

V

la mesure et le mouvement

LA MESURE ET LE
MOUVEMENT

輪ワの下ま下る下。昇ノる下。

七シの下ま下る下。祖ソの下ま下る下。

生シの下ま下る下。天テンの下ま下る下。

堂ドウの下ま下る下。我ガの下ま下る下。

身ミの下ま下る下。白ハクの下ま下る下。

日ニチの下ま下る下。騰トウの下ま下る下。

三替第三

大ダイの下ま下る下。道ドウの下ま下る下。

15

Mesures simples et composées

> REGROUPER LES DURÉES

Contrairement aux principes régissant le rythme, la notion de mesure est relativement récente (XVI^e, XVII^e siècles).

À quoi correspond une mesure ?

À un regroupement des valeurs rythmiques par petits ensembles, délimités visuellement par des barres de mesures (barres verticales occupant toute la portée).

Chaque type de regroupement possède son chiffrage particulier qui indique une dimension fondamentale du rythme : les appuis musicaux. Élaborés progressivement et provenant souvent d'une origine chorégraphique, ces appuis dessinent, depuis l'époque baroque, un sous-bassement régulier à l'invention mélodique et rythmique des compositeurs.

La règle de cette régularité est simple : le total des valeurs rythmiques comprises dans une mesure doit toujours être en concordance avec le chiffrage de cette mesure.

L'exemple 116 montre une musique notée sans mesure, puis regroupée par ensembles de 6 ou de 4 croches. Les conséquences de ces regroupements sur l'accentuation de cette phrase musicale sont facilement imaginables.

Exemple 116
Regroupements
de durées par
ensembles réguliers

Musique notée
sans mesure

La même musique regroupée
par ensembles de :

six croches

quatre croches

Chiffres indicateurs
de la mesure

Barres de mesures

> LES CHIFFRES INDICATEURS DE LA MESURE

La durée complète d'une mesure se décompose en plusieurs durées plus brèves, appelées « temps ».

Le type d'une mesure va dépendre du nombre de temps que possède cette mesure et de la durée de ces différents temps.

Le chiffrage de la mesure, qui indique à l'interprète ces deux informations, se présente à la manière d'une fraction, sans la barre du milieu. Il est écrit après la clé et l'armure. Contrairement à l'armure qui est réécrite à chaque système, il n'est indiqué que la première fois.

- Le nombre du haut exprime le nombre de temps par mesure.
- Le nombre du bas exprime la valeur du temps, autrement dit sa durée. En effet, un temps peut valoir une noire, une blanche, une croche... Cette valeur est indiquée en fraction de ronde. Comme la ronde représente l'unité, elle est associée au chiffre 1. La blanche vaut une demi-ronde et est représentée par un 2. La noire vaut un quart de ronde et est, notée par un 4. Et ainsi de suite...

On lit le chiffrage (ou les chiffres indicateurs de la mesure) en partant du haut. Une mesure à 3/4 se dit « trois-quatre ». C'est une mesure à trois temps, chacun valant un quart de ronde, soit une noire. Cette mesure contient donc trois temps ayant valeur de noire.

Il existe deux abréviations usuelles : le **C** qui signifie 4/4 et le **¢** qui signifie 2/2.

Dans l'exemple 117, les chