 et 1994–1946). Il a, par la suite, étudié au Curtis Institute (1941–1944) de Philadelphie et au Royal Conservatory of Music de Toronto (1946–1949), avec Rosario Scalero et Arnold Walter respectivement. Gilles Potvin décrit les œuvres de cette période comme « s'inscriv[ant] dans la tradition postromantique [sic], mais [faisant] preuve d'originalité sur le plan de la construction et de la recherche instrumentale. »³

En 1949, l'obtention du Prix d'Europe (comme pianiste) lui permet d'étudier à Paris jusqu'en 1955. Sous l'enseignement de Honneger, Jolivet et Messiaen, son style se transforme. Son écriture s'enrichit de nouvelles techniques et d'outils, dont l'usage de la gamme octatonique, de nombreuses variations rythmiques et de mélodies fortement disjointes ; ces traits s'observent entre autres dans ses poèmes symphoniques *Guernica* (1952) et *Le rite du soleil noir* (1955). Grâce aux cours d'analyse de Messiaen, Pépin s'initie au sérialisme. Inspiré par la *Suite Lyrique* de Berg qu'il a analysée dans sa classe,

3. Gilles POTVIN. « Clermont Pépin ». Dans : *L'Encyclopédie canadienne* \ *Encyclopédie de la musique au Canada*. Sous la dir. de la FONDATION HISTORICA-DOMINION. 2012. URL : www.thecanadianencyclopedia.com.

il compose sa première œuvre sérielle dodécaphonique, son *Quatuor n°2* « Variations » (1956).

De retour à Montréal, c'est surtout l'influence de ses anciens camarades de classe (particulièrement Boulez et Stockhausen) qui se ressent dans sa production. Cette tendance à l'intégration du sérialisme dans tous les paramètres de la musique culmine avec son concerto pour deux piano *Nombres* (1962). Bien qu'il n'a jamais totalement abandonné cette technique, il l'applique de manière beaucoup moins stricte dans ses œuvres subséquentes.

Avec *Monade I* pour orchestre à cordes (1964), Pépin expérimente avec de nouvelles échelles (quarts-de-tons) et des sonorités inspirées de la musique électronique. L'idée génératrice est tout d'abord graphique. L'habitude de procéder à partir de dessins, qui n'est pas sans rappeler la démarche de Xénakis, par exemple, se remarque dans plusieurs autres œuvres. C'est le cas de la *Symphonie n°3* « Quasars », cette œuvre massive née de la passion pour les phénomènes cosmiques engendré chez Pépin par un article sur la découverte de ce nouveau type d'objet stellaire. En 1977, cette démarche le mène à écrire *Interactions* pour sept percussionnistes et deux pianos, dont les partitions utilisent une notation non-conventionnelle graphique inspirée encore une fois d'astronomie. Sa dernière symphonie, « Implosion » (1983), commande de l'Orchestre Symphonique de Montréal pour son cinquantième anniversaire, a pour trame la « mort » d'une étoile, c'est-à-dire son effondrement sur elle-même.

En plus de ses activités créatrices, Pépin a occupé plusieurs postes au sein du Conservatoire de Musique de Montréal, dont celui de professeur de composition (1955–1964, 1978–87) et de directeur (1967–1974). En 1980, devant le manque d'opportunité de publication pour les compositeurs canadiens, il a créé sa propre maison d'édition. Le *Trio n°2* une commande pour le concours de la Société Radio-Canada de 1982-1983, a été écrit peu de temps avant la création de la cinquième symphonie.

1.3 Techniques d'écritures du *Trio n°2*

Le style et les techniques d'écriture de Clermont Pépin ont subi de nombreuses transformations depuis l'époque de ses débuts de jeune prodige jusqu'à la période où le *Trio n°2* a vu le jour. Néanmoins, plusieurs traits d'écriture de ce dernier peuvent être retracés dans des œuvres remontant jusqu'aux années cinquante : les mélodies disjointes, les variations rythmiques et particulièrement les motifs sur un rythme iambique. La variation rythmique a été particulièrement développée et schématisée dans l'écriture de *Quasars* pour la création d'une grande variété de rythmes, dérivés d'une seule cellule soumise à de multiples permutations, ce que Pépin nomme « morsiques » en référence au code morse. L'inclusion de quarts-de-ton et certaines sonorités imitant les effets de la musique électroacoustique remonte aux expérimentations de *Monade I*, et l'inclusion du hasard a été exploité à son maximum dans *Interactions*. Dans son ensemble, le *Trio* présente des textures et sonorités très variées : effets sonores et pointillisme dans le premier mouvement, lyrisme à saveur de plain-chant et rythme réitératif de toccate dans le second, et calme mystérieux dans le troisième.

Le sérialisme fait aussi partie des techniques que Pépin utilise dans cette œuvre. Dans une note déposée aux Archives nationales du Québec, Pépin discute brièvement de sa conception ; elle est reproduite ici dans son intégralité.

La composition du *Trio n°2* est basée sur deux approches créatrices différentes.

Les 1^{er} et 3^e mouvements sont composés sur une trame sérielle rigoureuse (doc.94.E.1.1)⁴ selon un système emprunté à *Quasars*, *Symphonie n°3*. Une série de 12 sons donne lieu à l'élaboration de séries de durées, de nuances, de hauteurs. La trame est élaborée et progressivement modifiée jusqu'à l'aspect définitif des composants [sic] musicales.

(doc. 94.E.2.1 et 2.3)

La structure de ces deux mouvements est dictée par le déroulement de la trame sérielle originale. Par contre, le second mouvement, de structure classique, est issu d'une simple ligne mélodique formée de plusieurs motifs, les uns mélodiques, d'autres rythmiques ou itératifs (doc.94E.2.2)[sic] qui

4. Cette référence renvoie aux esquisses de l'œuvre présentes dans le fonds d'archive.

s'intensifient pour atteindre un sommet dynamique et expressif (repères ⑬ et ⑭) et retrouver ensuite l'atmosphère mystérieuse du début (repère ⑯). Ici, le langage musical s'apparente au style contemporain non-dodécaphonique.⁵

Pépin mentionne donc deux approches créatrice différentes. Pour le deuxième mouvement, sa description est à la fois précise et concise. La « structure classique », c'est la forme ternaire, mais aussi la référence à des pôles tonals, une pulsation relativement stable et une musique à caractère foncièrement mélodique dont l'articulation et l'interprétation se rapprochent de la tradition. Par contre, le premier et le troisième mouvement sont définis principalement par la technique de composition qui a présidé à leur création. Cette technique ou système est élaborée à partir du sérialisme intégral tel que l'a utilisé Boulez dans les années cinquante. La sérialisation de plusieurs paramètres musicaux (hauteurs, rythme, timbre, etc.) a déjà été employée par Pépin, notamment dans *Nombres* pour deux pianos et orchestre. Dans une communication pour l'Institute for Canadian Music Lecture Series, il discute de ce procédé :

Before establishing this row I tried out and worked on it for a long time. I assigned to each note a number, a system that Pierre Boulez uses in his music. I did not invent this system and it is not exactly the same as the Schoenberg system. Assigning a number to a note, you can use those numbers subsequently to create rhythms and durations. You can also use those numbers to create series of dynamics. I can decide that (1), for instance, is quadruple pianissimo and 12 would be quadruple fortissimo; other numbers would indicate nuances and dynamics in between. So, actually with the numbers and the transpositions of the row on each of its notes – this is another difference between the Boulez serialism and the Schoenberg dodecaphonism – it gives us an incredible quantity of proportions, durations, dynamics, and also registers. It is extraordinary what we can get.⁶

5. *Fonds Clermont Pépin*. Montréal : Bibliothèque et archives nationales du Québec, 1992-2008, boîte 10, chemise 1, ajouté en 1994.

6. Retranscription d'une communication de Clermont Pépin pour l'Institute for Canadian Music Lecture Series, envoyée par John Beckwith à Clermont Pépin et datée du 15 janvier 1988. *Fonds Clermont Pépin*. Montréal : Bibliothèque et archives nationales du Québec, 1992-2008, boîte 3, chemise 6, p. 6. « Avant d'établir cette série je l'ai longuement travaillée et essayée. J'ai assigné à chaque note un nombre, un système que Pierre Boulez utilise dans sa musique. Je n'ai pas inventé ce système et ce n'est pas exactement le même que le système de Schoenberg. En assignant un nombre à une note, vous pouvez ensuite utiliser ces nombres pour créer des rythmes et des durées. Vous pouvez aussi utiliser ces nombres pour créer une série de dynamiques. Je peux décider que (1), par exemple, représente quadruple pianissimo et 12 serait quadruple fortissimo; les autres nombres indiqueraient les nuances et dynamiques entre les deux. Ainsi, avec les nombres et les transpositions de la série sur chacune de ses

À la base, le procédé sériel généralisé de Pépin est donc inspiré des premières expérimentations de Boulez, cependant l'usage qu'il fait du matériel ainsi généré est tout à fait personnel.

Pépin a commencé à expérimenter avec l'écriture sérielle dans les années cinquante, avec son deuxième quatuor, et a composé dans ce style pendant plusieurs années. Il s'en est cependant lassé, et s'est tourné vers une musique inspirée des effets électroniques avec l'écriture de *Monade I* (1964). Bien qu'il y ait retourné, il semble que sa conception du sérialisme à l'époque du *Trio* soit relâchée. Selon une lettre de Pépin à Harry Freedman, la série utilisée dans « Implosion » (écrite à la même époque) n'aurait été pour lui qu'un réservoir de matériel mélodique et harmonique. Voici ce qu'il a écrit sur la conception de l'œuvre :

First comes the creating of the building elements : a generating row [...] and derivative rows [...]. All the building elements are only elements, and nothing else. Therefore, once you have established the structure and the language, all you write is nothing but a first general canvas upon which you rewrite and rewrite until the music emerging begins, so to speak, talking to you [...]⁷

Bref, le résultat de l'application de la méthode sérielle génère un premier jet, que le compositeur peut ensuite modifier et modeler à volonté. Freedman précise plus loin que la série ne se trouve nulle part sous une forme complète. Cela semble être aussi le cas pour le *Trio*, où les esquisses nous montrent toutefois la série sous plusieurs formes (l'une d'elle est reproduite à l'exemple 1.1). Il semble pour l'instant impossible d'identifier la série complète à aucun endroit de l'œuvre, que ce soit de façon verticale ou horizontale, même s'il est évident qu'une grande partie du matériel intervallique en

notes – ceci est une autre différence entre le sérialisme de Boulez et le dodécaphonisme de Schoenberg – cela nous donne une quantité incroyable de proportions, durées, dynamiques, et aussi de registres. C'est extraordinaire ce que nous pouvons obtenir. » Toutes les traductions sont de l'auteur.

7. Lettre de Clermont Pépin à Alan Freedman, reçue le 3 mai 1987, citée dans Alan FREEDMAN. « An analysis of Clermont Pépin's *Implosion* ». Mémoire de maîtrise. San Diego University, 1988, p. 41. « La création des éléments de construction vient en premier : une série génératrice [...] et des séries dérivées. Tous les éléments de constructions ne sont que des éléments, rien de plus. Ainsi, une fois que vous avez établi la structure et le langage, tout ce que vous écrivez n'est rien qu'une première ébauche générale sur laquelle vous écrivez et réécrivez jusqu'à ce que la musique qui en émerge commence, pour ainsi dire, à vous parler. »

soit dérivé. Bien que la possibilité d’une organisation sérielle non-conventionnelle qui nous aurait échappée n’est pas exclue, ce n’est pas l’objectif de cette recherche d’essayer de la trouver le cas échéant. Pour le cas présent, un étiquetage des fragments sériels ne ferait qu’alourdir inutilement l’analyse, et nous apprendrait peu sur la formation des phrases.



Exemple 1.1 – Série retrouvée dans les esquisses

1.4 Revue de littérature

Plusieurs études ont contribué à notre analyse. Pour faciliter la discussion de la revue de littérature, les sources consultées sont divisées en quatre parties : les sources primaires, la littérature générale sur le compositeur, la littérature analytique sur le compositeur et les sources méthodologiques.

1.4.1 Sources primaires

Trois sources primaires ont été consultées pour cette recherche : la partition de l’œuvre, le fonds d’archives Clermont Pépin et l’autobiographie du compositeur.

La seule version disponible de la partition du *Trio* est celle des Éditions Clermont Pépin.⁸ Au moment d’écrire ces lignes, aucun enregistrement commercial de la pièce n’existe ; par contre, le Centre de Musique Canadienne détient un enregistrement d’archive que l’on peut écouter en ligne.⁹

8. Clermont PÉPIN. *Trio no. 2 : pour violon, violoncelle et piano (1982)*. 1 partition complète + 2 parties séparées. Outremont (Qué.) : Éditions Clermont Pépin, 1982.

9. *Centre de musique canadienne*. URL : www.musiccentre.ca.

Les Archives nationales du Québec à Montréal détiennent un fonds au nom du compositeur contenant de nombreuses esquisses et notes du compositeur. Créé en 1992, alors que le compositeur était toujours en vie, il a reçu de nombreuses additions depuis. Des esquisses du *Trio* à différents stades de composition s’y trouvent, en plus d’une courte explication de Pépin sur l’œuvre. Malgré que plusieurs informations pertinentes aient été tirées de ces esquisses, on peut difficilement retracer le processus de composition, car il semble y avoir peu de liens entre le premier jet, plutôt chaotique, et les versions subséquentes beaucoup plus dégrossies. Outre ces documents directement reliés au *Trio*, il se trouve dans ce fonds des retranscriptions d’entrevues et un lexique qui ont été utiles à cette recherche.

Une autobiographie est parue en 2006, peu après la mort de Pépin.¹⁰ On comprend aisément qu’elle est incomplète sous plusieurs aspects, le temps pour la finir ayant littéralement manqué. Elle corrobore d’une manière générale la thèse de John Schuster-Craig, discutée ci-dessous, sans se montrer aussi constante dans la description du parcours créatif et stylistique. Les passages les plus intéressants sont sans doute ceux où Pépin décrit la genèse de certaines œuvres et ses intentions musicales par rapport à celles-ci.

1.4.2 Littérature générale sur le compositeur

Pour se renseigner sur la carrière et le parcours général du compositeur, les articles de l’*Encyclopédie de la musique au Canada*¹¹ et *Contemporary Canadian Composers*,¹² et l’entrevue parue dans le volume de l’*Anthologie de la musique canadienne* dédié à Pépin,¹³ nous donnent un bon point de départ. Ils ont fourni les données principales de la courte présentation du compositeur au début du chapitre.

10. Clermont PÉPIN. *Piccoletta : souvenirs : récit autobiographique d’un compositeur*. Montréal : Tryptique, 2006.

11. POTVIN, « Clermont Pépin ».

12. Keith MACMILLAN et John BECKWITH, éd. *Contemporary Canadian Composers*. Toronto : Oxford University Press (Canadian Branch), 1975.

13. Clermont PÉPIN. *Anthologie de la musique canadienne / Anthology of Canadian Music : Clermont Pépin*. 4 disques ; 33 1/3 rpm. stéréo. ; 12 po. Contient une entrevue par Gilles Potvin. Le livret [20 p.] contient des notes sur les œuvres et une traduction anglaise de l’entrevue. Montréal : Radio-Canada International, 1980.

Les autres sources non-analytiques sur Clermont Pépin apparaissent sous forme d'articles dans des revues musicales non-savantes ou d'articles savants ou de thèses dont il n'est pas le sujet principal. Dans cette dernière catégorie, on retrouve entre autres un article sur Messiaen et ses élèves québécois,¹⁴ et une thèse consacrée à l'évolution du quatuor à cordes au Canada,¹⁵ qui mentionne le *Quatuor à cordes n° 4* de Pépin, le premier au Canada à utiliser la méthode du sérialisme intégral. Étant éloignés du sujet qui nous occupe, ces documents n'ont pas contribué de façon importante à notre recherche.

1.4.3 Littérature analytique sur le compositeur

Les analyses de l'œuvre de Pépin se résument à quatre thèses et un article. Le document le plus complet est sans contredit « Compositional Procedures in Selected Works of Clermont Pépin (1926 -) »¹⁶ de John Schuster-Craig, dans lequel l'auteur présente l'évolution stylistique et les techniques d'écriture du compositeur depuis 1950. Les étapes marquantes sont expliquées par des œuvres-clés de son répertoire : *Guernica* (1952), *Le rite du Soleil Noir* (1955), le *Quatuor n°2* « Variations » (1955-56), *Monade I* (1964), *Interactions* (1977), la *Symphonie n°3* « Quasars » (1967) et la *Symphonie n°5* « Implosion » (1983). Ses méthodes d'analyse sont variées ; il traite entre autres du sérialisme, de techniques de variation rythmique, de gammes octatoniques, de la forme et des concepts mathématiques. Cette thèse est particulièrement utile pour se familiariser avec les particularités de la musique de Pépin, et aussi pour comparer le *Trio* à l'ensemble de sa production. L'auteur a été en étroite relation avec le compositeur tout au long de la rédaction de l'ouvrage.

14. Jean BOIVIN. « Olivier Messiaen et le Québec : une présence et une influence déterminante sur la création musicale de l'après-guerre ». Dans : *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes* 17.1 (1996), p. 78-97.

15. Robert William Andrew ELLIOT. « The String Quartet in Canada ». Thèse de doctorat. University of Toronto, 1990.

16. John W. SCHUSTER-CRAIG. « Compositional Procedures in Selected Works of Clermont Pépin (1926 -) ». Thèse de doctorat. University of Kentucky, 1987.

La thèse d'Alan Freedman¹⁷ traite d'une œuvre contemporaine au *Trio*, la *Symphonie n°5* « Implosion » (1983). Quelques éléments et techniques d'écriture de la *Symphonie n°5* sont aussi présents dans le *Trio*, entre autres le sérialisme, la variation rythmique et le concept de *vecteur*, qui sera expliqué plus loin. Schuster-Craig, dans son ouvrage antérieur, avait déjà analysé cette symphonie, guidé directement par le compositeur. L'analyse de Freedman, au contraire, ne cherche pas à retracer la composition de l'œuvre selon le point de vue du compositeur, mais se place du point de vue de l'auditeur.

Katherine Boldt, pour sa part, a choisi pour sujet un ensemble de pièces pour piano.¹⁸ Les trois pièces analysées, *Thème et variations* (1947), *Suite pour piano* (1951, révisée en 1955) et *Toccate n°3* (1961), sont antérieures de plus de vingt ans à la composition du *Trio n°2* et présentent un style parfois totalement différent. L'auteur en fait une analyse formelle et motivique très détaillée, en s'attardant aussi sur l'utilisation de la tonalité par Pépin et le développement de ses motifs rythmiques. Selon l'auteur, l'analyse est « une discussion en grande partie non-technique des caractéristiques de surface de la musique. »¹⁹

La thèse la plus récente, celle de Heather White Luckow,²⁰ retrace l'influence de Messiaen sur le langage compositionnel de Pépin. Les principales œuvres et techniques d'écriture analysées comprennent les deux poèmes symphoniques (les modes à transposition limitée), le deuxième quatuor (les procédés sériels) et la troisième symphonie (techniques de variation rythmique). Plusieurs de ces pièces avaient déjà été analysées par Schuster-Craig, mais White les éclaire sous l'angle spécifique de l'héritage de Messiaen.

17. FREEDMAN, « An analysis of Clermont Pépin's *Implosion* ».

18. Katherine BOLDT. « Clermont Pépin : A Discussion of Selected Compositions for Piano ». Mémoire de maîtrise. University of Western Ontario, 1991.

19. Ibid., p. 34. « This project is not intended to be an in-depth theoretical analysis designed to uncover subtle relationships, but is rather a largely non-technical discussion of the surface characteristics of the music. »

20. Heather WHITE LUCKOW. « La Marque du maître : Messiaen's Influence on Québécois Composers Serge Garant, Clermont Pépin and Andre Prévost ». Thèse de doctorat. McGill University, 2010.

Enfin, Stephanie Lind a publié un article portant sur la *Toccate n°3*.²¹ Elle a conçu un « espace interactif », une interface en ligne qui permet de mettre en relation les différentes triades d'un passage, dans le but de proposer un cadre pour analyser les diverses transformations que subissent certains ensembles de classes de hauteurs au cours de la pièce.

Les analyses présentées ne se sont pas penchées sur la structure des phrases, mais plutôt sur les éléments harmoniques, la forme ou le rythme. La thèse de Schuster-Craig a été la plus utile pour notre recherche, et a servi principalement à mettre le *Trio* en contexte dans la production de Pépin.

1.4.4 Méthodologie

Comme nous l'avons mentionné dans l'introduction, notre recherche comprend deux méthodologies distinctes. La première se base sur les travaux de Christopher Hasty. Ses articles « Segmentation and Process in Post-Tonal Music »²² et « Phrase Formation In Post-Tonal Music »²³ traitent de la forme à petite échelle en musique post-tonale, et plus particulièrement de segmentation et de phrases. Il est, à notre connaissance, le seul qui a examiné ces questions d'une manière aussi ciblée et approfondie. Les articles ci-dessus ont été les principales références, à cause de leur concision et de leur lien étroit avec le sujet, mais d'autres sources du même auteur ont aussi été consultées : la thèse « A Theory of Segmentation Developed From Late Works of Stefan Wolpe »,²⁴ les articles « On the Problem of Succession and Continuity in Twentieth-Century Music »²⁵

21. Stephanie LIND. « An Interactive Trichord Space Based on Measures 18-23 of Clermont Pépin's *Toccate no. 3* ». Dans : *Music Theory Online* 15.1 (2009).

22. Christopher F. HASTY. « Segmentation and Process in Post-Tonal Music ». Dans : *Music Theory Spectrum* 3 (1981), p. 54–73.

23. HASTY, « Phrase Formation In Post-Tonal Music ».

24. Christopher F. HASTY. « A Theory of Segmentation Developed From Late Works of Stefan Wolpe ». Thèse de doctorat. Yale University, 1978.

25. Christopher F. HASTY. « On the Problem of Succession and Continuity in Twentieth-Century Music ». Dans : *Music Theory Spectrum* 8 (1986), p. 58.

et « Rhythm in Post-Tonal Music : Preliminary Questions of Duration and Motion », ²⁶ ainsi que le livre *Meter as Rhythm*. ²⁷

Les travaux sur la forme de William Caplin constitue l'autre pilier méthodologique de cette recherche. Son livre, *Classical Form*, ²⁸ est particulièrement complet et a servi de référence pour les modèles tonals de phrases. De plus, plusieurs manuels et livres théoriques ont permis de synthétiser la définition de la phrase dans la littérature. ²⁹ La liste utilisée n'a pas la prétention d'être exhaustive, et reflète principalement les ressources disponibles à l'auteur. Pour la plupart de ces ouvrages, seule une petite portion, celle concernant la définition et les caractéristiques de la phrase, a été utilisée.

Au niveau de la présentation de la recherche et de l'analyse, les recommandations du *Guide des difficultés de rédaction en musique* ³⁰ ont généralement été suivies, sauf dans la présentation des éléments relatifs à la théorie des ensembles, où nous avons utilisé le manuel de Joseph Straus *Introduction to Post-Tonal Theory* ³¹ comme point de référence.

De manière générale, outre la partition et l'enregistrement de l'œuvre, les documents qui ont été les plus utiles pour cette recherche sont ceux de Schuster-Craig, Hasty et de

26. Christopher F. HASTY. « Rhythm in Post-Tonal Music : Preliminary Questions of Duration and Motion ». Dans : *Journal of Music Theory* 25.2 (1981), p. 183–216.

27. Christopher F. HASTY. *Meter as Rhythm*. New York : Oxford University Press, 1997.

28. CAPLIN, *Classical Form*.

29. Jane Piper CLENDINNING. *The Musician's Guide to Theory and Analysis*. 2^e éd. New-York : W. W. Norton et Company, 2011 ; André SCHAEFFNER. « Phrase ». Dans : *Encyclopédie de la musique*. Sous la dir. de François MICHEL. T. III. Paris : Fasquelle, 1961, p. 437 ; Robert GAULDIN. *Harmonic Practices in Tonal Music*. 1^{re} éd. New-York : W. W. Norton et Company, 1997 ; Douglass M. GREEN. *Form in Tonal Music : An Introduction to Analysis*. 2^e éd. New-York : Holt, Rinehart et Winston, 1979 ; *Grove Music Online*. 2007-2011. URL : www.oxfordmusiconline.com ; Elis B. KOHS. *Musical Form : Studies in Analysis and Synthesis*. Boston : Houghton Mifflin Company, 1973 ; Stefan KOSTKA et Dorothy PAYNE. *Tonal Harmony : With an Introduction to Twentieth-Century Music*. 4^e éd. Boston : McGraw Hill, 2000 ; ROIG-FRANCOLI. *Understanding Post-Tonal Music*. Boston : McGraw Hill, 2008 ; William ROTHSTEIN. *Phrase Rythm in Tonal Music*. New-York : Schirmer, 1989 ; Joseph N. STRAUS. *Elements of Music*. 2^e éd. Upper Saddle River (NJ) : Pearson, 2008, 2003 ; Gail de STWOLINSKY. *Form and Content in Instrumental Music*. Dubuque (Iowa) : W. C. Brown, 1977 ; Charles W. WALTON. *Basic Forms in Music*. New-York : Alfred Publishing, 1974.

30. Marc-André ROBERGE. *Guide des difficultés de rédaction en musique*. URL : www.mus.ulaval.ca/roberge/gdrm.

31. Joseph N. STRAUS. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 1^{re} éd. Englewood Cliffs (NJ) : Prentice Hall, 1990.

Caplin. Les méthodologies tirées de ces deux derniers seront plus longuement expliquées dans le prochain chapitre.

Chapitre 2

Méthodologie

2.1 Introduction

Dans ce chapitre, nous présenterons les différentes méthodologies qui nous ont permis d'analyser les premier et deuxième mouvement du *Trio n°2* dans les chapitres 3 et 4. En premier lieu, nous établirons les conventions de notation utilisées dans ce document, en plus de discuter très brièvement de théorie des ensembles. En deuxième lieu, nous ferons une synthèse de la définition de la phrase musicale selon plusieurs manuels et écrits théoriques. Puis, viendront les deux méthodologies les plus importantes pour notre étude, c'est-à-dire les types thématiques tels que décrits par William Caplin, et les méthodes d'analyse de phrase et de segmentation élaborées par Christopher Hasty. Nous terminerons avec une brève note explicative sur un procédé compositionnel de Pépin, le « vecteur ».

2.2 Conventions de notation

Nous avons suivi en général les conventions d'écriture préconisées par le *Guide des difficultés de rédaction en musique*¹ de Marc-André Roberge. Ainsi, pour la désignation

1. ROBERGE, *Guide des difficultés de rédaction en musique*.



Exemple 2.1 – Désignation des registres préconisée par le *Guide des difficultés de rédaction en musique*

des registres, l’usage veut que le premier *do* sous la clef de fa soit désigné *do*¹, comme dans l’exemple 2.1 (les chiffres ne sont pas en exposant dans l’exemple).

Par contre, au niveau de la théorie des ensembles, nous avons décidé d’utiliser le manuel *Introduction to Post-Tonal Theory*² de Joseph Straus. Ceci a été motivé en partie par la décision de ne pas décrire ici le fonctionnement de cette théorie ; le lecteur à qui elle ne serait pas familière est donc convié à se référer au manuel de Straus, qui est probablement l’entrée en matière la plus simple pour le néophyte. Pour le lecteur qui connaît bien cette matière, nous spécifierons les conventions de notation employées dans le prochain paragraphe.

Nous utilisons les crochets pour présenter des ensembles non-ordonnés, alors que nous mettons les formes premières entre parenthèses ; les nombres sont écrits sans espace ni virgules, et les nombres 10 et 11 sont respectivement remplacés par *t* (de l’anglais *ten*) et *e* (*eleven*). Par exemple, la forme première de l’ensemble [t12e] est (0134). Nous notons les intervalles et classes d’intervalles sous forme numérique lorsque cela peut alléger le texte : la seconde mineure équivaut à 1, la seconde majeure à 2, et ainsi de suite. Un signe + ou - désigne un intervalle ascendant ou descendant, comme dans le cas d’une transposition. Ces représentations numériques des hauteurs permettent plus de concision dans l’analyse.

2. STRAUS, *Introduction to Post-Tonal Theory*.

2.3 La phrase musicale dans la littérature théorique

Qu'est-ce qu'une phrase musicale ? Ce terme est couramment utilisé, tant par les interprètes que par les théoriciens de la musique, si couramment que peu de gens se penchent sur sa signification. En effet, si tous les musiciens ont une notion relativement semblable de la phrase, la plupart auraient probablement beaucoup de difficulté à l'expliquer de façon claire et précise ; la signification du terme est habituellement prise pour acquise, malgré un manque de définition. Par une synthèse de différentes définitions de la phrase dans la littérature, nous tenterons de lever le voile sur notre conception traditionnelle de la phrase avant d'expliquer les propositions de Hasty.

Dans la plupart des ouvrages sur le fonctionnement de la musique, la définition et l'étude de la phrase ne tient habituellement que sur quelques lignes ou paragraphes. André Schaeffner, dans l'*Encyclopédie de la musique* de Fasquelle, amende « la théorie courante, selon laquelle la *ph.* [phrase] musicale ne serait rien d'autre que la somme de ses éléments. »³ Bien que la recherche sur ce sujet ait avancé depuis cette affirmation, elle montre la difficulté qui entoure ce terme pourtant courant dans l'univers musical. Il arrive souvent que les termes et les concepts les plus communs, comme par exemple le rythme, soient ceux qui sont les plus difficiles à définir, probablement à cause de l'étendue des phénomènes qu'ils englobent. Douglass Green, dans son manuel *Form in Tonal Music*, avoue que « bien que la phrase soit une unité musicale de base, elle échappe presque à la définition précise ». ⁴ Toutefois, il semble y avoir un consensus sur certaines notions ; Joseph Straus en fait probablement le meilleur résumé dans son ouvrage *Elements of Music* :

A *phrase* in music is like a sentence in language : a self-contained utterance with a beginning, middle, and end. Phrases in music are groups of measures, often of two, four, or eight measures. Like sentences, musical phrases end

3. SCHAEFFNER, « Phrase ».

4. GREEN, *Form in Tonal Music : An Introduction to Analysis*, p. 6. « Although the phrase is a basic unit of music, it almost eludes precise definition. »

with a form of punctuation – in language the punctuation is a period ; in music it is called a *cadence*.⁵

Le premier point mentionné fait le rapprochement avec la langue parlée. En effet, l'opinion générale atteste que le terme *phrase* a été emprunté au vocabulaire décrivant la syntaxe de la langue parlée.⁶ Dans sa plus simple expression, une phrase est donc « un ensemble de sons limité par 2 pauses et possédant un sens complet. »⁷ Cette définition possède l'avantage d'une grande inclusivité, mais n'est pas adéquate pour l'analyse qui fait l'objet de cette thèse.

La deuxième caractéristique de la phrase consiste en sa complétion. Elle doit posséder un « sens », se suffire à elle-même. Straus ne s'étend pas sur cet aspect, et l'ajout de cet élément apporte de nouveaux problèmes : qu'est-ce qui donne un sens à la musique ? Voilà une question épineuse qui demanderait à elle seule plusieurs volumes pour essayer d'y répondre. Nous nous permettons de la laisser en suspens pour le moment, puisqu'elle reviendra lors de la discussion des recherches de Hasty.

Straus explique que la phrase se divise en différentes parties : début, milieu et fin. Ce n'est pas la seule division possible, comme discuté ci-dessous. Il semble évident que toute entité musicale, que ce soit une phrase, une forme binaire ou une symphonie en plusieurs mouvements, doit avoir un début et une fin, et par le fait même un milieu encadré entre les deux. Cependant, dans le contexte d'une musique qui se déploie d'une manière continue, il peut être difficile de déterminer où sont l'un et l'autre. Les débuts, milieux et fins doivent donc posséder des qualités intrinsèques différentes si on veut pouvoir les différencier. Straus répond partiellement à cette question en indiquant que la fin comporte une cadence, tout comme une phrase d'un texte comporte un point.

5. STRAUS, *Elements of Music*, p. 389. « Une *phrase* en musique est comme une phrase en langue parlée : un énoncé indépendant avec un début, milieu et fin. Les phrases en musique sont des regroupements de mesures, souvent de deux, quatre ou huit mesures. Tout comme les phrases [de la langue écrite], les phrases musicales se terminent par une forme de ponctuation – dans la langue cette ponctuation est un point ; en musique elle est appelée *cadence*. »

6. Voir par exemple KOHS, *Musical Form : Studies in Analysis and Synthesis*, p. 20 et WALTON, *Basic Forms in Music*, p.6.

7. SCHAEFFNER, « Phrase », p.437.

Or, la cadence est l'apanage d'une musique tonale. Il y a là l'évidence d'un problème par rapport à l'objet de cette recherche : presque toutes les tentatives de définitions rencontrées (à l'exclusion de celle Roig-Francolí et celle de Hasty qui sera discutée à la section 2.3) se basent sur la prémisse d'un contexte tonal. La cadence tonale n'a pas nécessairement d'équivalent dans la musique post-tonale. La multiplicité des styles qui règne en musique depuis la fin du XIX^e siècle a empêché l'adoption d'un langage occidental commun comme c'était le cas à l'époque classique. Certaines définitions de la cadence, ne faisant pas appel à l'harmonie tonale en particulier, peuvent cependant nous donner certains indices sur les caractéristiques d'une fin de phrase. Charles Walton, dans *Basic Forms in Music*, nous explique :

A point of repose in the music indicates the end of a phrase and is called a *cadence*, from the Latin word *cadere*, to fall. This refers to the falling inflection of the voice at the end of a sentence.⁸

En plus de la chute mélodique, Roig-Francolí mentionne plusieurs autres façons d'arriver à un effet cadentiel utilisées en musique post-tonale, sans le support d'une harmonie fonctionnelle :

[...] through melody (for instance, melodic arrival on a nonfunctional pitch center), rhythm (use of longer values at the point of arrival), use of rests, or counterpoint (for instance, by creating a linear convergence of two or more voices on a pitch).⁹

Il précise que les « cadences » post-tonales dépendent du contexte musical, et varient d'une pièce à l'autre. Il ajoute d'ailleurs que si certaines œuvres post-tonales présentent des cadences non-fonctionnelles claires, d'autres ne montrent que des gestes cadentiels et plusieurs semblent exclure toute référence à une cadence quelconque. Ellis Kohs

8. WALTON, *Basic Forms in Music*, p. 6. « Un point de repos dans la musique indique la fin d'une phrase et s'appelle une *cadence*, du latin *cadere*, tomber. Cela se réfère à l'inflection descendante de la voix à la fin d'une phrase [parlée]. »

9. ROIG-FRANCOLÍ, *Understanding Post-Tonal Music*, p. 14. « [...] à travers la mélodie (par exemple, l'arrivée sur un pôle tonal non-fonctionnel), le rythme (utilisation de valeurs plus longues au point d'arrivée), l'utilisation de silences, ou le contrepoint (par exemple, en créant une convergence linéaire de deux ou plusieurs voix sur une note). »

mentionne pour sa part, entre autres, le besoin de respiration (pour la musique avec texte) et la fermeture d'une répétition symétrique¹⁰ comme signes de fin de phrase.

La symétrie évoquée par Kohs vient recouper la définition de Straus, parce qu'elle est un signe de périodicité et de répétition. Straus signale le regroupement habituel des mesures par deux, quatre ou huit. À un niveau mélodique, harmonique et rythmique, la répétition est souvent présente dans la phrase et peut servir à distinguer ses membres, comme on le verra dans la section suivante.

Pour résumer, la phrase musicale est généralement associée aux caractéristiques ou facteurs suivants : c'est une courte unité formelle, habituellement délimitée par des pauses ou des moments de « repos », possédant plusieurs analogies avec la phrase parlée, ayant un sens en elle-même et pouvant être divisée en début, milieu et fin. La fin et le but harmonique de la phrase est habituellement la cadence ou un geste cadentiel, à tout le moins en musique tonale.

2.4 Les « types thématiques » de Caplin

La classification de la phrase selon son organisation interne en période ou sentence est maintenant chose courante dans les manuels théoriques. C'est William Caplin qui a développé le plus extensivement ce sujet dans son livre *Classical Form*,¹¹ et ce sont ses recherches que je résume dans cette section. Bien que son étude soit dédiée exclusivement au répertoire classique allemand, plusieurs concepts peuvent être adaptés et appliqués au répertoire post-tonal.

Précisons que Caplin définit la phrase comme « une unité de quatre mesure qui contient souvent, mais pas nécessairement, deux idées [musicales]. »¹² Ceci ne s'accorde pas à la définition que nous venons d'en faire, qui décrit une unité complète en soi et terminée très probablement par une cadence. S'il est vrai que dans l'usage la phrase

10. KOHS, *Musical Form : Studies in Analysis and Synthesis*, p.22.

11. CAPLIN, *Classical Form*.

12. Ibid., p. 256. « a four-measure unit, often, but not necessarily, containing two ideas. »

Présentation

Continuation

idée de base

idée de base répétée

fragmentation

idée cadentielle

Exemple 2.2 – Beethoven, opus 2/I, premier mouv., mesures 1-8

peut désigner des unités formelles de différents niveaux et longueurs, nous nous en tiendrons principalement à l’usage commun tel qu’exprimé dans la section précédente, dont l’équivalent approximatif serait, dans la terminologie de Caplin dont nous nous occuperons, le thème.

Caplin identifie deux types thématiques principaux, qui peuvent servir de base à de nombreuses modifications et hybridations. Le premier est la sentence : elle commence par la répétition d’une petite idée musicale, qu’il nomme la présentation. Dans l’exemple 2.2,¹³ l’idée de base est harmonisée différemment lors de sa répétition. Ensuite vient la continuation, formée généralement d’une fragmentation et d’une accélération du rythme harmonique menant à une idée cadentielle. Dans l’exemple 2.2, la fragmentation se traduit par une réduction de la longueur des unités, de deux mesures dans la présentation à une mesure dans la continuation. Dans sa forme la plus stricte, ce type comporte huit mesures.

La présentation sert à « créer un début structurellement solide pour le thème en établissant son contenu mélodique-motivique dans un environnement harmonique-tonal stable », ¹⁴ alors que la continuation « déstabilise le contexte rythmique et harmonique structurel ». ¹⁵ Les moyens de déstabilisation comprennent la fragmentation des unités

13. Les exemples 2.2 et 2.3 sont tirés de *Classical Form*.

14. CAPLIN, *Classical Form*, p. 37. « The presentation functions to create a solid structural beginning for the theme by establishing its melodic-motivic content in a stable harmonic-tonal environment. »

15. Ibid., p. 40. « *Continuation* function destabilizes the prevailing phrase-structural, rhythmic, and harmonic context (as defined by the presentation) and features a breaking down of the structural units (fragmentation), an increase in rhythmic activity (acceleration of harmonic change and shorter

et la *liquidation*, c'est-à-dire « l'élimination systématique des motifs caractéristiques »¹⁶ qui distinguent la phrase. En effet, les motifs distinctifs du thème se retrouvent habituellement au début (l'idée de base), alors que la fin (la cadence) est une idée mélodique et harmonique conventionnelle, qui ne possède pas de « caractère motivique qui l'associerait spécifiquement avec un thème particulier. »¹⁷ Aussi, l'idée de base comporte habituellement un geste mélodique ascendant, alors que l'idée cadentielle, au contraire, forme conventionnellement un geste descendant. Ainsi, mélodiquement, la phrase prend souvent la forme générale d'une arche. L'exemple 2.2 montre bien ces mouvements, à plusieurs niveaux : le geste ascendant se retrouve dans l'arpège de l'idée de base, mais aussi entre les deux points d'arrivée de cet arpège, le *la*♯ (mes. 2) et le *si*♯ (mes. 4).

Le deuxième type principal est la période. Elle consiste en un antécédent et un conséquent de quatre mesures chaque, qui contiennent une même idée, comme dans l'exemple 2.3. Mais, alors que dans l'antécédent une idée contrastante puis une cadence faible suivent l'idée de base, le conséquent se termine par une progression cadentielle et une cadence forte. La force ou la faiblesse des cadences sont relatives, et il est aussi possible que la fin de l'antécédent ne soit pas une cadence comme telle. Dans l'exemple 2.3, l'antécédent se termine par une demi-cadence, alors que le conséquent se conclut par une cadence authentique parfaite.

Comme mentionné, les deux types peuvent être modifiés de façon substantielle. Lorsqu'un thème est très proche de son modèle type, Caplin le considère comme strict, ou « resserré » (*tight-knit*). Plus il s'éloigne de son « moule », plus son organisation est considérée comme lâche. Ce degré d'organisation permet de reconnaître la position relative du thème sur plusieurs niveaux formels. Une structure stricte caractérise souvent un début, alors qu'une structure lâche caractérise plutôt un milieu. Par exemple, la

durations), and a weakening of harmonic functionality (sequential progression) and the conversion of characteristic motives into conventional ones (liquidation). »

16. CAPLIN, *Classical Form*, p.11.

17. Ibid., p.10.

Antécédent

Conséquent

idée de base

idée contrastante

idée de base

idée contrastante

p cad. faible *f* cad. forte

Exemple 2.3 – Mozart, K. 525, deuxième mouv., mesures 1-8

transition de l’exposition d’une sonate est habituellement plus lâche que les groupes thématiques qu’elle connecte, mais l’exposition est plus resserrée que le développement.

De ces observations, on peut donc tirer des conclusions sur les qualités intrinsèques des débuts, milieux et fins de phrase, principalement à partir des concepts entourant la sentence (voir le tableau 2.1). Le début possède un contenu distinct, une structure stable et ordonnée, et un geste mélodique ascendant. Le milieu contient un processus de déstabilisation, de structure plus relâchée, une accélération. La fin quant à elle présente un contenu conventionnel, indistinct, et un geste mélodique descendant. Formulées de cette façon, ces caractéristiques peuvent très bien s’adapter à un contexte post-tonal ; ainsi, j’utilise dans mon analyse plusieurs termes employés par Caplin, mais sans référence à une harmonie fonctionnelle ou un rythme métrique périodique.

Début	Milieu	Fin
Stabilité Strict Contenu motivique distinctif Geste ascendant	Instabilité Lâche Cadence faible	Contenu motivique conventionnel Geste descendant Cadence forte

Tableau 2.1 – Caractéristiques des débuts, milieux et fins de phrase

2.5 La phrase selon Hasty

L'approche de Hasty diffère considérablement de celles des auteurs précédents. Dans cette section, nous résumons les points saillants de ses recherches en trois parties : en expliquant d'abord comment il base sa conception de la phrase sur une nécessité perceptuelle, en énumérant ensuite les différentes caractéristiques de la phrase déduites de ses analyses et en expliquant finalement sa méthode de segmentation.

2.5.1 Le fondement psychologique

La démarche de Hasty part d'une question toute simple : comment une série de sons peut-elle donner naissance à une unité plus large ? Considérant que la musique se déroule dans le temps de manière continue, les divers sons qui composent un motif ou un mouvement d'une symphonie ne sont théoriquement jamais présents simultanément à l'écoute. La musique s'égrène un son ou un accord à la fois, mais pourtant l'auditeur est capable de regrouper ces sons en une hiérarchie complexe. Cette unité ne résulte pas du souvenir d'un élément passé :

If there is a perception of wholeness or unity it must exist in the present moment.¹⁸

Hasty argumente donc que la perception d'unité musicale doit être le produit d'un « présent persistant » (*enduring present*), que « les parties, bien que discontinues et clairement ordonnées, sont simultanément présentes à notre écoute. »¹⁹ Plusieurs chercheurs en psychologie de la perception ont émis l'hypothèse d'une telle faculté ; par exemple Paul Fraisse, qui a mené plusieurs expériences sur des enfants n'ayant pas encore appris à compter. Il a découvert qu'ils étaient capables de reproduire des séries de cinq ou six pulsations sans se tromper. De plus, si ces pulsations sont regroupées,

18. HASTY, « Phrase Formation In Post-Tonal Music », p. 169. « S'il y a perception d'ensemble ou d'unité, elle doit exister dans le moment présent. »

19. Ibid., p. 169. « [...] the parts, while still discrete and clearly ordered, are, as it were, simultaneously present in our hearing. »

un maximum de cinq groupes de cinq pulsations peuvent être reproduits.²⁰ Il faut que les premiers éléments soient encore présents dans la perception de ces enfants lorsque la dernière pulsation est émise, puisque ne sachant pas compter, ils ne peuvent avoir retenu le *nombre* total des pulsations.

Ce présent persistant a ses limites dans la durée et la quantité des stimuli auditifs assimilables ou reproductibles. Hasty explique que lorsqu'on présente à un auditeur une série de stimuli qui dépasse ces limites, ce ne sont non pas les premiers éléments qui sont le plus facilement oubliés mais ceux du milieu. Rendu à un certain degré de dépassement, la structure commence à « tomber en morceaux ».²¹ L'étendue temporelle du présent persistant est variable, et Hasty l'estime à un maximum d'environ trente secondes, l'organisation des stimuli étant en partie responsable de cette variabilité.

Le fait qu'il soit possible d'assimiler un plus grand nombre d'événements sonores lorsqu'ils sont regroupés permet de supposer, entre autres, que deux formes de « mémoires » entrent en compte dans le présent persistant. Pour les identifier, Hasty utilise les termes de Ulric Neisser : mémoire échoïque (*echoic memory*) et mémoire active (*active memory*).²² L'étendue de la mémoire échoïque est relativement courte, et son contenu peut subsister sans qu'il y ait besoin d'interprétation, alors que la mémoire active englobe l'étendue maximale du présent persistant et son contenu est organisé et interprété. Dans l'univers musical, Hasty associe la première forme à des ensembles d'événements musicaux relativement peu nombreux, d'une durée d'entre deux et cinq secondes au plus et de l'envergure du motif, alors qu'il associe la deuxième à une unité formelle plus grande, la phrase.

Ces prémisses psychologiques peuvent paraître un peu lourdes, et les explications insuffisantes. C'est un sujet complexe et, par souci d'espace, nous l'avons fortement

20. Paul FRAISSE. *The Psychology of Time*. New-York : Harper et Row, 1963, p. 84-98.

21. HASTY, « Phrase Formation In Post-Tonal Music » « To attain unification, the sequence of elements must be articulated as a unit. When the number of elements or the duration exceeds certain limits or the organization of elements cannot bear extension, the entire structure begins to fall apart. »

22. Ulric NEISSER. *Cognitive Psychology*. New-York : Appleton-Century-Crofts, 1966.

condensé : le lecteur qui désire en savoir davantage est invité à consulter les articles de Hasty. Nous nous sommes bornés aux sources que Hasty cite lui-même dans son article « Phrase Formation in Post-Tonal Music ». Présenter les nouvelles découvertes et théories en psychologie cognitive aurait demandé un surplus de temps et d'espace qui dépasse le cadre de cette recherche. Malgré son intérêt certain, nous avons donc laissé de côté cet aspect des recherches de Hasty pour se concentrer sur l'application pratique de ses conclusions sur l'analyse musicale, qui sont expliquées dans la prochaine sous-section.

2.5.2 L'analyse

En se basant sur les hypothèses psychologiques discutées ci-dessus, Hasty argumente donc que la phrase, telle qu'on la connaît dans la musique occidentale, n'est pas seulement un résultat culturel mais une nécessité perceptuelle. Ce serait elle qui permettrait à l'auditeur d'appréhender, d'assimiler et d'interpréter la musique. Hasty mentionne plusieurs caractéristiques de la phrase, en lien avec la psychologie cognitive, et qui recoupent par endroit les définitions traditionnelles : la division en plus petits segments, la délimitation, la cohérence et la conclusion.

La phrase est elle-même constituée de divers segments, les unités de base (*primary constituents*). De la taille du motif (mais sans les connotations mélodico-rythmiques traditionnelles qui lui sont associées), ces unités sont assez courtes et simples pour être stockées dans la mémoire échoïque. Elles sont discutées plus en détails dans la prochaine sous-section sur la segmentation.

La délimitation se base sur des changements ou discontinuités dans la surface musicale. Le silence est probablement le signe de discontinuité le plus évident, mais la délimitation peut aussi être effectuée par un changement de timbre, de registre, de valeur ou durée, de texture, de tempo, etc. La discontinuité n'est pas en elle-même suffisante pour que la phrase soit « bien assimilée », car elle ne régit pas l'organisation du contenu. Il est

aussi vrai que la discontinuité peut être présente à un degré important à l'intérieur de la phrase ; la délimitation indiquant une fin doit être en conjonction avec une conclusion.

La cohérence est en quelque sorte très fortement associée avec la délimitation, tout comme la discontinuité implique nécessairement le bris d'une continuité précédente. La cohérence provient généralement d'une ressemblance ou continuité des divers éléments de la phrase par rapport à plusieurs paramètres du son, et de manière générale plus il y a de continuité, plus grande est la cohérence. La cohérence peut se montrer entre les événements sonores individuels, mais aussi entre les différentes parties de la phrase.

La conclusion, la dernière caractéristique de la phrase, signale à l'auditeur la fin de l'unité formelle, et lui permet ainsi de regrouper toute la phrase dans un même ensemble relativement assimilable. Habituellement la conclusion est aussi reliée à la cohérence, car c'est elle qui rassemble les différentes parties en un tout et donne ainsi un sens à la phrase.

Dans la musique tonale, la périodicité du matériel harmonique, mélodique et rythmique et les cadences servent grandement à établir la cohérence et la conclusion des phrases. La musique post-tonale délaisse le plus souvent ces éléments, et il ne s'est pas établi de conventions aussi claires et universellement répandues que l'était par exemple la cadence authentique. Étant donné la diversité des styles depuis la deuxième moitié du XX^e siècle et les changements rapides des techniques d'écritures, il est probable que cela diffère non seulement d'un compositeur à l'autre, mais aussi d'une œuvre à l'autre dans la production même d'un compositeur.

Malgré cela, il semble tout de même possible de trouver certaines caractéristiques récurrentes dans les fins de phrases de plusieurs œuvres ; Hasty affirme qu'un rétrograde apparaît souvent dans celles qu'il a analysées. Il explique :

Retrograde produces a special sort of closure. In a sense it undoes what has been done – when the last element appears in retrograde the structure is completed as if by being emptied of its contents. Since this structure admits no further accretion of elements it is inviolate and is thus articulated as a unit. It is interesting to recall that the contents of aural memory or the

perceived present seem to exhibit a shape similar to that of retrograde. It was pointed out earlier that the first and last elements are the least susceptible to disintegration. Thus it may be that they are capable of stronger association and that temporal integration is favored by circularity.²³

Il n'est évidemment pas nécessairement question d'un rétrograde rigoureux, ce qui est fort rare, mais bien d'une relation rétrograde d'un ou plusieurs paramètres, que ce soit le rythme, le contour ou plus précisément certains intervalles mélodiques. D'autres éléments mentionnés par Roig-Francolí à propos du geste cadentiel ou par Caplin sur la structure de la sentence et de la période peuvent aussi servir à identifier une conclusion. Par exemple, une chute mélodique (qui peut aussi être le rétrograde d'un début de phrase ascendant), une phrase structurée en deux parties qui se répondent à la manière d'une période, ou le point de convergence de deux lignes mélodiques ou de deux procédés sous-jacents à la structure. Les différentes définitions et théories de la phrase présentées en début de chapitre n'ont pas seulement été introduites à des fins de comparaison avec les théories de Hasty ; je me sers de plusieurs de leurs éléments dans mon analyse, en particulier dans le deuxième mouvement du *Trio*.

Il peut arriver qu'une phrase ne semble pas posséder l'une des trois caractéristiques de cohérence, délimitation et conclusion ; pour éviter la confusion, elles seront identifiées dans l'analyse par le terme « geste ». De la même manière, il se trouve des œuvres où il est virtuellement impossible de trouver des phrases selon la définition proposée ci-haut. Car bien que la méthodologie présentée ici puisse s'appliquer à un grand répertoire post-tonal, il y a tout aussi bien plusieurs pans de ce même répertoire qui lui sont imperméables. Loin de nous l'idée de nous en servir pour étayer des jugements esthétiques ; car si elle représente une manière d'écouter, ce n'est certainement pas la seule, et si elle ne peut

23. HASTY, « Phrase Formation In Post-Tonal Music », p. 179. « Le rétrograde produit une conclusion d'une manière spéciale. En un sens il défait ce qui a été fait – lorsque le dernier élément apparaît en rétrograde la structure est complétée comme si elle était vidée de son contenu. Puisque cette structure n'admet pas d'accroissement de ses éléments, elle est intacte et est ainsi articulée en tant qu'unité. Il est intéressant de rappeler que le contenu de la mémoire auditive ou du présent persistant semble montrer une forme similaire à celle du rétrograde. Il a été mentionné auparavant que les premiers et les derniers éléments sont les moins susceptibles à la désintégration. Ainsi il se peut qu'ils soient capables d'association plus forte et que l'intégration temporelle soit favorisée par la circularité. »

pas expliquer certaines musiques de Reich, Ligeti ou Stockhausen, par exemple, cela n'invalide en aucun cas leur valeur.

2.6 Segmentation

La théorie décrite ci-dessus implique une segmentation plus petite que la phrase. En effet, pour pouvoir évaluer la cohérence des éléments d'une phrase ou une possible relation rétrograde entre ceux-ci, il faut d'abord les avoir délimités. Hasty décrit plus particulièrement la méthode qu'il a développée dans la thèse « A Theory of Segmentation Developed From Late Works of Stefan Wolpe » et l'article « Segmentation and Process in Post-Tonal Music ». Ces éléments, qui seraient les plus petites unités formelles – de la taille du motif – sont les unités de base. Il y a deux étapes générales dans cette méthode :

The first step is introspective in nature and entails listening to the music very carefully and noting various structural perceptions. In the second step rules are devised to form a theory which might account for these perceptions. These rules must not only also account for interpretations which contradict perception, but they may uncover perceptions which were initially missed.²⁴

Comme on peut le constater, c'est au départ une démarche subjective et la perception y joue un grand rôle. Les règles que propose Hasty sont assez générales pour pouvoir accommoder les interprétations diversifiées de l'auditeur. Pour lui, l'unité de base, tout comme la phrase, s'articule à la fois par la discontinuité qui la délimite et la continuité qui lui donne son unité. Afin de pouvoir déterminer la cohésion d'un ensemble de notes ou d'événements sonores, il convient d'examiner leur continuité/discontinuité selon leurs paramètres sonores (*musical domains*) : timbre, dynamique, contour, rythme, durée, intervalle, registre, répétition, motif, etc. Ces paramètres, selon les circonstances,

24. HASTY, « Segmentation and Process in Post-Tonal Music », p. 55. « La première étape est introspective par nature et demande une écoute très attentive de la musique et une attention à diverses perceptions structurelles. Dans la deuxième étape des règles sont élaborées pour former une théorie qui puisse expliquer ces perceptions. Ces règles doivent aussi rendre compte d'interprétations contradictoires à la perception, et peuvent suggérer des perceptions qui n'ont pas été entendues initialement. »

peuvent être eux-même subdivisés : par exemple, les intervalles peuvent être subdivisés en intervalles réels, intervalles avec équivalence d’octave et intervalles dont l’inversion est considérée équivalente.

Étant donné que ces paramètres s’accordent rarement, plusieurs segmentations sont possibles. Elles ne s’excluent pas nécessairement l’une l’autre ; au contraire, il est tout à fait probable que nous soyons capables d’entendre plusieurs segmentations à la fois. Néanmoins, pour les besoins de l’analyse, il est souvent nécessaire de choisir une seule interprétation. Hasty suggère que celles qui sont supportées par un plus grand nombre de paramètres, ou par des paramètres plus importants,²⁵ sont plus fortes et plus susceptibles d’être perçues. Dans nombre de cas, il peut être difficile de trancher.

Pour illustrer cette méthode, le deuxième exemple de « Segmentation and Process in Post-Tonal Music »²⁶ (exemple 2.4) est reproduit ici. Hasty y propose six segmentations différentes de la première mesure du *Quatuor à cordes* de Wolpe. Malgré le nombre restreint de notes, les possibilités sont nombreuses, tout comme le nombre de paramètres sonores. La segmentation 1 prend compte des deux voix instrumentales (alto, tiges vers le haut ; violoncelle, tiges vers le bas) et aussi des dynamiques (*p* pour l’alto, *f* pour le violoncelle). La segmentation 2 met en relief la répétition de l’intervalle de neuvième majeure, alors que la segmentation 3 souligne la continuité timbrale (cinq notes jouées *arco*) et la segmentation 4 la continuité de timbre et d’intensité. Les deux dernières segmentations, malgré leurs différences, se basent sur de nombreux paramètres communs : les ensembles de classes de hauteurs, les intervalles registrals, le contour, la séquence des dynamiques, la succession des voix instrumentales, etc. Le seul paramètre différent est celui de la proximité registrale dans la segmentation 6. On remarque qu’en plus de la continuité de chaque unité, certains paramètres soulignent une répétition *entre* les unités. Par exemple, l’exemple 6 met en relief l’intervalle récurrent 4. Bien que Hasty

25. Encore ici, l’importance relative des différents paramètres n’est pas absolue, et la décision reffète la perception de l’auditeur.

26. HASTY, « Segmentation and Process in Post-Tonal Music », p. 57.

Example 2a. Segmentation 1

+dynamics (*p*)
+instrumental voice
+dynamics (*f*)
+instrumental voice

Example 2b. Segmentation 2

+set class (2-2)
+registral interval
+order

Example 2c. Segmentation 3

set class 5-3
+timbre (arco)

Example 2d. Segmentation 4

set-class 3-1
+dynamics and timbre (*forte* and arco)

Example 2e. Segmentation 5

+set-class 3-6/3-6
+registral interval $\frac{4}{10} \frac{4}{10}$
+contour (inversion)
+dynamic pattern *pff* / *pff*
+instrumental voice vla.vcl./vla.vcl.
-order of intervals 10 14/4 14
-contiguity
-timbre

Example 2f. Segmentation 6

+set-class 2-4/2-4
+registral interval 4/4
+contour
+dynamic pattern *pff* / *pff*
+instrumental voice vla.vcl./vla.vcl.
+order of intervals 4/4
+contiguity
+timbre (arco)
+registral proximity

Exemple 2.4 – Exemple tiré de « Segmentation and Process in Post-Tonal Music » : différentes segmentations de la première mesure du *Quatuor à cordes* de Wolpe

ne le précise pas clairement dans son article, je crois que cet aspect de cohérence entre les unités est important lors du choix d'une segmentation. En effet, à un niveau plus élevé, il est plus facile de regrouper et de classer les éléments lorsqu'il y a une certaine répétition, même si celle-ci ne se retrouve que dans un ou deux paramètres sonores. Ainsi, on ne peut pas mettre une barrière imperméable entre les différents niveaux formels dans l'analyse : la segmentation sera toujours influencée par notre perception de la phrase, tout comme l'analyse et la délimitation des phrases dépendent en partie de la façon dont on les segmente.

Cette méthode est utilisée dans cette recherche, mais il n'y a pas une analyse détaillée de la segmentation de chaque passage. Plusieurs raisons ont déterminé cette ligne de conduite. Tout d'abord, à cause de la multitude de possibilités de segmentation et du détail, il aurait fallu se limiter à une très petite portion de l'œuvre. Ensuite, il y a plusieurs passages analysés où, même si la segmentation en unités de base semble difficile, la phrase est clairement délimitée. Ainsi, bien que souvent seule la segmentation

« finale » soit présentée, sans discussion des autres possibilités, cette méthode reste à la base des décisions de segmentation.

2.7 Notes sur le vecteur

Avant de passer à l'analyse comme telle, une explication d'une caractéristique de l'écriture de Pépin est nécessaire. Depuis *Monade I* (1964), Pépin a intégré le concept de *vecteur* dans sa musique. Ce terme, qu'il emploie lui-même, est emprunté aux mathématiques. Voici la définition qu'il en donne :

Sens directionnel évolutif, par exemple, progression de *pp* à *ff*, intensification progressive d'une densité, etc.

Plus précisément, Pépin l'utilise pour qualifier une unité formelle basée sur un processus : par exemple, la forme de *Monade I* est un vecteur décrit comme « l'évolution d'un unisson vers une complexité totale », ²⁷ et est subdivisée en six sections aussi en forme de vecteurs. Bien que ce ne soit pas un concept nouveau (le célèbre *Boléro* de Ravel est peut-être l'exemple le plus évident de l'utilisation d'un vecteur pour structurer une œuvre tonale), Pépin est probablement un des premiers à l'avoir intégré consciemment de façon aussi poussée.

Pépin utilise le vecteur dans bon nombre d'œuvres subséquentes à *Monade I*, et on peut conclure qu'à partir de ce moment il fait partie intégrante de son langage musical. Bien que son usage ne soit pas aussi fréquent et complexe que dans la cinquième symphonie, par exemple, on le retrouve dans la forme de certaines phrases ou sections du *Trio*.

Maintenant que nous avons présenté les outils méthodologiques, nous nous tournerons vers l'analyse du *Trio n°2* au prochain chapitre.

27. Cité dans SCHUSTER-CRAIG, « Compositional Procedures in Selected Works of Clermont Pépin (1926 -) », p. 84. « The evolution of a unison toward total complexity. »

Chapitre 3

Analyse du premier mouvement

Dans ce chapitre, qui se divise en deux parties, nous analyserons le premier mouvement du *Trio n°2*. La première partie du chapitre présentera l'analyse de la première section du premier mouvement du *Trio*. Parce que l'organisation de ses phrases s'adapte bien aux méthodes d'analyse de Hasty, nous en ferons une analyse détaillée. Dans la deuxième partie, nous examinerons certains passages du reste du mouvement. Ils ont été sélectionnés parce qu'ils offrent un contraste avec les structures étudiées dans la première partie. Plusieurs ne cadrent pas totalement dans les règles d'identification de phrases de Hasty, et permettent ainsi d'explorer les limites du concept de phrase tel qu'il le définit. Nous proposerons ensuite une analyse formelle en tenant compte des différentes structures de phrases qui caractérisent chaque section. Quatre sections principales, dont la longueur varie grandement, composent ce mouvement (voir le tableau 3.1).

Dans l'identification des passages musicaux, nous utiliserons principalement les numéros de repère inscrits par le compositeur sur la partition, sous la forme de chiffres encadrés. Pour plus de facilité dans l'étude des phrases, à chaque unité de base présentée sont assignés un chiffre et une lettre ; le chiffre correspond à la phrase dont elle fait partie, et la lettre identifie son emplacement dans la phrase. Par exemple, l'unité 2c est la troisième unité de la deuxième phrase.

Section	Repères	Sous-section	Repères
Première section (A)	1–13	Intro 1 ^{re} partie Intro 2 ^e partie <i>Quasi cadenza</i> Duo	1–4 5–9 10–11 12–13
Section amesurée (B)	14–22	Sans-mesure 1 Appel 1 Sans-mesure 2 Appel 2 Sans mesure 3	14–18 19 20 21 22
Section « métrique » ($\frac{5}{16}$)(C)	23–26		
Finale (D)	27–36	A Boîtes 1 Boîtes 2 <i>Misterioso</i>	27–29 30–31 32–33 34–35

Tableau 3.1 – Division de la forme, premier mouvement

3.1 Première section du mouvement

La première section du mouvement possède une organisation resserrée comparativement à l'ensemble du mouvement, due à l'organisation claire des sept phrases qui la constituent. Ces sept phrases, par la récurrence de certains éléments, forment deux groupes. Les trois premières phrases sont reliées principalement par une texture et des processus communs, alors que les quatre dernières sont reliées par un motif récurrent. Nous inclurons pour les deux premières phrases quelques exemples de segmentations possibles autres que celles choisies, afin d'illustrer la méthode de segmentation de Hasty et les critères de décision. Puisque les délimitations des phrases sont relativement claires, nous discuterons peu des délimitations alternatives. En effet, Pépin a écrit de nombreux indices conventionnels de phrasé dans ce début du premier mouvement, tels que des silences ou des signes de respiration. Le problème n'est pas tant d'identifier les phrases mais de déterminer comment elles sont construites.

3.1.1 Première phrase

La division de la première phrase se retrouve à l'exemple 3.1. Les unités de base y sont délimitées principalement par leurs discontinuités, mais aussi par leur cohérence sur plusieurs paramètres musicaux. Les unités **1a** et **1a'** sont constituées du trémolo aux cordes et à la main droite du piano. Elles se distinguent des unités **1b** et **1c** par plusieurs paramètres musicaux gravitant autour de la texture : le timbre (cordes et piano), le rythme (notes répétées, pulsations¹), le registre aigu et la disposition des voix (clusters). L'harmonie et la texture constantes de ces unités leur donnent une continuité très forte, et le silence, qui les précède et les suit, les délimite sans équivoque. Il est beaucoup plus difficile de trouver une continuité à la ligne de la main gauche du piano ; la disparité de registre et le rythme évasif, qui évite de marquer quelque temps que ce soit, rendent les liens entre les notes difficiles à percevoir. Pourtant, son opposition contre le statisme des unités **1a-a'** la met en relief et lui confère une unité ; cet arrière-plan presque immobile met en lumière cette ligne qui dans un autre contexte n'aurait probablement pas reçu autant d'attention, et n'aurait peut-être même pas été considérée comme une *ligne*, mais comme des points déconnectés.

La division entre les unités **1a** et **1a'** et entre les unités **1b** et **1c** est de nature plus subjective, et la segmentation dans l'exemple 3.1 n'est pas la seule possible. Par exemple, on pourrait considérer le *mi* *b* comme distinct des trois autres notes de la main gauche du piano (exemple 3.2(a)), puisque c'est la seule note qui soit dans un registre supérieur au trémolo des cordes et de la main droite du piano, et qui soit accentuée (triplement, si l'on considère le *sf**f*, le staccato et l'accent !). Ces deux paramètres l'isolent des notes suivantes.

On pourrait aussi ne pas diviser ces quatre notes, et les considérer comme une unité de base complète, par égard à leur petit nombre. Deux facteurs leur donnent une

1. Dans le vocabulaire de Pépin, des pulsations sont des « intensités ponctuelles et régulières à l'intérieur d'un unisson ou d'un accord ».(*Fonds Clermont Pépin*, boîte 26, chemise 7), c'est-à-dire des crescendos et decrescendos sur une note ou un accord tenu ou répété.

The image shows a musical score for three instruments: Violon (Violin), Violoncelle (Cello), and Piano. The score is divided into four units: Unité 1a, Unité 1a', Unité 1b, and Unité 1c. Unité 1a and 1a' are for Violon and Violoncelle, while Unité 1b and 1c are for the Piano. The Violon and Violoncelle parts feature rapid sixteenth-note passages with dynamic markings of *sff* (sforzando fortissimo) and *precis* (precise). The Piano part has a more complex rhythm with dynamic markings of *sff*, *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). Unité 1b and 1c show a transition in the Piano part, with Unité 1c featuring a 4/4 time signature and a key signature change to one sharp (F#).

Exemple 3.1 – 1^{er} mouv., repère 1, unités de base

direction commune : d'une part, la diminution graduelle de l'intensité sonore, et de l'autre, des sauts de plus en plus petits—de presque cinq octaves entre la première et la deuxième note à une quarte augmentée entre la troisième et la dernière (exemple 3.2(b)). Ensemble elles forment ce que Pépin nomme un *vecteur*². Un vecteur peut être à la fois un élément de cohésion, puisqu'il relie plusieurs parties d'une phrase ou d'une section, et de conclusion, puisqu'il est l'aboutissement d'un processus. Nous en rencontrerons plusieurs exemples au cours de l'analyse.

Cependant la segmentation de l'exemple 3.2(c) a l'avantage premièrement de montrer une relation rétrograde dans les durées de note des unités **1b** et **1c**, entre valeurs courte-longue et longue-courte et, deuxièmement, de mettre en relief une similarité entre les deux éléments (un saut vers le bas), une répétition qu'on pourrait comparer à la période tonale (sans référence à la « cadence », évidemment) : d'abord un premier saut très ample, qui couvre les registres extrêmes de l'instrument (unité **1b**), auquel répond un deuxième saut beaucoup plus petit dans un registre moyen (unité **1c**). On remarque une division semblable entre les unités **1a** et **1a'** : deux courtes pulsations qui introduisent la phrase sont suivies de deux pulsations plus longues (exemple 3.1).

2. Pour la définition du vecteur dans l'œuvre de Pépin, voir la section 2.7.

Unité 1b Unité 1c

sf *mf* *p*

(a) Paramètres de segmentation : registre, intensité

Unité 1b Unité 1c

sf *mf* *p*

-58 +23 -6

(b) Paramètres de segmentation : vecteurs d'intensité et d'intervalle

Unité 1b Unité 1c

sf *mf* *p*

« Antécédent » « Conséquent »

Courte \ Longue Longue / Courte

(c) Paramètres de segmentation : similarité, durées

Exemple 3.2 – 1^{er} mouv., repère 1, piano, segmentations possibles des unités 1b et 1c

Les « antécédents » et « conséquents » forment ainsi une « période » qui ne conserve que l'une de ses caractéristiques principales : la répétition d'une ou plusieurs idées musicales. La deuxième caractéristique, la présence d'une conclusion plus forte à la fin du conséquent que celle qui termine l'antécédent, ne peut se retrouver ici. En effet, l'« antécédent » et le « conséquent » de la première phrase n'ont pas de conclusion propre, n'étant constitués que d'une seule idée musicale (unité de base) chacune, alors que la conclusion doit nécessairement invoquer un lien entre divers éléments, comme la relation rétrograde mentionnée par Hasty. Ici, c'est justement le lien entre l'« antécédent » et le « conséquent » qui produit l'aspect conclusif de la phrase.

Donc, cette première phrase répondrait aux trois critères d'identification : elle est délimitée par des discontinuités à sa surface (le silence qui la précède et la suit), elle possède une continuité (par le statisme des unités **1a-a'** et les vecteurs des unités **1b** et **1c**) et une conclusion (la relation rythmique rétrograde, la forme périodique).

3.1.2 Deuxième phrase

Tout comme la première phrase, la deuxième se divise en deux plans distincts : cette fois-ci entre les cordes et le piano. Le silence, mais aussi le changement harmonique que les cordes introduisent au repère 2 (de la dyade *sol* $\sharp$ -*la* à l'unisson *ré*) délimitent ces deux phrases. Dans l'unité **2a** (exemple 3.3), le violoncelle et le violon reprennent les attaques répétées, auxquelles s'ajoutent une accélération et décélération de pair avec l'intensité, qui ouvrent et concluent la phrase. C'est un palindrome rythmique et dynamique simple mais efficace, une forme de relation rétrograde.

La partie de piano est plus complexe. Le changement de registre et le silence isolent les unités **2b** et **2c**. Les possibilités de segmentation sont plus grandes pour le reste de la phrase : nous en présentons trois dans l'exemple 3.4. L'exemple 3.4(a) la divise selon l'articulation de chaque note (notes tenues contre staccato), ce qui suit la répartition des voix indiquées par Pépin. Malgré cela, il est difficile de suivre ces deux voix de façon

The image shows a musical score for a piano piece, specifically the first movement, repère 2. The score is divided into four units of analysis: Unité 2a, Unité 2b, Unité 2c, and Unité 2d. The notation includes three staves (treble, alto, and bass clefs). Unité 2a is marked with a tempo of 52 (♩ = 52) and includes dynamic markings of *pp* and *ff*. Unité 2b is marked with *pp* and *ff*. Unité 2c is marked with *fff*, *f*, and *dim.*. Unité 2d is marked with *pp* and *3*. The score also includes various articulation marks and structural annotations like 'Unité 2a', 'Unité 2b', 'Unité 2c', 'Unité 2d', and 'Un. 2c'.

Exemple 3.3 – 1^{er} mouv., repère 2, unités de base

distincte, principalement à cause du croisement de voix qui survient ; cette segmentation risque peu d'être entendue. À cause de ce croisement, le *la b* aurait tendance à être isolé, comme dans l'exemple 3.4(b). À ces deux segmentations, nous préférons l'exemple 3.4(c), qui a l'avantage de présenter deux unités similaires : une note tenue suivie de notes courtes. De plus, l'intervalle entre la note tenue et la note suivante est sensiblement la même dans les deux cas (sixte mineure pour l'unité 2d et sixte majeure pour l'unité 2e). Lorsqu'elle est audible, la similitude entre les diverses unités est un élément de cohésion appréciable.

À première vue, la partie de piano de la deuxième phrase ne semble pas partager de points communs avec la ligne de piano des unités 1b et 1c, que ce soit dans le contour ou le rythme. Cependant, elle possède une gestuelle semblable. D'abord, une intensité décroissante (de *ff* à *pp*) forme un vecteur dynamique comme dans la première phrase, et tout comme cette dernière, elle débute par de grands sauts s'étendant sur un large ambitus et se conclut par de plus petits sauts dans un registre médian. Bien que la fonction conclusive de la partie de piano soit peut-être moins évidente que celle de la

(a) - Articulation

(b) - Articulation
- Croisement de voix

(c) - Articulation
- Similitude

Exemple 3.4 – 1^{er} mouv., repère 2, piano, différentes segmentations

première phrase, l'unité 2a compense largement ce fait par la symétrie de son palindrome rythmique et dynamique.

3.1.3 Troisième phrase

Alors que la deuxième phrase avait apporté des changements rythmiques aux notes répétées des cordes (accélération et décélération), la troisième y amène des changements harmoniques et mélodiques. Encore une fois, cette phrase est principalement délimitée par rapport à la précédente par un silence des cordes et un changement de hauteur dans les notes répétées (*ré* dans la deuxième phrase, *do♭* et *si♭* dans la troisième).

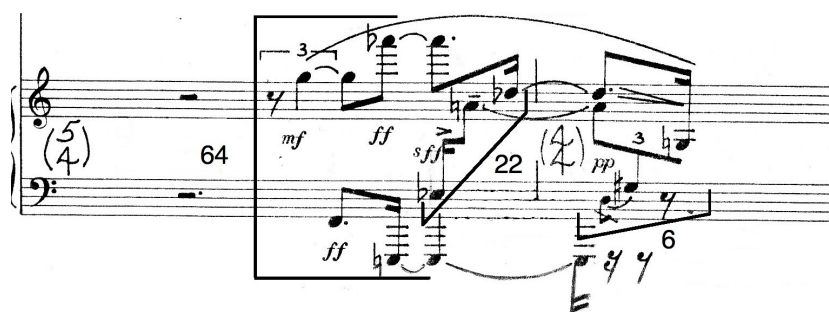
Dans l'unité 3a, le violon et le violoncelle s'écartent mutuellement par demi-ton, (ex. 3.5). Un *sforzando* et un changement de timbre souligne le point culminant (sur le troisième temps), après quoi les deux instruments retournent d'un pas vers leur position originale. L'unité 3b est une réponse à l'unité 3a ; le violon effectue un saut de +11 préparé par un rythme de plus en plus rapide, puis redescend plus calme à son point de départ (*ré♮- do♭*). Malgré que Pépin n'ait pas indiqué de changement dynamique à cette ligne, il est difficile de se l'imaginer sans crescendo et decrescendo. Sa courbe, dont le sommet tombe aussi sur le troisième temps (enfin presque !), est l'exagération

The musical score is divided into five units. Unité 3a and Unité 3b are on the top staff. Unité 3a starts with a circled '3' and includes markings for 'chev.' and 'ord.'. Unité 3b starts with a circled '4' and includes 'ord.'. Unité 3c, 3d, and 3e are on the bottom staff. Unité 3c starts with a circled '5' and '4'. Unité 3d and 3e are connected by a bracket. Dynamics include *sf*, *mf*, *ff*, and *pp*. Articulation includes *chev.* and *ord.*. Fingerings 3, 4, and 5 are indicated throughout.

Exemple 3.5 – 1^{er} mouv., repères 3 et 4

et l'accomplissement de celle de l'unité 3a. La ligne de violoncelle, au rythme décalé par rapport au violon, atténue quelque peu sa résolution, mais mélodiquement et harmoniquement elle l'accompagne (elle monte et descend en même temps, et l'harmonie d'arrivée est identique à celle du départ, *si $\flat$ -do $\flat$ -ré*). L'unité 3b fonctionne donc comme un « conséquent » de l'unité 3a. Les cordes introduisent dans cette phrase des éléments mélodiques plus traditionnels, c'est-à-dire avec un rythme relativement régulier et des intervalles majoritairement conjoints.

Plusieurs caractéristiques qui donnaient une continuité et une cohérence aux lignes de piano des deux premières phrases se retrouvent dans celle de la troisième (exemple 3.5). Ainsi, elle s'ouvre par de grands intervalles dans les registres extrêmes et se ferme dans un registre médian, et bien qu'il n'y ait pas une diminution de l'intensité aussi graduelle que précédemment, il y a tout de même une distinction évidente entre les nuances fortes du début et douces à la fin, même si on peut difficilement qualifier cet aspect de vecteur. La segmentation choisie reflète bien, par contre, la diminution graduelle (bien que drastique) de l'ambitus : 64 pour l'unité 3c, 22 pour l'unité 3d et 6 seulement



Exemple 3.6 – 1^{er} mouv., repères 3 et 4, piano, ambitus des unités 3c, 3d et 3e

pour l'unité 3e (voir l'exemple 3.6). En plus de l'ambitus, l'unité 3e se distingue par sa nuance et l'unité 3d par l'accent qui met son début en relief.

Pourrait-on considérer les unités **3c-d-e** comme une phrase à part entière, puisque le piano et les cordes semblent ici totalement dissociés ? Ceci est aussi vrai pour les première et deuxième phrases, mais la simplicité de l'une des parties donnait alors l'impression d'un arrière-plan, alors que dans cette troisième phrase les cordes figurent à l'avant-plan par leur contenu plus complexe et parce qu'elles évoluent sans le piano cinq temps sur dix. Le problème ressemble à celui que l'on retrouve dans la polyphonie, mais légèrement plus complexe, puisqu'il ne s'agit pas de deux lignes mélodiques mais de deux groupes de lignes. Peut-on isoler ces deux événements, temporellement juxtaposés, et les suivre séparément ? La question, bien qu'intéressante, dépasse le cadre de cette recherche. La décision d'unir les unités **3a** à **3e** en une seule phrase se base principalement sur la complexité des deux groupes juxtaposés, et sur la disposition de ces groupes. En effet, les unités **3c-d-e** sont en quelque sorte encadrées par les unités **3a-b**, et dans cette optique elles peuvent être considérées comme une partie contrastante entre un début et une fin similaires.

	1 ^{re} phrase	2 ^e phrase	3 ^e phrase
Notes	4	9	10
Voix	1	2	3
Durée (en ♩)	6	≈ 6	≈ 3

Tableau 3.2 – Progression de densité, trois premières phrases du premier mouvement

3.1.4 Relation entre les trois phrases

Les trois phrases analysées possèdent plusieurs caractéristiques communes ; nous avons déjà mentionné la texture qui donne une continuité aux deux parties principales (cordes et piano). De plus, il y a un vecteur de complexité et de densité croissante qui les unit. Les cordes introduisent à la première phrase des notes répétées et des pulsations dynamiques, auxquelles s'ajoutent des changements rythmiques dans la deuxième phrase, mélodiques et harmoniques dans la troisième. Le vecteur de densité de piano se réalise par l'ajout de voix (de une à trois) et l'augmentation du nombre d'événements sonores d'une phrase à l'autre, alors que la durée totale de ces événements diminue (voir le tableau 3.2).

3.1.5 Quatrième et cinquième phrases

La quatrième phrase forme un contraste important avec les trois premières par sa texture (piano seul, presque une seule ligne mélodique), mais aussi parce qu'elle introduit des motifs repérables, un élément de cohésion plus traditionnel. Plusieurs de ces motifs sont dérivés d'un seul, qui revient au long du mouvement, et dont il convient de toucher un mot. Il ressemble à un motif abondamment utilisé dans la *Symphonie n° 5* : « Implosion », où on le reconnaît facilement dans le thème de l'« appel cosmique » (exemple 3.7). Voici la façon dont Schuster-Craig le décrit :

It [the *Cosmic Call*] consists of a two-note motive (an ascending minor ninth, the interval formed by notes eight and nine of both Row I and and Row II) repeated four times. [This] theme illustrates the type of rhythmic



Exemple 3.7 – *Implosion*, mesures 5-7, cor, tiré de SCHUSTER-CRAIG, p.148



Exemple 3.8 – 1^{er} mouv., repère 5, piano, motif de l'appel, unité de base 4b

displacement of motives typical of Pépin's themes as early as the introductory theme of *Guernica*.³

Le motif de la symphonie est basé sur un rythme iambique (durée courte - durée longue) très simple mais dont les variations sont quasi illimitées. Dans le *Trio*, il est le plus souvent constitué d'un intervalle +11, et nous l'identifierons simplement comme le « motif de l'appel ». On retrouve sa forme originale répétée quatre fois dans l'unité de base 4b (exemple 3.8). Il n'est pas étonnant qu'il soit basé sur une classe d'intervalle 1, qui se retrouve six fois dans la série et qui est utilisée abondamment par Pépin dans le premier mouvement du *Trio*, à la fois de façon verticale et horizontale.

Ce motif revient plus loin dans la phrase, dans l'unité 4b' (exemple 3.9). Il sert à clore la phrase, en effectuant un rétrograde de ses deux premières unités. Les unités 4a-b-c peuvent être considérées comme une phrase en elles-mêmes, puisque le palindrome qu'elles forment leur donne un sens conclusif; d'une manière semblable les unités 4d-b'-a' constituent une arche mélodique avec *la* comme sommet. Par contre, le retour des mêmes

3. SCHUSTER-CRAIG, « Compositional Procedures in Selected Works of Clermont Pépin (1926 -) », p. 151. « Il [*l'appel cosmique*] consiste en un motif de deux notes (une neuvième mineure ascendante, l'intervalle formé des notes huit et neuf à la fois de la série I et de la série II) répété quatre fois. [Ce] thème illustre le genre de déplacement rythmique des motifs typique des thèmes de Pépin aussi loin que le thème de l'introduction de *Guernica*. »

hauteurs que l'unité **4a** dans l'unité **4a'** forme une connection plus forte, qui subordonne en quelque sorte les deux moitiés, par le retour du début de la phrase de façon plus textuelle.

Les unités **4a-b-a'** dérivent du motif *a*. Le motif est inversé et la qualité de son intervalle changée pour -13 (bien que de même classe d'intervalles que 11) pour **4a-a'**, alors que l'unité **4c** le présente sous une forme plus éloignée, en rétrograde-inverse avec l'intervalle de -10.

Le seul élément étranger de la phrase, l'unité **4d**, est repris et développé aux cordes dans la cinquième phrase (exemple 3.9). L'unité **5a** en fait ressortir l'aspect mélodique, qui forme maintenant une arche simple, soutenue par différents motifs : au violoncelle, l'unité **5a'** qui n'est que le prolongement du début de l'unité **5a** ; au piano le motif de l'appel non-transposé (unité **5b**) et transposé (unité **5c**). Deux autres processus (ou vecteurs) sous-tendent la phrase : l'augmentation du nombre de voix (densité) et le registre qui se déplace vers le grave. De plus, l'accord qui vient ponctuer la fin de la phrase (unité **5d**) remplit trois rôles simultanément : il accentue la descente mélodique du violon et du violoncelle et c'est le point le plus grave et le plus dense (en comptant le nombre de voix mais surtout l'intensité sonore, qui est *fff*), ce qui boucle le vecteur d'intensité et le vecteur de mouvement vers le registre grave mentionnés plus-haut. Cet accord fait office de conclusion principalement parce qu'il est l'aboutissement de ces deux vecteurs.

3.1.6 Sixième et septième phrases

Les sixièmes et septièmes phrases s'imbriquent et se chevauchent. Les éléments principaux de la première sont les deux mélodies au violoncelle et au piano (unités **6a-b**). Le caractère *espressivo* que Pépin leur appose montre que l'interprète doit les faire ressortir comme tel. Ces deux mélodies simples, en arche (unités **6b-c**), sont soutenues

(5) (♩ = 56)

(5) (4)

(4)

Unité 4b

Unité 4d

Unité 4b'

Unité 4c

Unité 4a

Unité 4a'

(7) Unité 5a

(6) (4) *sf p* *sf p* *sf p*

Unité 5a'

Unité 5b

Unité 5c

Un. 5d

Un. 6b

espressivo

f

espressivo

mf

Un. 6a

Unité 7a

(3) (4) *mf* *ff*

Un. 6c

Unité 7b

Unité 7c

(5) (4) *p* *cresc.* *meno f* *(f)*

p *cresc.* *meno f*

Un. 6d

Un. 6d'

Un. 6d''

(5) (4) *m.d.* *p*

Exemple 3.9 – 1^{er} mouv., repères 5–9

par des variantes du motif de l'appel (unités 6a-d-d'-d'') qui se poursuivent jusque dans la phrase suivante.

L'unité 7c de la septième phrase conclut en reprenant le mouvement rétrograde du début de la phrase (unité 7a), et en retournant ainsi au *mi* du soprano. Les deux accords finaux accentuent cette descente, et les notes répétées de l'accord *la-mi-si* $\flat$ mettent de l'emphase sur le sommet tout en rappelant la texture des trois premières phrases.

Bien que, tout comme dans les trois premières phrases, une texture semblable relie les phrases de ce deuxième groupe, c'est plutôt la récurrence d'un même motif qui les cimente le plus solidement.

3.1.7 Formes, conclusions et marqueurs de fin de phrase

Après l'analyse de ces sept premières phrases, qui forment l'introduction du premier mouvement, quelques éléments reviennent fréquemment dans la construction des phrases, et particulièrement dans leur conclusion : entre autres le silence, les descentes mélodiques, l'arche, le palindrome, la période et le vecteur.

Des silences plus ou moins longs et des signes de respiration se retrouvent entre chaque phrase, sauf entre la sixième et la septième. C'est une pratique assez conventionnelle, le silence étant un marqueur de discontinuité fort. Il ne signifie pas nécessairement la fin d'une phrase ; la continuité peut être maintenue par d'autres éléments cohésifs, comme dans la quatrième phrase (exemple 3.9), où le retour de motifs facilement identifiables regroupe différents éléments séparés par un silence.

Toutes les fins de phrases, à l'exception de la deuxième, sont marquées par une descente dans les voix mélodiques. Celle-ci peut être un marqueur de fin de phrase, comme elle est caractéristique de la cadence qui en tire son origine étymologique. Bien entendu, une descente mélodique n'est pas en elle-même une conclusion très forte, et toutes les cadences ne sont pas descendantes. Dans plusieurs des cas, ces descentes résultent d'une mélodie ou d'un contour en arche, qui s'étend sur toute la phrase (phrases

Phrases	1	2	3	4	5	6	7
Silence ou respiration	X	X	X	X	X	-	X
Descente mélodique	X	-	X	X	X	X	-
Arche	-	-	X	X	X	X	X
Palindrome	-	X	-	X	-	-	X
Période	X	-	X	X	-	-	-
Vecteur	X	X	X	-	X	-	-

Tableau 3.3 — Formes et marqueurs de conclusion utilisés dans les phrases de la première section du premier mouvement

7, 8 et 9) ou sur une partie de la phrase (phrases 3 et 4). La simplicité de certaines arches, comme celles des phrases 3 et 7 construites sur quelques notes, n'enlève rien à leur efficacité.

Dans la quatrième phrase, la conclusion se rattache spécifiquement au retour d'éléments du début de phrase de manière rétrograde, une des formes de conclusion remarquées par Hasty. Les phrases 2 et 7 présentent des palindromes encore plus évidents. Dans les phrases 1 et 3, le retour d'éléments se fait par la division de la phrase en deux parties similaires, comparables à l'antécédent et au conséquent de la période tonale.

Les phrases peuvent aussi prendre la forme d'un vecteur. Plusieurs paramètres peuvent être soumis à ce processus : les intervalles ou l'ambitus (phrases 1, 2, 3 et 5), l'intensité (phrases 1 et 2) ou la densité (phrase 5). Le vecteur est à la fois un facteur de continuité, mais aussi de conclusion lorsqu'il semble que le processus ait atteint son point maximal (par exemple, la nuance *pp* dans un vecteur d'intensité décroissante).

Tous ces éléments contribuent à établir une conclusion pour chaque phrase. Ils peuvent être divisés en deux catégories : marqueurs de fin de phrase ou formes de phrase. Le silence et la descente mélodique sont des marqueurs, alors que les autres éléments se rangent plutôt dans la catégorie des formes et en cela, ils contribuent aussi à la cohérence de la phrase. Ces formes incluent l'arche, le palindrome, la période et le vecteur. Elles apportent un élément conclusif parce que leur fin est l'accomplissement d'un processus, ou rappelle un ou plusieurs éléments du début de la phrase. Comme le

montre le tableau 3.3, chaque phrase peut avoir plus d'une forme, car ces formes peuvent s'appliquer à différents paramètres. Par exemple, dans la phrase 5 (voir l'exemple 3.9), la mélodie prend une forme d'arche, alors que la densité est soumise à un vecteur. Plusieurs éléments de conclusion faibles peuvent créer ensemble une conclusion plus forte.

La formation de ces sept premières phrases représente bien la première section du premier mouvement (repères 1 à 13). Elles ont une structure resserrée, c'est-à-dire qu'elles sont facilement délimitées et qu'elles présentent une cohérence et plusieurs éléments de conclusion. Leur structure diffère fortement des phrases des autres sections du mouvement.

3.2 Le reste du mouvement

3.2.1 Autres types de phrase

La section C (repères 23-26) présente aussi des phrases complètes, possédant les trois caractéristiques décrites plus haut. Elle se distingue cependant du reste du premier mouvement par une métrique relativement stable. Les phrases qui la composent comportent plusieurs caractéristiques plus traditionnelles. Par exemple, la phrase 10 (repère 26, exemple 3.10) est basée sur un motif simple de notes répétées qui lui donne son uniformité, et se divise en « antécédent » et « conséquent » de quatre mesures chacun. Ces deux parties sont formées d'un vecteur d'intensité, réalisé par l'ajout de voix et des crescendos. L'intensité plus forte du « conséquent » conclut la phrase, mais cet effet est contrarié par une suspension finale qui laisse l'impression que la phrase n'a pas tout à fait rejoint son point de destination prévu. Cette impression s'explique très bien en déplaçant les barres de mesure d'une double-croche vers la gauche pour tout le repère 26, ce qui remet les principaux points accentués sur des temps forts et reflète mieux l'expérience auditive ; le premier temps de la dernière mesure, le point d'arrivée,

The musical score for Example 3.10 is divided into two sections: 'Antécédent' (Antecedent) and 'Conséquent' (Consequent). The 'Antécédent' section starts at measure 26 and features a melodic phrase in the violin and viola, and a harmonic phrase in the piano. The 'Conséquent' section continues the melodic phrase in the violin and viola, and the harmonic phrase in the piano. The score includes dynamic markings such as *p*, *sf*, *pp*, *ff*, *p cresc.*, and *fff*.

Exemple 3.10 – 1^{er} mouv., repère 26, structure périodique

est articulé seulement par le violoncelle, alors que la réitération des dernières mesures laissaient supposer un temps fort articulé par tous les instruments (exemple 3.11).

3.2.2 Phrases et gestes

Les phrases présentes dans le reste du mouvement n'affichent pas toutes aussi clairement les trois caractéristiques de délimitation, continuité et conclusion. Au fur et à mesure que le mouvement se déroule, l'intégration d'une part de plus en plus grande d'aléatoire dans la musique, principalement par des passages « sans mesure », vient perturber l'organisation formelle à petite échelle.

Les passages amesurés (dont le rythme est suggéré seulement par la disposition horizontale et verticale de chaque note ou accord) commencent au repère 14, après quoi ils alternent de façon plus ou moins constante avec les sections mesurées. Ils peuvent

Antécédent

Violoncello

Piano

Conséquent

Vln.

Vlc.

Pno.

Exemple 3.11 – 1^{er} mouv., repère 26, décalage d'une double-croche vers la droite

Exemple 3.12 – 1^{er} mouv., repère 15, violoncelle

intégrer des phrases complètes, comme celle du violoncelle au repère 15 (exemple 3.12). Le contour de l'unité 8a⁴ est facilement reconnaissable dans l'unité 8a', malgré l'ajout d'une incise (le *ré*). L'unité 8b présente un rétrograde de l'unité 8a sur deux paramètres : premièrement dans le contour du soprano (particulièrement audible par la répétition au même registre du *si* ^{b1}) et deuxièmement dans l'intensité, qui diminue dans l'unité 8a et augmente dans l'unité 8b. La récurrence des divers éléments assurent la cohésion alors que le rétrograde fournit une conclusion crédible. Étant entourée de deux passages où le piano est seul, cette phrase est aussi bien délimitée par l'instrumentation.

D'autres phrases amesurées possèdent un élément conclusif, mais semblent manquer de continuité et de cohésion. C'est le cas au repère 22 (exemple 3.13). Le retour de l'unité 9b sous forme rétrograde presque parfaite (sauf le *mi*³ qui descend au *ré*³) forme une conclusion soulignée par la descente finale de la basse d'un intervalle -6 (unité 9d). Deux éléments permettent une certaine cohésion : la répétition d'une partie de l'unité 9c dont le contour ressemble à l'unité 9b et de la basse des unités 9d et 9e (de *do* à *sol* ^b). Ces éléments fournissent-ils une cohérence suffisante pour former une phrase, ou ces unités ne forment-elles qu'un *geste*? La réponse ne peut être tranchée au couteau dans des cas comme ceux-ci ; puisqu'une qu'une bonne part du rythme est laissée à la liberté des interprètes, leurs décisions ont d'autant plus de conséquences sur le résultat final.

Dans le passage amesuré le plus long, au repère 20 (la sous-section « sans mesure 2 »,

4. Pour plus de fluidité dans l'analyse, nous continuons de donner un numéro à chaque phrase ou geste étudié, en suivant l'ordre dans lequel ils apparaissent dans cette analyse, et non leur ordre chronologique.

Unité 9b
②② sans mesure

Unité 9c

Unité 9e

Unité 9a

Unité 9d

Unité 9b'

Unité 9d'

p

sf

pp

Exemple 3.13 – 1^{er} mouv., repère 22

a

b

c

d

e

Exemple 3.14 – 1^{er} mouv., repère 20, ensembles

[illegible]

Exemple 3.15 – 1^{er} mouv., repère 20, sous-ensembles

voir le tableau 3.1), la délimitation d'éventuelles phrases ou même d'unités de base est problématique. On y retrouve certains ensembles de notes qui se répètent à peu près aux mêmes registres, de façon horizontale ou verticale (voir l'exemple 3.14). Dans l'exemple 3.15, des « sous-ensembles » sont identifiés par des lettres lorsqu'au moins deux des notes de l'ensemble auquel ils sont associés sont présentes : par exemple, l'ensemble « a » contient les notes *ré-sib-la* dans le registre de la clé de fa, mais le premier sous-ensemble « a » (première « mesure » du repère 20) ne contient que *ré* et *sib*, alors que le dernier (sixième « mesure » du repère 20) contient *sib-ré-sol-la*. Les notes qui ne sont pas identifiées n'appartiennent à aucun ensemble. La récurrence des sous-ensembles permet un minimum de cohésion, mais la diversité des contours (horizontaux et verticaux), la fragmentation des sous-ensembles, le rythme aléatoire, l'éloignement et le manque de structure apparente rendent cette répétition difficile à cerner. À cause du morcellement de ce passage, il n'est pas aisé de choisir parmi les nombreuses discontinuités lesquelles sont les plus fortes et devraient délimiter des unités de base, et l'absence de forme et de conclusion reconnaissables empêche la formation de phrases. L'impression laissée à l'auditeur est floue et difficilement mémorable.

Ce passage est sans doute, de tout le mouvement, celui où la délimitation d'éventuelles phrases est la plus problématique. Il se situe au milieu de la section B (voir le tableau 3.1), qui est elle-même au centre du mouvement ; et de la même façon qu'il est entouré de sous-sections plus structurées (les sous-sections « sans mesure » 1 et 3, et « appel » 1 et 2 dont il sera question plus loin), la section B est elle aussi entourée de sections où les trois caractéristiques de la phrase se retrouvent plus facilement.

3.2.3 Phrases incomplètes et formes réussies

Certains gestes sont cohérents et délimités, mais n'ont pas de conclusion. Malgré cette déficience, ils peuvent jouer un rôle actif et efficace dans la forme à plus grande échelle. C'est le cas des deux endroits où le piano seul énonce le motif de l'appel aux repères 19

(a) Repère 19

(b) Repère 22

Exemple 3.16 – 1^{er} mouv., récurrences du motif de l'appel

et 21 (exemple 3.16). Ces deux passages, bien qu'ils ne soient pas « fonctionnels » au niveau de la phrase, n'en sont pas moins reconnaissables, principalement parce qu'ils sont de nature répétitive (facile à assimiler) et qu'ils sont courts et bien délimités, étant entourés de sections amesurées où jouent les trois instruments (section B, repères 14 à 22, voir le tableau 3.1). Leur apparition rappelle à l'auditeur les trois dernières phrases de l'introduction (exemple 3.9), et sert à donner un élément de cohésion entre l'introduction et la section B, dont la structure des phrases et gestes est plus difficile à percevoir.

La section finale est un autre exemple où des phrases incomplètes servent la forme. Le repère 30 présente plusieurs boîtes aux interprètes (exemple 3.17). Chacun en a une qui lui dicte une série⁵ de notes, une articulation et un tempo ; de plus, les cordes et le piano ont chacun neuf petites boîtes leur présentant des nuances, rythmes et types d'attaque parmi lesquels piger à leur guise. Le tout est suivi d'une flèche surmontée d'une indication de temps en secondes pendant laquelle ils doivent jouer le contenu de ces boîtes. Malgré l'aspect chaotique que cela peut avoir à première vue, le résultat sonore n'est pas incohérent, mais donne au contraire une impression de continuité, comme

5. Le mot *série* est utilisé ici sans aucune connotation dodécaphonique ni référence à la série présentée au premier chapitre.

30

Vif

Pizz.

11"

Vif - Pizz.

10"

Vif staccato

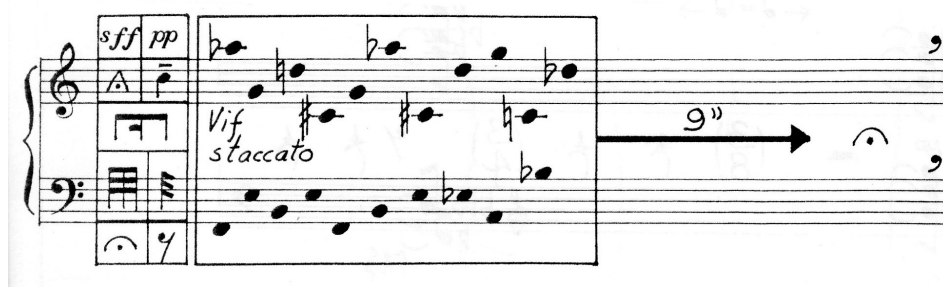
9"

Exemple 3.17 – 1^{er} mouv., repère 30, boîte 1

une tapisserie. C'est qu'en l'espace de neuf secondes, par exemple, les différentes notes, rythmes, nuances et types d'attaques du piano ont eu le temps de revenir plusieurs fois à notre oreille. Aussi, les séries de notes sont organisées pour qu'il y ait redondance. Sur les dix notes assignées à la main gauche du piano, il n'y a que six sons différents (*fa-mi-si-mib-la-sib*). De plus, ces six sons (plus un septième) se retrouvent tous dans la boîte du violoncelle au même registre, tout comme les sons de la main droite du piano se retrouvent dans la boîte du violon. Au retour de ces boîtes, au repère 32, les sons inscrits sont ceux qui étaient en double ou triple dans les boîtes précédentes ; par exemple, la main gauche du piano reprend les notes *mi-si-fa* avec une durée totale diminuée (cinq et sept secondes pour le piano, comparativement à neuf secondes pour la boîte précédente), tout comme l'intensité (seulement *pp*) (exemple 3.18). Le même procédé se produit au repère 34 (exemple 3.18(d)), dont le contenu est encore réduit par le nombre de notes et par le temps, et bien que cette mesure soit « mesurée » elle donne tout de même une impression d'improvisation à cause de son rythme (superposition de groupe de quatre, cinq et sept). Dans le cas du piano, les sons des boîtes se retrouvent aussi au repère 28 (exemple 3.18(a)). Ces passages alternent avec d'autres passages sans mesure très courts.



(a) Repère 28



(b) Premières boîtes, repère 30



(c) Deuxièmes boîtes, repère 32



(d) Repère 34

Exemple 3.18 – 1^{er} mouv., piano, boîtes aléatoires et autres passages présentant les mêmes ensembles de notes

Donc, malgré le manque de conclusion de chacun de ces gestes, la répétition de leurs ensembles de hauteurs à des registres fixes permet à l'auditeur de les garder en mémoire. Ce paramètre constant sert à assurer une cohésion à la section finale du premier mouvement, bien que que d'autres paramètres comme le rythme et l'articulation soient différents à chaque apparition de ces gestes. Ils s'inscrivent dans un vecteur de durée : la boîte 1 est longue de 9 à 11 secondes et la boîte 2 de 5 à 7 secondes, alors que le repère 34, quoique aucune indication chonométrique ne l'indique, ne dure probablement pas plus de 3 secondes. De cette façon, ces gestes donnent aussi une direction et une forme à la section finale.

3.2.4 Types de phrase et forme globale, conclusion

Le premier mouvement du *Trio* comporte une grande diversité de phrases et de gestes, qui possèdent au moins une partie des trois caractéristiques dont il a été question tout au long de cette analyse. Dans chacune des grandes sections, les caractéristiques tendent à se ressembler. La section A est constituée en majeure partie de phrases bien formées, faciles à délimiter. Elles sont conclues de diverses manières : par des descentes mélodiques, un retour d'éléments du début de la phrase, ou une forme en palindrome, arche, vecteur ou période. La section B contient peu de phrases selon la définition que nous utilisons ; le terme générique « geste » est donc plus approprié. Dans les gestes de la section B, une des trois caractéristiques nécessaires est absente : la délimitation peut être difficile à identifier, la cohérence manquer, ou alors c'est la conclusion qui fait défaut. La section C est la seule qui ait une métrique perceptible, et ses phrases utilisent principalement la réitération de petits motifs rythmiques sur des notes répétées et des vecteurs d'intensité. La section finale ne présente aucune conclusion au niveau de la phrase, mais grâce à des ensembles de hauteurs récurrents et une certaine logique dans la répartition de ses gestes, elle maintient une cohérence dans son déroulement. Dans ce mouvement, l'analyse de la forme à petite échelle permet donc de comprendre

la forme à plus grande échelle, ce qu'une analyse centrée sur les classes de hauteurs ne nous permettrait pas.

Nous avons aussi argumenté qu'une analyse détaillée des ensembles de hauteurs n'est pas nécessaire pour comprendre les phrases de ce mouvement. Des paramètres plus généraux, tels que la texture ou le contour, sont habituellement suffisants. Lorsque certains intervalles ou classes de hauteurs spécifiques viennent à notre attention, c'est généralement dans le cadre d'un motif ou d'une série de notes que la répétition permet de retenir plus facilement, comme c'est le cas dans la quatrième phrase (structurée par la récurrence d'un motif) ou dans la dernière section.

Au niveau de la forme des phrases, Pépin emploie souvent dans ce premier mouvement des procédés très simples et génériques, prenant soin de bien délimiter ses phrases par des silences ou des éléments conventionnels comme des descentes mélodiques. Les phrases peuvent être longues, mais regroupent relativement peu d'unités. Ceci contraste avec le rythme, la texture et l'harmonie généralement complexes de ce mouvement. Dans le prochain mouvement, au contraire, nous verrons une texture beaucoup plus simple mais des phrases plus élaborées.

Chapitre 4

Analyse du deuxième mouvement

4.1 Introduction

Pépin a conçu le second mouvement du *Trio* avec des techniques d'écriture et dans un style complètement différents du premier mouvement. Dans un document d'archives, il explique que :

[...] le second mouvement, de structure classique, est issu d'une simple ligne mélodique formée de plusieurs motifs, les uns mélodiques, d'autres rythmiques ou itératifs (doc. 94E, 2.2) qui s'intensifient pour atteindre un sommet dynamique et expressif (repères ⑬ et ⑭) et retrouver ensuite l'atmosphère mystérieuse du début (repère ⑯). Ici, le langage musical s'apparente au style contemporain non-dodécaphonique.¹

La différence entre les mouvements est perceptible. L'aspect mélodique dans le deuxième prend une place prépondérante à cause de plusieurs facteurs : une plus grande proportion d'intervalles conjoints et moins d'intervalles composés² dans les lignes horizontales, un rythme et une trame polyphonique plus simple (la texture consiste souvent en une seule ligne mélodique doublée à l'octave), et le retour de motifs ou de fragments déjà entendus. Bref, la simplicité et la constance de la texture musicale facilitent

1. *Fonds Clermont Pépin*, boîte 10, chemise 1.

2. Intervalles plus grands que l'octave.

l'écoute et la reconnaissance du contenu intervallique et des hauteurs, contrairement au premier mouvement où les changements de texture brusques et les lignes mélodiques, en général très disjointes, ne permettaient pas nécessairement à l'auditeur d'appréhender facilement cet aspect de la musique.

Cette différence vient bien sûr de l'origine non-sérielle du matériel musical, mais il ne faut pas surestimer ce point ; car, en effet, autant Pépin se permet de nombreuses libertés dans le choix et le traitement de son matériel sériel dans le premier mouvement, autant certains passages du deuxième mouvement ressemblent étonnamment à d'autres passages du premier, comme on le verra plus loin (section 4.3.1). La périodicité, tant au niveau rythmique que formel, distingue ce mouvement et en cela il possède véritablement une « structure classique » comme le décrit Pépin dans la citation de la page précédente. Par son contraste avec le premier mouvement, le deuxième permet d'étudier différentes stratégies de construction de phrases, et notamment certaines rattachées plus fortement à la tradition tonale. Cette affirmation n'est pas étonnante considérant que Pépin, même au plus fort de son engouement pour la méthode sérielle, n'a pas totalement cessé de composer de la musique tonale pour la scène.³ D'autre part, au moment où il compose le *Trio*, il est engagé dans un processus de publication et de révision d'une grande partie de ses œuvres, dont plusieurs datent de l'époque de son style post-romantique, dans le cadre de la maison d'édition qu'il fonde à cette fin.⁴ Et bien sûr, il faut prendre en compte sa longue formation musicale dans la tradition tonale.

Les caractéristiques de délimitation, cohérence et conclusion sont encore utilisées pour identifier les phrases. Puisqu'elles ont été discutées considérablement dans le précédent chapitre, elles ne seront pas nécessairement à l'avant-plan de ce chapitre, à l'exception de la conclusion, qui est probablement l'élément le plus difficile à cerner et qui apparaît sous des formes différentes dans ce deuxième mouvement.

Nous allons, dans un premier temps, présenter quelques caractéristiques du deuxième

3. POTVIN, « Clermont Pépin ».

4. Ibid.

mouvement. Ensuite viendra l'analyse à proprement parler, où une place importante sera accordée à l'application de concepts tonals. Le mouvement étant de forme ABA', nous discuterons principalement de la première section, puisqu'elle offre un grand contraste avec le premier mouvement et que la dernière section n'en est qu'un reflet.

4.1.1 Remarques générales, présentation de motifs

Pour faciliter la marche de l'analyse, nous débutons avec certaines caractéristiques de la partition étudiée : le placement des numéros de repère, la métrique et le rythme, la centricité et les motifs récurrents.

Tout comme dans le premier mouvement, les repères que Pépin a indiqués sur la partition ne sont pas fortuits. Ils marquent la plupart du temps des changements de texture ou d'instrumentation très nets, par exemple l'alternance des cordes et du piano dans la première section. Ces différences correspondent aussi aux délimitations formelles ; cependant ces divisions ne sont pas nécessairement des phrases, mais peuvent être des gestes qui forment ou non des phrases, tout comme au premier mouvement. Nous utiliserons majoritairement ces divisions dans la présentation de l'analyse ; lorsque des numéros de mesures sont donnés, ils correspondent toujours aux « demi-barres » de mesures⁵ qui sont comptées à partir du dernier repère (par exemple : la troisième mesure du repère 13).

Au niveau du rythme, si dans le mouvement précédent, paradoxalement, l'absence de véritable pulsation nous laissait certains que les chiffres indicateurs et les différentes mesures ne pouvaient être compris que comme des repères visuels dans la majorité des cas, la présence d'une pulsation constante (la croche ou parfois la noire) dans le deuxième mouvement nous laisse perplexes quant à la métrique dans la première et la dernière section (la métrique stable de la section centrale laisse cependant peu de

5. Le lecteur aura déjà remarqué que les barres de mesures dans l'édition du *Trio* sont déplacées vers le haut par rapport à leur position conventionnelle ; dans le deuxième mouvement, il n'y a pas nécessairement de barre après la complétion du nombre de temps indiqué par les chiffres indicateurs, comme au repère 1, par exemple.

Exemple 4.1 – 2^e mouv., repère 1, unités de base et « temps forts »

place à l'ambiguïté). Malgré l'absence de barres de mesures régulières, doit-on donner une importance spéciale aux « temps forts » de ces deux sections ? Et si ces mesures ne sont que des contenants vides de sens, destinées seulement à faciliter la tâche de l'interprète, alors pourquoi Pépin n'a-t-il pas utilisé une seule métrique, plutôt que de la changer constamment, comme par exemple au repère 1, (exemple 4.1), où la métrique passe de $\frac{2}{4}$ à $\frac{3}{8}$ à $\frac{3}{4}$? Bien que n'ayant pas de réponse définitive à cette question, nous croyons pourtant que la façon dont le compositeur note le rythme implique certaines considérations. Par exemple, si la première mélodie des cordes avait été notée comme dans l'exemple 4.2, l'impression aurait certainement été différente. Dans la partition, le deuxième *ré* $\flat$ et le *ré* $\natural$ sont notés par deux croches liées, ce qui implique un contretemps en notation traditionnelle (qui regroupe habituellement les valeurs par temps) ; Pépin aurait très bien pu éviter cette impression en écrivant une noire, comme dans l'exemple 4.2. Ce sont des décisions conscientes du compositeur qu'il ne faut pas négliger.

À mon avis, il est probable qu'il ait choisi cette notation pour éviter d'accentuer trop fortement la métrique. Et en effet, selon les métriques indiquées, seuls quatre

du temps ou de la mesure) malgré quelques variations rythmiques (exemples 4.4(b) et 4.4(c)).

- Des accords répétés reviennent périodiquement briser la continuité de la ligne mélodique. C’est bien sûr un motif au sens très large du terme, un motif « itératif » comme le décrit Pépin (exemples 4.5(a) et 4.5(b)). Parfois ce ne sont pas des accords, mais de simples notes qui sont répétées (exemple 4.5(c)).
- Certains accords du piano viennent aussi ponctuer la mélodie des cordes. Ces accords, isolés par des silences, sont distinctifs parce que le piano n’accompagne les cordes qu’à de rares moments dans la première et la dernière section. Ils s’étendent habituellement sur un ambitus assez large, et sont souvent basés sur des classes d’intervalles 5 (exemple 4.6(a) et (b)).
- Le motif de quarte diminuée est toujours énoncé avec les mêmes classes de hauteurs. Il s’agit de quatre notes descendant par mouvement conjoint, formant un intervalle de quarte diminuée ou tierce majeure, précédé du motif ascendant (exemple 4.7).

Ces motifs, dont plusieurs sont identifiés par des caractéristiques rythmiques ou texturales très générales plutôt qu’un contenu mélodico-rythmique précis, acquièrent au cours du mouvement un sens propre.

4.2 Analyse de la première section (repères 1 à 8)

4.2.1 Première phrase (repère 1)

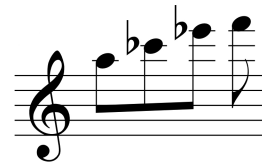
Le premier système du deuxième mouvement (correspondant au repère 1) a été présenté dans l’exemple 4.1 (page 63), divisé en unités de base. Ce segment représente bien la façon dont les centres tonals sont établis au cours du mouvement. Dans ce cas-ci, *ré♭* s’établit comme centre par la répétition, par sa position à l’intérieur des unités de base et par des mouvements mélodiques qui sont dans la présente analyse qualifiés de « tonicisations », en l’absence de terme plus adéquat.



(a) Repère 1, violon



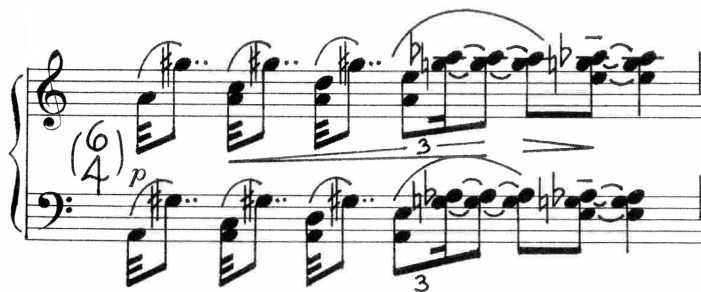
(b) Repère 5, violon



(c) Repère 5, violon



(d) Repère 6, violon

Exemple 4.3 – 2^e mouv., motif ascendant

(a) Repère 2, piano



(b) Repère 13, piano



(c) Repère 13, violon

Exemple 4.4 – 2^e mouv., motif iambique



(a) Repère 3, cordes (b) Repère 4, piano (c) Repère 5, cordes

Exemple 4.5 – 2^e mouv., motif d'accord répété



(a) Repère 1, piano (b) Repère 5, piano

Exemple 4.6 – 2^e mouv., motif d'accord isolé



Exemple 4.7 – 2^e mouv., repère 1, violon, motif sur une quarte diminuée



Exemple 4.8 – 2^e mouv., repère 1, réduction mélodique des unités 1a-b

Par exemple, en commençant par le début, on constate tout d’abord que dans l’unité 1a la classe de hauteur ré^b , sur quatre notes, apparaît deux fois.⁶ De plus, sa position comme première et dernière note, tout comme sa valeur plus longue à la fin, lui confère une importance plus grande. Ce statut particulier se confirme dans les unités 1b et 1c, où le ré^b ⁴ termine la ligne mélodique, et forme aussi la basse de l’accord de piano. Cette dernière note se perçoit comme une résolution à cause des relations implicites de demi-ton qui la précèdent : elle est la « résolution » directe du do^4 dans le même registre et la « résolution » indirecte du ré^b ⁵ à l’octave supérieure. Le ré^b est véritablement le centre des mouvements mélodiques des unités 1a-b ; on le constate en ramenant ces mouvements sur le même octave et en éliminant les si^b , qui ne sont que des notes « de passage » vers les extrémités mélodiques (exemple 4.8). Ces mouvements de demi-ton qui viennent renforcer l’importance d’une note se produisent fréquemment dans ce mouvement ; d’ailleurs, à l’unité 1e, un mouvement semblable vient accentuer le centre ré^b dans son registre originel (de ré^b ⁵ à ré^b ⁵). Le la^b qui suit sera le prochain centre tonal, aux repères 2 et 3. Au cours du mouvement les centres tonaux seront souvent accompagnés de leur quinte supérieure, harmoniquement et mélodiquement.

Ceci confirme les deux endroits de repos mélodique après tension, ponctués par les deux accords plaqués isolés du piano (unités 1b-c et 1e-f). Plusieurs des caractéristiques cadentielles décrites par Roig-Francolí (voir section 2.3) sont présentes à ces endroits : utilisation de valeurs rythmiques plus longues au point d’arrivée, arrivée mélodique sur un centre tonal, suivie de silence. Ces deux endroits correspondent donc à une certaine définition de cadence post-tonale, et pourraient ainsi constituer deux conclusions de phrases.

6. Nous ne prenons pas compte ici de la doublure à l’octave, qui n’est qu’une orchestration de la mélodie. Pour éviter la surcharge du texte, nous ferons nos observations sur la ligne de violon seulement, bien qu’elles s’appliquent également à la ligne doublée au violoncelle.

Pourtant, il y a plusieurs raisons de considérer tout ce segment (repère 1) comme une seule phrase, raisons qui font appel aux formes tonales. Caplin affirme que lorsqu'une phrase de quatre mesures conclue par une cadence faible est immédiatement répétée et conclue par une cadence forte, on doit les considérer comme une seule phrase.⁷ C'est le principe de la période, que nous avons déjà appliqué et adapté au *Trio* dans le chapitre précédent, de manière plus simpliste. Dans le contexte post-tonal, il n'y a pas nécessairement une répétition exacte du contenu mélodico-rythmique : dans cette phrase, c'est une succession de textures contrastantes (mélodie doublée des cordes puis accord plaqué du piano) qui est répétée (voir exemple 4.9(a) et le tableau 4.1). Il n'existe pas d'équivalent établi à la relation entre la demi-cadence et la cadence parfaite dans la musique post-tonale, une caractéristique essentielle en contexte tonal. Dans le cas présent, pourtant, on retrouve un peu cette distinction entre cadence faible et forte, dans la différence d'harmonie entre les unités 1c et 1f : en effet, malgré leur contenu semblable (toutes deux ont comme forme première (015)), la première contient $\text{ré} \sharp$, qui peut fonctionner comme on l'a vu de « sensible » au centre tonal qui se retrouve dans le deuxième accord, tout comme le $\text{la} \sharp$ qui se « résout » au $\text{la} \flat$. De plus, la « cadence » de l'unité 1f se « résout » (au $\text{ré} \flat^5$) dans le registre où il a d'abord été présenté et par un mouvement direct et conjoint, contrairement à l'unité 1c où le $\text{ré} \flat^4$ est séparé temporellement d'un temps de sa « sensible » inférieure (do^2) et d'un intervalle -13 de sa « sensible » supérieure ($\text{ré} \sharp^3$). Cependant, alors qu'une cadence est typiquement un mouvement descendant,⁸ le dernier mouvement mélodique de la phrase est au contraire un mouvement ascendant, tout comme le mouvement entre les deux accords du piano (l'intervalle entre la basse de l'accord de piano de l'unité 1c par rapport à celle de l'unité 1f est +12). Ces deux mouvements ascendants laissent une impression de suspension

7. « If an initial unit ending with a weak cadence is repeated and brought to a fuller cadential close, that first unit is an *antecedent* to the following *consequent*. Together, the two functions of antecedent and consequent combine to create the theme type normally termed *period*. » CAPLIN, *Classical Form*, p. 10. Comme mentionné auparavant, le terme *phrase* n'a pas la même signification chez Caplin que celle en vigueur dans cette recherche.

8. Ce point est discuté entre autres dans les sections 2.3 et 2.4.

« Antécédent »		« Conséquent »	
1 ^{re} partie	2 ^e partie	1 ^{re} partie	2 ^e partie
Mélodie aux cordes	Accord isolé du piano	Mélodie aux cordes	Accord isolé du piano
Unités 1a-b	Unité 1c	Unités 1d-e-g	Unité 1f

Tableau 4.1 – 2^e mouv., schéma de la première phrase divisée en « période »

« Présentation »		« Continuation »
1 ^{re} partie	2 ^e partie	
Motif mélodique répété	Motif mélodique, contour inversé	« Progression cadentielle »
Unité 1a	Unité 1b	Unités 1c-d-e-f-g

Tableau 4.2 – 2^e mouv., schéma de la première phrase divisée en « sentence »

plutôt que d'affirmation. Il y a donc à la fois des éléments d'une cadence plus forte ou d'une cadence plus faible dans la deuxième partie de la phrase qui, malgré cette ambivalence, possède plusieurs caractéristiques de la période.

Cette phrase peut être aussi comprise tout autrement. En effet, les unités 1a et 1b peuvent être considérées comme une idée de base répétée faisant partie de la présentation d'une sentence (exemple 4.9(b) et tableau 4.2). Leur rythme est semblable (court-court-court-long), ainsi que leur contenu mélodique ([01t] et [012t]) ; seul leur contour diffère, mais reste semblable puisqu'il est simplement inversé. Cependant, aucune des caractéristiques de la continuation (fragmentation, accélération du rythme harmonique, liquidation du matériel motivique) ne se retrouve dans les unités suivantes, mais la ligne mélodique des unités 1d-e-g, plus continue et plus conjointe que celle des unités 1a-b, suggère une mince analogie avec la progression cadentielle étendue (*expanded cadential progression*), qui peut parfois remplacer la fonction de continuation.⁹ Pour interpréter cette phrase comme une sentence, il faut aussi considérer l'unité 1c comme le début de

9. « In some cases, however, the cadential component vies for equal expression with the continuation function, or even surpasses it. Cadential function acquires this greater status when the phrase begins directly with the cadential progression, which is then expanded to support the entire phrase. In more loosely organized phrase-structural contexts (such as a subordinate theme), a phrase built on such an expanded cadential progression (E.C.P.) usually has an exclusive cadential function. » CAPLIN, *Classical Form*, p. 46-47. Rappelons que pour Caplin la phrase est une unité formelle de quatre mesures.

Antécédent

Conséquent

Unités 1a-b

Unités 1d-e-g

Unité 1c

Unité 1f

(1) $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{5}{16}$, etc...

(2) $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{5}{16}$ etc...

(3) $\frac{3}{8}$ $\frac{5}{16}$ etc...

(4) $\frac{3}{8}$ $\frac{5}{16}$ etc...

← ♩ = ♩ →

pp

(a) Division en période

« Présentation »

« Continuation »

Unités 1a-b

Unités 1c-d-e-f-g

Unité 1c

Unité 1f

(1) $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{5}{16}$, etc...

(2) $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{5}{16}$ etc...

(3) $\frac{3}{8}$ $\frac{5}{16}$ etc...

(4) $\frac{3}{8}$ $\frac{5}{16}$ etc...

← ♩ = ♩ →

pp

(b) Division en sentence

Exemple 4.9 – 2^e mov., première phrase, deux divisions alternatives

la deuxième partie de la phrase plutôt que comme la fin de la première partie, ce qui en rétrospective semble infirmé par la position de l'unité 1f. C'est la raison pour laquelle nous préférons la première interprétation, celle de la période, puisqu'elle justifie mieux la répétition de l'accord du piano à l'audition ; l'accord succède à la mélodie, et non le contraire. Par la répétition, ce motif d'accord isolé prend une signification particulière, associée à la fin d'un geste ou d'un mouvement musical.

Cette ambiguïté formelle résulte de l'adaptation d'un modèle développé sur un répertoire classique à une musique qui n'en partage pas toutes les conventions (notamment au niveau de l'harmonie). La répétition d'éléments formels implique habituellement deux conséquences : soit un désir de développement (le principe de la sentence), soit un désir de conclusion forte (le principe de la période). En plus de l'absence d'harmonie fonctionnelle, la musique post-tonale se répète rarement de la même façon, ce qui crée des difficultés dans l'identification de ce qui est ou n'est pas une répétition. Lorsque la mélodie et le rythme ne sont pas énoncés à nouveau, à quels aspects doit-on se baser : la texture générale, la séquence des différents événements semblables, le contour, le contenu de hauteurs, ou les similitudes rythmiques ? La réponse dépend bien sûr du contexte.

4.2.2 Deuxième phrase (repères 2 à 5)

Le repère 2 (exemple 4.10(a)) présente plusieurs discontinuités dans la texture musicale qui le mettent tout de suite à part du contenu du repère 1 : plus de lignes mélodiques à l'octave aux cordes, seulement un court motif iambique répété au piano. Le geste du repère 2 semble au premier abord autonome. Il se présente à nouveau dans la section A, avec un rythme et une mélodie légèrement variés, aux repères 4 et 8 (voir l'exemple 4.10(b) et 4.10(c) ; les notes de la mélodie sont encerclées).

Le geste comprenant les unités 2a-b-c-d possède quelques faibles éléments de conclusion, tels que des valeurs rythmiques finales plus longues et l'emphase sur la finale mélodique *mi* par sa répétition. Dans le contexte du premier mouvement, cela aurait pu

(a) Repère 2, piano : [0357]

(b) Repère 4, piano : [035]

(c) Repère 8, cordes : [035]

The image shows three musical excerpts from a piano score. Excerpt (a) is labeled 'Repère 2, piano : [0357]' and shows measures 35-37 with a piano (p) dynamic. It features a melodic line in the right hand with notes grouped into four units: 2a, 2b, 2c, and 2d. The left hand has a bass line with a triplet of eighth notes. Excerpt (b) is labeled 'Repère 4, piano : [035]' and shows measures 38-40 with a mezzo-forte (mf) dynamic. It features a melodic line in the right hand with notes grouped into four units: 2i, 2j, 2k, and 2l. The left hand has a bass line with a triplet of eighth notes. Excerpt (c) is labeled 'Repère 8, cordes : [035]' and shows measures 41-43 with a forte (f) dynamic. It features a melodic line in the right hand with notes grouped into three units: 5a, 5b, and 5c. The left hand has a bass line with a triplet of eighth notes. A circled number 8 is placed above the first measure of excerpt (c).

Exemple 4.10 – 2^e mouv., repères 2, 4 et 8, mélodies

être suffisant, mais dans l'organisation formelle beaucoup plus resserrée du deuxième mouvement, cela semble trop peu, d'autant plus que ce geste revient aux repères 4 et 8. Il est donc probable qu'il doive être compris comme une partie d'une plus grande phrase, et que sa répétition indique une période, qui englobe plusieurs gestes plus petits en une seule phrase. Les gestes des repères 2 et 4 forment effectivement le début d'un « antécédent » et d'un « conséquent ». Le geste du repère 8, quant à lui, sera traité plus loin.

Dans cette perspective, le geste du repère 3, divisé dans l'exemple 4.11 en unités de base, serait la deuxième partie de l'« antécédent » qui commence au repère 2. La finale mélodique *sol*♯ (au repère 2), que l'on peut considérer comme un centre tonal à cet endroit par sa position proéminente (note la plus aiguë et la plus longue) et sa répétition dans les unités 2a-b-c-d, donne une impression d'arrivée cadentielle, malgré qu'elle ne soit pas immédiatement précédée de sa « sensible » inférieure ou supérieure. L'accord

répété (unité 2h) qui suit la mélodie des cordes ne peut être compris que comme une fin, puisque la texture et l'instrumentation changent complètement au repère 4 ; dans ce cas-ci, le motif indique la fin de l'« antécédent ». Le motif d'accord répété revient d'ailleurs à la fin du repère 4, lui aussi avant un changement de texture important, et confirme sa fonction d'indicateur de fin formelle dans le contexte de ce mouvement en signalant la fin de la première partie du « conséquent ».

Le repère 4 est facilement reconnaissable comme début de « conséquent » malgré quelques petits changements, notamment une transposition de +1 par rapport à l'« antécédent ». Par contre, la deuxième partie du « conséquent » ne se présente pas de façon aussi évidente. Pour être le miroir de la deuxième moitié de l'« antécédent » (au point de vue textural), elle devrait comporter une ligne mélodique suivie d'un accord répété aux cordes ; au lieu de cela, elle comprend trois mélodies suivies de trois accords ou de notes répétées. Ni le premier groupe (unités 2m-n-o), ni le deuxième (unités 2p-q-r) ne semblent pouvoir conclure cette grande phrase de façon convaincante ; par contre, le troisième comprend plusieurs éléments qui pourraient lui donner cette fonction. Par exemple, l'unité 2u contient le motif sur une quarte diminuée, qui dans la première phrase a été associé à une conclusion et une cadence (unité 1e). Ici le motif de notes répétées (unité 2r) n'est pas le marqueur de la fin du petit geste musical, mais annonce plutôt la fin de la phrase, qui est effectivement marquée par l'unité 2v. Au niveau des proportions, les regroupements des unités 2m-n-o et 2p-q-r sont trop courts pour faire un contrepoids efficace à la deuxième partie de l'« antécédent » (unités 2f-g-h), alors que les unités 2s-t-u-v ont une durée plus substantielle, qui permet donc de conclure le « conséquent » avec plus de force. Un schéma de cette phrase est présenté dans le tableau 4.3.

Cette interprétation comporte quelques lacunes. Par exemple, contrairement à l'« antécédent », le « conséquent » n'a pas un centre tonal constant. Deux classes de hauteurs sont mises en évidence, *si*♭ et *mi*♭ : la première par sa répétition et sa position regis-

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

Exemple 4.11 – 2^e mouv., repères 2-5, unités de base

« Antécédent »		« Conséquent »	
1 ^{re} partie	2 ^e partie	1 ^{re} partie	2 ^e partie
Motifs iambiques au piano	Mélodie et accords aux cordes	Motifs iambiques au piano	Mélodie et accords aux cordes
Unités 2a-b-c-d	Unités 2e-f-g-h	Unités 2i-j-k-l	Unités 2m-n-o-p-q-r-s-t-u-v

Tableau 4.3 – Schéma de la deuxième phrase divisée en période

trale (note la plus grave) dans les unités 2i-j-k-l, et la deuxième par des mouvements mélodiques de demi-ton. En effet, le *mi* b présent au début de l'unité 2m et qui revient à la basse de l'accord de l'unité 2q encadre ses deux « sensibles », *ré* (unité 2n et 2o, au soprano) et *mi* † (unité 2o à la basse et dernière note de 2p). Ceci rappelle, de manière plus complexe, la tonicisation des unités 1a-b (exemple 4.8). Mais contrairement à la première phrase, ce centre tonal n'est pas confirmé et ne débouche pas sur une cadence à la fin de la phrase.

En outre, la deuxième partie du « conséquent » (repère 5) ressemble étrangement à une continuation. En effet, les groupes d'unités 2m-n-o et 2p-q-r forment une fragmentation de la succession de textures mélodie-accords de la deuxième partie de l'« antécédent » (unités 2e-f-g-h), qui est suivie de la « progression cadentielle » des unités 2s-t-u-v. Encore une fois, Pépin utilise des principes formels classiques, mais n'hésite pas à brouiller la ligne entre les différents types et fonctions.

Les gestes des repères 2 et 4 auraient aussi pu être considérés comme les moitiés finales de l'« antécédent » et du « conséquent ». Tout dépend encore des critères et paramètres musicaux utilisés pour déterminer ce qui est une répétition ou pas. En effet, si la première phrase a été considérée comme étant formée de deux parties assez semblables pour être qualifiées de répétition malgré l'absence de redite mélodico-rythmique, alors les repères 1 et 3 peuvent aussi se qualifier puisqu'ils possèdent une succession de textures semblables (mélodie doublée aux cordes suivie d'un accord). Par contre, plusieurs autres facteurs démentent cette interprétation. Comme il a été mentionné, les gestes des repères 2 et 4 ne possèdent que de faibles éléments conclusifs ; et ils ne se différencient pas assez

pour que l'un soit qualifié de conclusion plus forte que l'autre. De plus, pour une période il importe peu que la fin de l'antécédent et du conséquent soient semblables ; le retour de la première partie de l'antécédent suffit pour reconnaître la nature périodique de la phrase.

4.2.3 Synthèse des deux première phrases : texture, marqueurs formels, hybridation

Ces deux premières phrases montrent bien plusieurs stratégies employées par le compositeur pour construire et étayer sa forme : l'utilisation de la texture et de marqueurs, la référence aux structures de phrases tonales et la création de liens entre différents petits groupes d'unités.

L'alternance des différentes textures est primordiale ; elle découpe et délimite les différents groupements formels. Elle permet aussi d'établir plusieurs conventions qui aident l'auditeur à percevoir où sont les fins et débuts. Par exemple, la succession mélodie—accord que l'on retrouve deux fois dans la première phrase permet d'identifier l'accord isolé comme un marqueur de fin, tout comme les accords répétés qui précèdent des changements d'instrumentation (unités 2h et 2l). C'est d'ailleurs l'utilisation de ces deux marqueurs qui donnent une si forte impression d'accélération formelle et de fragmentation dans le conséquent de la dernière phrase.

Pépin utilise aussi un marqueur de fin plus conventionnel, parce qu'il fait appel à un motif mélodique précis, et non pas un contour général, comme pour le motif ascendant décrit dans la section 4.1.1 : c'est celui des unités 1e et 2u, qui reviendra dans la dernière section. Ces marqueurs ne sont pas des conventions déjà établies, connues des auditeurs ; Pépin les crée lui-même par la répétition et la disposition des divers éléments musicaux, qui est propre non seulement au *Trio* mais aussi spécifiquement à ce deuxième mouvement.

Nous avons déjà remarqué que l'adaptation des modèles tonals ne peut se faire sans en perdre quelque peu la précision, à cause de l'importance de l'harmonie fonctionnelle dans l'étude de ces concepts. Si le contenu mélodico-rythmique n'est plus le critère prédominant pour déterminer une répétition, alors la multiplicité des critères possibles entraîne une multiplicité de réponses. Cela explique entre autres que les deux phrases étudiées possèdent des caractéristiques tenant des deux types tonals fondamentaux : période et sentence. Mais ce n'est pas un phénomène uniquement post-tonal, et Caplin l'a déjà décrit dans ce qu'il identifie comme les « thèmes hybrides ». À propos de leur fonction, voici entre autres ce qu'il en conclut :

[...] we might inquire why hybrid themes appear regularly throughout classical compositions. An obvious answer, of course, is that they offer more options beyond the sentence or period for shaping a logically satisfying theme. But they also offer something more : the latent ambiguity of a hybrid – is it more like a sentence or more like a period ? – renders it especially suitable for assimilating itself to a higher-level unit of more conventional thematic design, such as the sixteen-measure period, the small ternary, or the small binary. [...] ¹⁰

Dans la partie du deuxième mouvement analysée jusqu'à présent, cette capacité d'assimilation à un niveau formel supérieur est utilisée avantageusement. En effet, la trame musicale se compose de nombreux petits gestes plus ou moins indépendants, formés de quelques unités de bases, mais interreliés. Ils offrent de multiples possibilités de connections. Il y a les successions de textures, mais aussi la réutilisation de motifs : par exemple, le retour du motif qui concluait la première phrase au repère 5 (unité 2r) crée un lien qui semble englober toute cette partie de la première section. De même, l'utilisation du motif d'accord isolé à la fin de la deuxième phrase (unités 2o et 2r) donne

10. CAPLIN, *Classical Form*, p. 10. « [...] Nous pouvons nous demander pourquoi les thèmes hybrides apparaissent régulièrement dans les pièces classiques. Une réponse évidente, bien sûr, est qu'ils offrent plus d'options au-delà de la sentence et de la période pour former un thème logiquement satisfaisant. Mais ils offrent plus : l'ambiguïté latente d'un hybride – est-il plus proche de la sentence ou de la période ? – le rend spécialement approprié pour s'assimiler à une unité de niveau supérieur d'un type thématique plus conventionnel, comme la période de seize mesures, la petite forme ternaire ou la petite forme binaire. »

l'impression que les fragments qu'il accompagne sont tirés aussi de la première phrase. Ces multiples connections participent à rendre la musique riche de sens.

À ce point on peut légitimement se poser la question suivante : ces deux phrases constituent-elles une unité formelle distincte, comme semble le proposer la réflexion de Caplin sur les thèmes hybrides ? D'une part, il est vrai que formellement, elles se distinguent du contenu musical qui suit, comme nous le verrons dans la prochaine sous-section. Toutefois, on serait bien en peine de les inclure dans une unité formelle plus conventionnelle, comme la petite forme ternaire ou binaire mentionnées par Caplin. Puisque leur niveau de complexité est déjà assez élevé – la seconde phrase réunit à elle seule vingt-deux unités de base – il est inutile de les complexifier encore en tentant de les plier à une étiquette de plus.

4.2.4 Transition (repères 6 à 8)

Pépin a, au cours de ces deux premières phrases, commencé à instiller progressivement de nouveaux éléments dans la trame musicale, processus qui continue dans la transition. Par exemple, le motif d'accords répétés apparaît une première fois à la fin du repère 3, avant d'être ré-énoncé à plusieurs reprises. Au niveau du rythme, si au début la pulsation de référence est la croche (repère 1), il s'intercale ensuite des épisodes où la noire devient la pulsation de référence, et où la pulsation de croches est déstabilisée par des rythmes « dissonnants » (par exemple, les triolets au repère 4). Ces rythmes déstabilisateurs se produisent fréquemment à partir du repère 6 (voir l'exemple 4.12¹¹), où la croche est définitivement écartée comme pulsation de base.

Au niveau mélodique et textural, cette transition (repères 6 à 9 inclusivement) amène plusieurs éléments nouveaux, certains qui ne sont que passagers et d'autres qui seront repris dans la section centrale. Au niveau formel, la transition est beaucoup moins resserrée que le début de la section A, tout comme l'organisation de ses phrases. Par

11. Nous considérons l'omission du bémol sur le la^2 du piano au repère 7 (unité 4a) comme une erreur de copie, puisqu'à ce moment tous les instruments sont à l'unisson.

The musical score for Example 4.12, 2nd movement, measures 6-8, is presented in three systems. The first system (measures 6-7) includes a treble staff with a triplet of eighth notes, a bass staff with a triplet of eighth notes, and a grand staff with a triplet of eighth notes. The second system (measures 8-9) includes a treble staff with a triplet of eighth notes, a bass staff with a triplet of eighth notes, and a grand staff with a triplet of eighth notes. The score is marked with various dynamics including *sf*, *p*, *sf p*, and *ff*. The notation includes treble, bass, and grand staves with detailed fingerings and dynamic markings.

Exemple 4.12 – 2^e mouv., repères 6-8, unités de base

exemple, les gestes des repères 6 et 7 n'ont que très peu de liens avec ce qui les suit et les précède, tout au plus la reprise de certaines classes de hauteurs leur permet un minimum de continuité : le repère 6 commence avec la même harmonie que celle qui terminait la phrase précédente, *do* et *sol*, tout comme son harmonie finale, *sol*♭ et *la*♭, est la même que celle qui débute le geste suivant, au repère 7. De plus, ces deux gestes ne possèdent pas de conclusions assez fortes pour être considérés comme des phrases selon la définition de Hasty. Par contre, les unités **3a-b-c** nous donnent un deuxième exemple de la façon dont Pépin « tonicise » une note par des relations de demi-ton : le *sol* est suivi de ses *sensibles* inférieure et supérieure, *la*♭ et *fa*♯ (*sol*♭), à deux reprises. Notons que le geste ne se termine pas par la note tonicisée, mais par les notes « tonicisantes », ce qui exclut la cadence à cet endroit.

Le geste du repère 8 évoque le motif iambique familier, mais cette fois-ci aux cordes. Au lieu des accords qui suivaient ce motif à sa précédente apparition (repère 4), Pépin introduit une variation du motif iambique (unité **5d-e**) qui sera fortement utilisée dans la section centrale. Ce geste, comme les deux précédents, ne présente pas de conclusion.

On peut donc conclure que cette transition n'inclut aucune phrase complète. Elle se distingue en cela du début de la première section (repères 1 à 5) et de la deuxième section (repère 9 à 15). Ce relâchement formel s'accompagne aussi de rythmes déstabilisateurs et d'éléments qui n'ont pas de lien avec le contenu de la première et deuxième section ; par ces procédés Pépin prépare l'arrivée de la prochaine section, plus stable et de forme plus resserrée.

4.3 Section centrale et dernière section

Pour éviter de surcharger l'analyse, nous n'étudierons pas en détail chaque phrase des deux dernières sections. Nous survolerons premièrement la section centrale avant de nous attarder sur sa troisième phrase, et nous analyserons ensuite brièvement les

correspondances et différences entre les deux sections extrêmes.

4.3.1 Section centrale (repères 9 à 15)

Par rapport aux deux sections extérieures, la section centrale présente une pulsation stable : la noire, divisée en cinq doubles-croches. Une section du premier mouvement utilise cette même métrique (repères 23-26), et celle-ci partage d'ailleurs certaines ressemblances avec la section centrale du deuxième mouvement. Outre le tempo ($\text{♩}=60$ dans le premier mouvement et $\text{♩}=52-56$ à $\text{♩}=69$ dans le deuxième), on y retrouve quelques instances du motif iambique. Mais, dans ce deuxième mouvement, la section centrale est à la fois plus longue et plus complexe dans le développement des motifs.

On reconnaît facilement trois motifs qui sont réutilisés dans cette section : le motif iambique, déjà mentionné, le motif ascendant et le motif d'accord répété. Le motif ascendant revient entre autres au début et à la fin des phrases 6, 7 et 8, et joue un rôle d'ouverture et de conclusion. Les accords répétés se retrouvent principalement au repère 15, qui sert de retransition vers la dernière section. D'une part, ils ont ici encore une fonction de marqueur de fin formelle et ils forment à la fois une phrase de structure périodique et vectorielle¹² : périodique parce que les instruments se répondent (cordes-piano, puis cordes-violoncelle+main droite du piano) et vectorielle parce que d'une instance à l'autre le nombre de répétition de l'accord diminue et que le rythme décélère, à la fois par un *rallentando* et par l'augmentation des durées (voir l'exemple 4.13 et le tableau 4.4).

	« Antécédent »		« Conséquent »	
Mesure	1	2	3	4
Instrumentation	Cordes	Piano	Cordes	V ^{celle} et m. d. piano
Répétitions de l'accord	15	13	6	5

Tableau 4.4 – Schéma de la retransition (2^e mouv., repère 15)

12. Voir la section 2.7 pour une définition du vecteur.

« Antécédent »

15

« Conséquent »

16

pizz. *mf* *arco* *sfp* *ff* *p* *rall... e dim...*

Exemple 4.13 – 1^{er} mouv., repère 15, unités de base

4.3.2 Huitième phrase (repères 12 à 14)

La phrase qui nous intéresse dans cette section débute par le premier bloc de cinq mesures présentant une variation du motif ascendant (unité 8a¹³, exemple 4.14(a)). Malgré la diversité des ensembles de hauteurs, chaque répétition accentue un petit motif (encerclé dans l'exemple 4.14(a)). Celui-ci, par un mouvement mélodique de demi-ton et par la répétition, souligne la première note de chaque mesure dont il émerge une mélodie (*si♭, si♭, do, ré♭*). À son entrée, au deuxième bloc de cinq mesures (unité 8b), le violoncelle ne reprend pas le motif ascendant introduit par le piano ; toutefois il énonce le même petit motif de demi-ton et note répétée (encerclé dans l'exemple 4.14(b)). Grâce à cela et à la texture régulière de l'accompagnement, on reconnaît et assimile ces cinq mesures à une répétition du premier bloc. Ensemble, ces deux blocs créent une mélodie continue constituée de la première note de chaque mesure au soprano, qui les unit par son mouvement ascendant (exemple 4.14(c)).

Cette répétition est-elle le signe d'une structure périodique ? Il ne semble pas à l'oreille que ce soit le cas : il n'y a aucun arrêt du mouvement, aucune cadence reconnaissable ; le *crescendo* à la fin du deuxième bloc et l'amplification du mouvement mélodique dans le deuxième bloc (le saut de *mi* à *la*) créent plutôt un sentiment d'attente que de complétion chez l'auditeur. Ce désir de développement suggère au contraire une structure sententielle. Mais bien qu'elle présente quelques éléments de continuation, la suite de la phrase n'en remplit pas toutes les caractéristiques. L'unité 8c (exemple 4.15), le sommet de la phrase, en termes d'intensité, de densité et de registre, donne l'impression d'en être le point d'arrivée. Contrairement à l'unité 8a, où la répétition d'un motif était variée par différents ensembles de hauteurs et créait une mélodie englobant les répétitions, ici l'harmonie est statique et ne comprend qu'un ensemble de hauteurs très restreint (*do, mi♭* et *mi♮*). Ni la fragmentation ni l'accélération du rythme harmonique, caractéristiques principales de la continuation, ne sont donc présentes.

13. Nous aurions pu plausiblement délimiter presque chaque mesure de cette phrase comme étant une unité de base, mais pour une compréhension plus aisée nous avons choisi la présente division.

8a

pp

(a) Repère 12, cinq premières mesures, piano

8b

Vlc.

Pno.

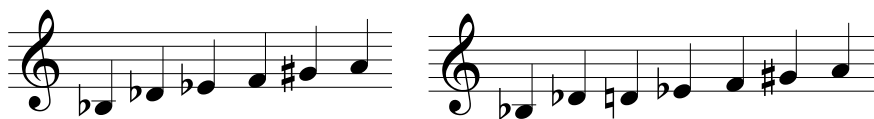
(b) Repère 12, mesures 6-10, violoncelle et piano

(c) Repère 12, ligne mélodique au soprano

Exemple 4.14 – 2^e mov., repère 12, unités de base

The musical score for Example 4.15, 2nd movement, measures 13-14, is presented in two systems. The first system contains measures 13-14, and the second system contains measures 15-16. The score is written for a piano and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has one flat (B-flat). The score includes dynamic markings such as *ff*, *sf p*, *f*, *mf*, *p*, and articulation markings like *pizz.* and *arco*. The score is divided into two systems, with measures 13-14 in the first system and measures 15-16 in the second system. The first system is labeled with measures 8c, 8d, 8e, 8f, and 8g. The second system is labeled with measure 15. The score includes a variety of musical notations, including slurs, ties, and dynamic markings.

Exemple 4.15 – 2^e mov., repères 13-14, unités de base



(a) Repère 2, piano

(b) Repère 14, mesure 3, piano

Exemple 4.16 – 2^e mouv., repères 12 et 14, ensembles de hauteurs

Après ce point culminant, on s'attendrait à ce que la phrase se conclue ; mais Pépin, au contraire, introduit du nouveau matériel (unités 8d-e), en fragments d'une mesure alternés aux cordes et au piano. Toutefois, il ne continue pas dans cette nouvelle direction, car au repère 14 le motif du début de la phrase revient. Pour mieux l'affirmer et conclure la phrase, en plus de la répétition du motif, il lui joint son inversion (unités 8f-g) ; il l'encadre par un accord répété (les voix extrêmes, *si*♭ et *la*) et lui donne un ensemble de hauteurs associées au motif iambique (voir l'exemple 4.16). Tous ces éléments familiers renforcent la conclusion de la phrase, mais aussi celle de la section. On peut se demander si la présence du *si*♭ à la fin, mis en évidence par le registre, est aussi un élément de conclusion, puisque c'est avec cette note que débutent les trois premiers motifs répétés de la phrase (unité 8a). Mais à moins que l'auditeur ait réussi à garder en tête ce *si*♭ pendant les mesures qui le sépare de la fin de la phrase, ce centre tonal contribue plus à la cohésion qu'à la conclusion.

Cette phrase nous donne un aperçu de l'application du concept de sentence, qui n'avait pas été employé encore dans l'analyse de ce mouvement. Tout comme pour les « périodes » étudiées, la musique ne correspond pas parfaitement au modèle classique de la sentence. Comment, par exemple, étiqueter de manière convaincante la deuxième partie de la phrase ? L'appellation la plus juste serait probablement tout simplement une énumération de ses divers éléments, c'est-à-dire point culminant, conclusion évitée puis conclusion. Malgré le relâchement formel de cette deuxième partie, son encadrement entre la répétition des unités 8a-b et les motifs « cadentiels » de l'unité 8g permet de la

Section	Repères				
A	1	2, 4	5	6	9
A'	17	17	18	18	19

Tableau 4.5 – Correspondances motiviques entre la section A et A'

percevoir comme une partie intégrante de la phrase. En dépit des diversions, l'impulsion de continuation créée par la répétition initiale permet d'englober les éléments jusqu'à la cadence. Il ne faut pas oublier non plus que, même dans le répertoire classique, les déviations aux deux modèles de phrase principaux sont communes.

4.3.3 Dernière section (repères 16-20)

Ce deuxième mouvement possède une forme ternaire, relativement conventionnelle, mais Pépin prend bien soin d'éviter les redites dans la partie A'. Cependant, grâce à des évocations habilement placées, on peut retracer le déroulement de la première section au travers les repères 16 à 19. Le repère 20, quant à lui, fonctionne comme une coda, et dissout calmement le matériel musical.

Les éléments motiviques tirés de la première section et qui sont repris à partir du repère 16 sont indiqués dans le tableau 4.5. La section A est toujours en filigrane sous la trame du A', et elle lui sert en quelque sorte de grille d'interprétation, grâce aux conventions qu'elle a établies et au sens qu'elle a donné à certains motifs. Par exemple, le retour du motif sur une quarte diminuée, qui terminait la toute première phrase du mouvement au repère 1, permet de conclure la phrase qui commence au repère 16, malgré qu'il y ait peu de liens entre ces deux parties de la phrase. À l'arrivée du motif cadentiel, la mémoire associe rétrospectivement la première partie de cette phrase à la première partie de la phrase 1 (et il y a en effet quelques similarités de contour et de texture). Un effet semblable est produit par l'énonciation de ce même motif, amplifié par la répétition du motif ascendant qui le précède, au repère 18, et à la reprise du matériel de la phrase 6 au repère 19. Ces phrases, considérées hors de leur contexte,

possèdent certaines lacunes au niveau de la cohésion et de la conclusion. Mais le lien qui les unit avec la première section et l'utilisation de motifs chargés de sens formel leur suppléent la cohésion et conclusion manquantes.

The musical score for Example 4.17, 2nd movement, starting at measure 20, is presented in three systems. The first system (measures 20-24) includes a piano (p) section labeled 15a and 15c, and a forte (f) section. The second system (measures 25-30) includes a piano (p) section labeled 15e, 16a, 16c, 17b, 18a, 15d, and 15f. The third system (measures 31-34) includes a piano (p) section labeled 16b and 17a. The score features various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (f, p, pp, ppp, dim.).

Exemple 4.17 – 2^e mouv., repère 20, unités de base

4.3.4 Synthèse

Au repère 20, le matériel ne correspond plus linéairement au début du mouvement ; d'ailleurs le repère 19 étant associé par son contenu à la dernière phrase de la section A, il aurait fallu à Pépin puiser dans le matériel de la section centrale, ce qui aurait miné la forme tripartite. Le repère 20, auquel Pépin a ajouté l'indication *Calme*, ne fait qu'évoquer certains éléments et motifs de la première section par de courts fragments. Il y a certains éléments périodiques dans cette coda, par exemple dans la première mesure du repère 20 (exemple 4.17), qui fait écho par ses contours mélodiques et sa succession de texture à la toute première phrase (exemple 4.9(a)). Cependant, à ce moment la structure formelle se relâche, et la section, comme le mouvement, ne se termine pas par une structure de phrase complète mais plutôt par un éparpillement, une liquidation du matériel motivique. Au niveau des centres tonals, le *ré*^b qui avait été important dans la section A et lors des énonciations du motif sur une quarte diminuée (repères 17 et 18) n'est pas mis en évidence, mais l'emphase est plutôt sur le *la*, « tonicisé » par ses sensibles *la*^b et *si*^b. L'impression est celle d'une suspension, d'un évanouissement progressif de la musique.

La section centrale, bien que survolée rapidement, nous a permis de constater d'une part la réutilisation des motifs et d'autre part l'utilisation par Pépin de la structure sentencielle. Celle-ci, malgré une continuation peu conforme, réussit tout de même à créer des attentes par sa présentation. La dernière section, contrairement à l'usage traditionnel, n'est pas une version plus conclusive de la première, mais repose sur celle-ci pour lui fournir le sens et la complétion des phrases qui lui manquent en elle-même, et se termine par un effet de suspension.

(a) Section A

Phrase ou geste	1	2	3	4	5
Structure	Périodique	Périodique	–	–	–
Repères	1	2-5	6	7	8

(b) Section B

Phrase ou geste	6	7	8	9
Structure	–	Sententielle	Sententielle	Périodique, vectorielle
Repères	9	10-11	12-14	15

(c) Section A'

Phrase ou geste	10	11	12	13	14	15	16	17	18
Structure	Sententielle ?	–	Périodique	–	–	Périodique	–	–	–
Repère	16-17	17	18	18	19	20	20	20	20

Tableau 4.6 – 2^e mouv., schéma formel global

4.4 Conclusion

Nous avons fait plusieurs rapprochements dans ce chapitre entre la musique du deuxième mouvement et les structures classiques. De ces rapprochements surgissent plusieurs difficultés, qui ne sont pas uniques à la musique analysée ici, mais peuvent s'appliquer à d'autres musiques post-tonales. Premièrement, l'absence d'harmonie fonctionnelle élimine plusieurs caractéristiques essentielles à l'identification et au fonctionnement de ces structures en contexte tonal. La présence d'une cadence est probablement la principale de ces caractéristiques, et bien qu'on puisse parfois en trouver un équivalent post-tonal, ses distinctions (cadence authentique parfaite, cadence authentique imparfaite, demi-cadence) n'ont pas d'équivalent, du moins pas dans l'œuvre étudiée ici. Deuxièmement, en contexte post-tonal, s'il peut y avoir périodicité, il y a rarement répétition exacte du contenu mélodico-rythmique. Pour déterminer ce qui est une répétition et ce qui n'en est pas, il faut souvent se fier à d'autres critères. Le choix de ces critères n'est pas absolu, et variera probablement d'un compositeur à l'autre, d'une pièce à l'autre. Dans ce mouvement, les successions de textures ont été une des principales caractéristiques sur lesquelles nous nous sommes appuyés. Tout dépend du contexte.

Au niveau de la structure du mouvement, bien que Pépin utilise une forme traditionnelle (ABA'), il n'en traduit pas toutes les conventions. La section A' d'une forme ternaire implique habituellement une conclusion au moins aussi forte, sinon plus, que celle de la section A. Par exemple, la résolution du conflit tonal est une caractéristique essentielle de la forme sonate classique.¹⁴ Dans ce mouvement, au contraire, le retour du matériel de la première section n'apporte aucune résolution de ses ambiguïtés, tant au niveau formel qu'au niveau des centres tonals. Au contraire, la dernière section se relâche et s'appuie sur la première section pour donner un sens et une structure à ses phrases. Au lieu de conclure de manière forte en réutilisant les motifs qu'il a construit au cours du mouvement, comme il termine la section centrale (huitième phrase, section 4.3.2), Pépin dissout son matériel musical dans la coda, l'éparpillant et le fragmentant jusqu'à ce qu'il n'en reste plus rien. Sous la structure ternaire, les principes formels ne sont pas tout à fait les mêmes que dans la tradition tonale. Au niveau des modèles de phrase, par contre, les principes fondamentaux de la sentence et de la période permettent une compréhension adéquate de plusieurs phrases de ce deuxième mouvement, et ce, malgré les incompatibilités de surface qui surviennent nécessairement lorsqu'on transfère ces modèles à une musique post-tonale.

14. Bien que nous prenons la forme sonate comme exemple de forme ternaire, elle est parfois identifiée comme une forme binaire arrondie.

Chapitre 5

Conclusion

5.1 Problèmes et questions

Un sujet aussi complexe et général que celui de la formation des phrases dans une œuvre apporte son lot de difficultés. Cette recherche, en partie à cause de sa petite envergure, ne fait pas exception.

Certaines problématiques n'ont malheureusement pas pu être approfondies ou résolues. Par exemple, pour pouvoir se concentrer sur l'analyse musicale, nous n'avons préservé que l'aspect pratique des travaux de Hasty, sans vérifier systématiquement et mettre à jour les prémisses psychologiques sur lesquelles sa théorie repose. Bien sûr, ces prémisses pourraient se révéler incomplètes ou fausses, à un degré plus ou moins grand. Il est certain que nos connaissances en matière de perception musicale ont évolué depuis le moment où son article « Phrase Formation In Post-Tonal Music » a été publié, et remettre cet aspect à jour demanderait une recherche complète en elle-même, étant donné la complexité de la question. Hasty lui-même, dans son ouvrage subséquent sur la métrique et le rythme,¹ malgré la large place dévolue à la perception, ne cite que très peu d'études empiriques sur le sujet. La supposition selon laquelle la musique doit être divisée en phrases bien délimitées, cohérentes et conclues pour être comprise,

1. HASTY, *Meter as Rhythm*.

malgré son attrait dans l'analyse d'un large éventail du répertoire post-tonal, contredit notre expérience directe de certaines musiques minimalistes ou de masses, qui sans présenter de phrases à proprement parler n'en sont pas moins intelligibles. La notion même d'« assimilation » musicale de la part de l'auditeur n'a pas été définie de manière approfondie, malgré son importance. Bien qu'elle ait été décrite par Hasty à certains endroits², sa définition précise est sujette à discussion, et reste tributaire de changements et de découvertes dans le champ de la perception musicale. Et en laissant de côté l'aspect empirique de la méthodologie, nous avons aussi écarté certains questionnements utiles que nous ne pouvons autrement que supposer : quelle est la longueur maximale d'une phrase, combien d'éléments peut-elle comporter, quel est le processus exact de division et de regroupement des unités lors de l'audition, etc. Malheureusement, une trop grande attention à ces questions auraient probablement laissé peu de place à l'analyse de la musique. De la même façon, le processus de segmentation a dû lui aussi être laissé à l'arrière-plan pour permettre l'étude d'une plus grande portion de la musique, et nous nous sommes souvent contentés d'indiquer seulement la segmentation retenue, sans la comparer avec d'éventuelles alternatives.

Un autre problème provient d'une limitation du matériel d'écoute. Comme Hasty le mentionne dans « A Theory of Segmentation Developed From Late Works of Stefan Wolpe », l'écoute est la première étape et le fondement de l'analyse.³ L'écoute d'enregistrements et de concerts façonne indéniablement notre perception de l'œuvre ; en quelque sorte, toute interprétation est en soi une analyse, consciente ou non. Dans le cas du *Trio*,

2. Voir la notion de « musical understanding » dans HASTY, « A Theory of Segmentation Developed From Late Works of Stefan Wolpe », p. 7 et de « successful integration » dans HASTY, « Phrase Formation In Post-Tonal Music », p. 171.

3. HASTY, « A Theory of Segmentation Developed From Late Works of Stefan Wolpe », p. 17. « The method which I have followed throughout is essentially introspective and consists of two activities, both abstractions. The first activity consists in listening to the music and noting specific structural perceptions. [...] The second activity consists in establishing rules which are meant to describe or account for these various perceptions. » *La méthode que j'ai suivie tout au long est pour la plus grande part introspective et consiste de deux activités, toutes deux abstraites. La première activité consiste à écouter la musique et noter certaines observations perceptuelles de la structure [...] La deuxième activité consiste à établir des règles pour décrire ou expliquer ces différentes perceptions.*

nous n'avons malheureusement accès qu'à un seul enregistrement,⁴ et les représentations en concert sont rares. Malgré les efforts pour exercer une « écoute intérieure » sans influences extérieures, l'écoute répétée de cet enregistrement a probablement dirigée l'analyse de manière non-négligeable. Dans le *Trio* en particulier, n'avoir qu'une seule version des passages aléatoires et amesurés est nécessairement un frein à une compréhension plus complète des possibilités de l'œuvre. Malgré ces lacunes, nous croyons tout de même que notre analyse présente une interprétation convaincante de la structure des phrases chez Pépin.

5.2 Retour sur l'analyse

Le premier mouvement du *Trio* nous a permis d'étudier une grande variété de constructions de phrases et de gestes. Les différences entre leurs caractéristiques ont contribué à délimiter les différentes sections. Dans la première section (repères 1-13), les phrases ont généralement une structure resserrée ; leur limites sont claires, et elles possèdent une grande cohérence et un ou plusieurs éléments de conclusion. Par contraste, la deuxième section (repères 14-22) présente trois épisodes « sans-mesure », au rythme aléatoire et à la structure relâchée. Les divers gestes qui les composent contiennent plusieurs lacunes quant à leur délimitation et leur cohésion, entre autres. À certains endroits, la musique ne semble qu'une succession de petits gestes formés de quelques notes, dont certaines classes de hauteurs et certains courts motifs reviennent parfois assez souvent pour être reconnus à l'écoute. Étant donné le rythme très libre, les interprètes peuvent à la fois faciliter et entraver l'émergence de groupements ou de structures de phrases plus claires, selon leur interprétation du moment. Pépin tempère ces passages plus difficiles à saisir en intercalant entre eux de courts passages mettant en lumière un motif facilement reconnaissable (le « motif de l'appel »). Dans la dernière section du

4. Cet enregistrement d'archives est disponible en ligne, moyennant un abonnement gratuit au *Centre de musique canadienne*.

mouvement, ce n'est plus la cohésion ni la délimitation qui font défaut aux structures de phrase, mais la conclusion.

Selon Hasty, l'absence de conclusion empêche un geste d'être assimilé et intégré par l'auditeur. Certains passages du premier mouvement nous laissent croire cependant que ce n'est pas toujours le cas. Par exemple, lorsque dans la deuxième section le motif de l'appel revient (repères 19 et 21), il a déjà été répété assez souvent pour être reconnu et intégré par l'auditeur malgré l'absence de procédés conclusifs. L'auditeur a d'autant plus de chance de retenir et d'intégrer ces éléments familiers au milieu d'une section où il lui est autrement difficile de trouver des repères. Dans la dernière section, malgré l'absence de conclusion à chacun des gestes, la direction générale du vecteur qui sous-tend la section s'entend facilement, et la structure globale est « assimilable ». L'aspect répétitif et redondant du contenu des boîtes aléatoires (repères 30-33) crée une texture facilement reconnaissable entre chacune des boîtes. En dépit de la complexité apparente de celles-ci, le résultat final est une texture relativement unie, qui se reconnaît et se mémorise aisément, entre autres parce qu'elle se distingue clairement des textures du reste du mouvement. Donc, en dépit de l'absence de conclusion, la répétition d'un geste peut aider l'auditeur à l'intégrer, et cela d'autant plus facilement que ce geste est simple.

Le premier mouvement nous a aussi montré une grande variété de moyens de conclusion de phrase, probablement l'élément le plus difficile à cerner parmi les trois caractéristiques essentielles de la phrase selon Hasty, et celui d'ailleurs sur lequel ses recherches nous renseignent le moins. Dans la première section, nous avons examiné des conclusions liées à la forme des phrases et liées à des marqueurs de fin formelle. Dans les formes de phrase, nous avons rencontré l'arche (mélodique ou rythmique), le palindrome, la structure périodique et le vecteur, alors que les marqueurs de fin ont inclus le retour d'éléments de début de phrase, la descente mélodique et le silence. La plupart du temps, plus d'une de ces caractéristiques sont présentes ; par exemple, dans la cinquième phrase du premier mouvement on retrouve une forme en arche et un vecteur, en plus d'une

descente mélodique suivie d'un silence à la fin de la phrase.

Dans le deuxième mouvement, la terminologie de Caplin a été plus largement utile pour comprendre la structure des phrases. Nombre de caractéristiques distinguent ce mouvement plus « classique », comme le décrit Pépin : (1) un aspect mélodique mis en valeur par un rythme plus simple et régulier, des lignes plus conjointes et un contrepoint et une harmonie réduits, et (2) une périodicité qui s'accomplit par l'alternance entre les textures et par la réutilisation de motifs et de passages musicaux. Par rapport au mouvement précédent, cette périodicité permet une organisation plus complexe des phrases, et de là des phrases plus longues regroupant plus d'unités de base. La longueur de la deuxième phrase du deuxième mouvement – qui contient vingt-deux unités de base, bien plus que n'importe quelle phrase du premier mouvement –, par exemple, est contrabalançée par les nombreuses répétitions qu'elle contient, à plusieurs niveaux : répétition de courts motifs dans les diverses parties de l'antécédent et du conséquent, et répétition entre l'antécédent et le conséquent. C'est une des facettes de l'organisation dont discute Hasty dans « Phrase Formation In Post-Tonal Music » :

If the phrase is brief, its constituents need not be highly organized, provided there is a clear articulation of its boundaries. However, as the phrase attains greater duration and complexity, the constituent parts must become more strongly interrelated.⁵

L'« organisation » structurelle ne se résume pas à la périodicité, d'autres techniques comme celle du « vecteur » utilisée à plusieurs reprises par Pépin peuvent aider à structurer de longues phrases et aussi des sections formelles.

L'un des éléments les plus fascinants du deuxième mouvement, c'est la façon dont Pépin réussit à évoquer tout le déroulement de la section A en filigrane de la section A' par l'énonciation de quelques motifs et éléments musicaux caractéristiques. Hasty, dans

5. HASTY, « Phrase Formation In Post-Tonal Music », p. 188. « Si la phrase est brève, ses unités n'ont pas besoin d'être hautement organisées, en supposant que ses limites soient clairement articulées. Par contre, lorsque la phrase devient plus longue et plus complexe, ses parties doivent être plus fortement interreliées. »

la conclusion de « Phrase Formation In Post-Tonal Music », avait déjà remarqué qu'une phrase peut influencer l'interprétation d'une autre.

A new phrase may be constructed on the basis of a prior act of construction. The prior phrase will not then be recalled but may be used in the creation of the new structure. [...] We might say simply that the later phrase is interpreted in the light of the earlier phrase as a whole, given some common structural basis. This sort of relationship can take a great variety of forms and involve several phrases.⁶

Dans le deuxième mouvement, les phrases mises en relation sont temporellement beaucoup plus éloignées. L'évocation ne sert pas dans ce cas à clarifier la structure, mais plutôt à suppléer au manque de cohésion et de conclusion par l'utilisation de motifs et passages qui ont été chargés d'associations au cours de la première section.

Parfois, la périodicité du second mouvement contribue à brouiller la distinction entre les différents niveaux formels. Par exemple, la deuxième phrase est composée de plusieurs parties qui auraient pu être considérées comme des gestes ou des phrases indépendants. Elles ont été fédérées en une même entité parce que la conclusion de la dernière partie semble assez forte pour conclure tout le groupe. Mais en suivant cette logique, pourquoi ne pas avoir aussi fusionné la première phrase avec la deuxième, puisqu'elles présentent plusieurs éléments en commun ? Nous avons décidé de faire autrement parce que la première phrase possède déjà une conclusion forte en elle-même, mais aussi parce que nous croyons qu'une phrase ne doit pas excéder certaines proportions. Cette décision, comme d'autres, reste discutable. Le fait même que le terme *phrase* ne désigne pas pour tous le même niveau formel (pour Caplin c'est à la base une entité de quatre mesures ne possédant pas nécessairement un sens complet) montre qu'il n'est pas toujours facile de distinguer les niveaux formels.

6. HASTY, « Phrase Formation In Post-Tonal Music », p. 187. « Une nouvelle phrase peut être construite sur la base d'une construction précédente. La phrase précédente ne sera alors pas rappelée à la mémoire mais utilisée pour la création d'une nouvelle structure. [...] Nous pouvons simplement dire que la deuxième phrase est interprétée à la lumière de la première, en supposant qu'elles aient quelques ressemblances structurelles. Cette sorte de relation peut prendre une grande variété de formes et impliquer plusieurs phrases. »

Il a fallu faire plusieurs concessions et modifications pour adapter les modèles de Caplin à la musique du deuxième mouvement. Sans le vocabulaire précis de l'harmonie fonctionnelle, particulièrement cette convention hautement codifiée qu'est la cadence tonale et ses déclinaisons, nous manquons de terminologie pour décrire les types thématiques en contexte post-tonal. L'adaptation se fait avec son lot d'imprécisions et de questionnement. Cette imprécision est-elle seulement le fruit de notre manque de vocabulaire, ou est-elle inhérente à la musique étudiée, qui ne s'appuie pas sur des conventions d'écoute aussi précises que celles sur lesquelles se base la musique de l'époque classique ? Bien que l'atonalité y ait certainement quelque chose à voir, il ne faut pas oublier que l'émancipation de la forme a débuté bien avant les premières œuvres atonales. Caplin pour sa part mentionne que les thèmes hybrides (qui mêlent ou ne répondent pas sous tous leurs aspects aux deux types de base) sont fréquents même dans la littérature classique.⁷

Une autre question qui est revenue à maintes reprises dans l'analyse du deuxième mouvement est celle de la nature de la répétition. Si certaines répétitions au sens conventionnel du terme – mélodico-rythmique – sont présentes, nous avons soutenu qu'une grande partie des répétitions perçues dans ce mouvement ne sont pas mélodico-rythmique, mais d'une nature moins saisissable. La nature du « motif ascendant », par exemple, se compose principalement d'un contour général, et non pas d'une succession d'intervalles précis. La majorité des répétitions identifiées dans les structures périodiques et sentencielles l'ont été sur la base de leur texture, un élément difficile à définir, qui allie le timbre, le registre, la densité, la continuité des sons, la position des sons dans l'espace temporel (immédiatement l'un après l'autre, séparés), etc. Dans les deux premières phrases du deuxième mouvement, par exemple, ce sont les successions de textures qui forment les structures principales.

La répétition s'est aussi révélée être un facteur important lors de la segmentation. Elle contribue à plusieurs aspects fondamentaux de la construction des phrases, en

7. CAPLIN, *Classical Form*, p. 10.

y apportant à la fois une cohésion et une délimitation (la répétition d'un élément implique nécessairement une démarcation). Elle semble un élément fondamental de notre compréhension formelle.

Au niveau de la relation entre l'organisation des phrases et de la forme globale du mouvement, on retrouve aussi certaines ressemblances avec les formes classiques décrites par Caplin. Par exemple, la transition vers la section B est beaucoup moins resserrée formellement que le début de la section A. Toutefois, il y a une différence majeure : la section A' n'est pas aussi formellement resserrée que la section A, et ne règle aucun des conflits ou problèmes inhérents à cette dernière, contrairement à la forme sonate, par exemple, où la réexposition sert, entre autres, à régler le conflit tonal présenté par l'exposition. La coda du deuxième mouvement, tout comme celle du premier, est au contraire une fragmentation des phrases et disparition progressive.

Tout comme il y a plusieurs points d'intersection entre les deux mouvements analysés, il y a aussi plusieurs parallèles entre les théories exposées par Hasty et Caplin. La notion de début, milieu et fin de ce dernier peut s'assimiler – au niveau de la phrase – à celle de délimitation et de conclusion. D'ailleurs, les trois caractéristiques de Hasty, tout comme ses principes de segmentation, ont été utilisées dans l'analyse des phrases du deuxième mouvement même là où les types thématiques classiques prévalaient. Ces deux approches analytiques ne sont pas incompatibles, et toutes deux donnent une large place à la perception.

5.3 Conclusion

Est-ce que les conclusions de cette recherche peuvent être transposées à l'analyse d'autres œuvres ? Reflètent-elles des conceptions courantes d'une époque ou d'un courant ? Une réponse complète ne peut être obtenue que par comparaison avec un corpus d'analyses plus large sur la question, qui manque malheureusement à la littérature en ce

moment. Nous pouvons tout de même tenter de prédire l'applicabilité des conclusions à partir du contexte entourant le *Trio* et la production de Pépin. Tout d'abord, la place du *Trio* dans l'œuvre de Pépin est représentative. En 1982, il a plus de quarante ans d'expérience en composition et a écrit dans plusieurs styles très différents : post-romantisme, néo-classicisme, sérialisme, musique aléatoire, musique « de masse ». Le *Trio* incorpore de nombreuses techniques d'écriture apprises au cours de sa carrière ; il est donc fort probable que les structures de phrases analysées dans notre étude se retrouvent tout au long de sa production, au moins en partie.

Au niveau de la musique occidentale de son époque, Pépin n'a eu, comme ses compatriotes, qu'un faible rayonnement hors du Canada. On peut donc difficilement s'appuyer sur l'influence de son œuvre pour justifier la représentativité de son écriture. Même à travers son enseignement au Conservatoire de musique de Montréal, on ne peut que supposer quelle a été son influence, en l'absence de recherche sur le contenu de ses cours et la direction générale qu'il donnait à ses étudiants en composition. D'un autre côté, on sait que Pépin a été largement influencé par les courants musicaux de son époque depuis son séjour en France. Après ses cours avec Messiaen et Honegger, il est resté à l'affût des démarches de ses anciens collègues Boulez et Stockhausen, comme l'atteste *Nombres* pour deux pianos et orchestre (1962), œuvre sérielle intégrale qui fait usage d'amplification pour entourer les auditeurs de musique. Il a été ouvert aussi aux courants aléatoires patronnés par Cage aux États-Unis, comme on le constate dans son article « Montréal : la Semaine internationale de musique actuelle ».⁸ On peut supposer que, étant perméable aux idées et techniques de son époque, la musique de Pépin soit aussi représentative d'un courant plus large dans la construction de ses phrases. Son cheminement, qui d'une musique tonale est passé à l'ascétisme du sérialisme intégral puis à un assouplissement des règles et des techniques sérielles, n'est en aucun cas unique à son époque.

8. Clermont PÉPIN. « Montréal : la Semaine internationale de musique actuelle ». Dans : *The Canadian Music Journal* 6 (1962), p. 29–31.

L'une des prémisses de cette recherche, c'est qu'une analyse basée sur les hauteurs de sons n'est pas toujours le meilleur moyen de comprendre notre perception d'une œuvre et de sa structure. D'une part, dans le cas d'une musique sérielle, la série peut n'avoir qu'une faible influence sur l'organisation d'une œuvre. D'autre part, plusieurs facteurs peuvent rendre les diverses relations entre les hauteurs et d'éventuels ensembles difficiles à saisir à l'audition : rythme complexe, lignes disjointes, registres extrêmes, harmonies touffues, contrepoint dense. Dans ce cas, des facteurs comme la texture, le registre, la densité ou le timbre peuvent prendre une place prépondérante dans la structure des phrases. Une des conclusions les plus surprenantes de cette recherche, c'est que même dans le deuxième mouvement, qui ne possède pas ces difficultés de perception, les facteurs autres que mélodico-rythmique – particulièrement la texture – prennent une importance considérable dans l'analyse et la compréhension des phrases.

Pour conclure, rappelons que l'article de Hasty sur la formation des phrases et la forme en contexte post-tonal a paru il y a presque trente ans, en 1984. Malgré l'intérêt certain des pistes d'exploration qu'il propose, il ne semble pas avoir eu de suite. Les ressources sur le sujet sont rares, alors que pour la musique tonale, il existe de nombreux ouvrages, comme celui de Caplin. Nous ne pouvons que déplorer cet état des choses et espérer que les chercheurs s'intéresseront à cet aspect fondamental de notre compréhension de la musique post tonale, et palieront ainsi à ce manque.

Bibliographie

- BOIVIN, Jean. « Olivier Messiaen et le Québec : une présence et une influence déterminante sur la création musicale de l'après-guerre ». Dans : *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes* 17.1 (1996), p. 78–97.
- BOLDT, Katherine. « Clermont Pépin : A Discussion of Selected Compositions for Piano ». Mémoire de maîtrise. University of Western Ontario, 1991.
- CAPLIN, William E. *Classical Form*. New-York : Oxford University Press, 1998.
- Centre de musique canadienne*. URL : www.musiccentre.ca.
- CLENDINNING, Jane Piper. *The Musician's Guide to Theory and Analysis*. 2^e éd. New-York : W. W. Norton et Company, 2011.
- ELLIOT, Robert William Andrew. « The String Quartet in Canada ». Thèse de doctorat. University of Toronto, 1990.
- Fonds Clermont Pépin*. Montréal : Bibliothèque et archives nationales du Québec, 1992-2008.
- FRAISSE, Paul. *The Psychology of Time*. New-York : Harper et Row, 1963.
- FREEDMAN, Alan. « An analysis of Clermont Pépin's *Implosion* ». Mémoire de maîtrise. San Diego University, 1988.
- GAULDIN, Robert. *Harmonic Practices in Tonal Music*. 1^{re} éd. New-York : W. W. Norton et Company, 1997.
- GREEN, Douglass M. *Form in Tonal Music : An Introduction to Analysis*. 2^e éd. New-York : Holt, Rinehart et Winston, 1979.
- Grove Music Online*. 2007-2011. URL : www.oxfordmusiconline.com.
- HASTY, Christopher F. « A Theory of Segmentation Developed From Late Works of Stefan Wolpe ». Thèse de doctorat. Yale University, 1978.
- *Meter as Rhythm*. New York : Oxford University Press, 1997.
- « On the Problem of Succession and Continuity in Twentieth-Century Music ». Dans : *Music Theory Spectrum* 8 (1986), p. 58.

- HASTY, Christopher F. « Phrase Formation In Post-Tonal Music ». Dans : *Journal of Music Theory* 28.2 (1984), p. 167–170.
- « Rhythm in Post-Tonal Music : Preliminary Questions of Duration and Motion ». Dans : *Journal of Music Theory* 25.2 (1981), p. 183–216.
- « Segmentation and Process in Post-Tonal Music ». Dans : *Music Theory Spectrum* 3 (1981), p. 54–73.
- KALLMANN, Helmut, Gilles POTVIN et Kenneth WINTERS, éd. *Encyclopédie de la musique au Canada*. Toronto : University of Toronto Press, 1981.
- KOHS, Elis B. *Musical Form : Studies in Analysis and Synthesis*. Boston : Houghton Mifflin Company, 1973.
- KOSTKA, Stefan et Dorothy PAYNE. *Tonal Harmony : With an Introduction to Twentieth-Century Music*. 4^e éd. Boston : McGraw Hill, 2000.
- LIND, Stephanie. « An Interactive Trichord Space Based on Measures 18-23 of Clermont Pépin's *Toccate no. 3* ». Dans : *Music Theory Online* 15.1 (2009).
- MACMILLAN, Keith et John BECKWITH, éd. *Contemporary Canadian Composers*. Toronto : Oxford University Press (Canadian Branch), 1975.
- NEISSER, Ulric. *Cognitive Psychology*. New-York : Appleton-Century-Crofts, 1966.
- PÉPIN, Clermont. *Anthologie de la musique canadienne / Anthology of Canadian Music : Clermont Pépin*. 4 disques ; 33 1/3 rpm. stéréo. ; 12 po. Contient une entrevue par Gilles Potvin. Le livret [20 p.] contient des notes sur les œuvres et une traduction anglaise de l'entrevue. Montréal : Radio-Canada International, 1980.
- « Montréal : la Semaine internationale de musique actuelle ». Dans : *The Canadian Music Journal* 6 (1962), p. 29–31.
- *Piccoletta : souvenirs : récit autobiographique d'un compositeur*. Montréal : Tryptique, 2006.
- *Trio no. 2 : pour violon, violoncelle et piano (1982)*. 1 partition complète + 2 parties séparées. Outremont (Qué.) : Éditions Clermont Pépin, 1982.
- POTVIN, Gilles. « Clermont Pépin ». Dans : *L'Encyclopédie canadienne* \ *Encyclopédie de la musique au Canada*. Sous la dir. de la FONDATION HISTORICA-DOMINION. 2012. URL : www.thecanadianencyclopedia.com.
- ROBERGE, Marc-André. *Guide des difficultés de rédaction en musique*. URL : www.mus.ulaval.ca/roberge/gdrm.
- ROIG-FRANCOLI. *Understanding Post-Tonal Music*. Boston : McGraw Hill, 2008.
- ROTHSTEIN, William. *Phrase Rythm in Tonal Music*. New-York : Schirmer, 1989.

- SCHAEFFNER, André. « Phrase ». Dans : *Encyclopédie de la musique*. Sous la dir. de François MICHEL. T. III. Paris : Fasquelle, 1961, p. 437.
- SCHUSTER-CRAIG, John W. « Compositional Procedures in Selected Works of Clermont Pépin (1926 -) ». Thèse de doctorat. University of Kentucky, 1987.
- STRAUS, Joseph N. *Elements of Music*. 2^e éd. Upper Saddle River (NJ) : Pearson, 2008, 2003.
- *Introduction to Post-Tonal Theory*. 1^{re} éd. Englewood Cliffs (NJ) : Prentice Hall, 1990.
- STWOLINSKY, Gail de. *Form and Content in Instrumental Music*. Dubuque (Iowa) : W. C. Brown, 1977.
- WALTON, Charles W. *Basic Forms in Music*. New-York : Alfred Publishing, 1974.
- WHITE LUCKOW, Heather. « La Marque du maître : Messiaen's Influence on Québécois Composers Serge Garant, Clermont Pépin and Andre Prévost ». Thèse de doctorat. McGill University, 2010.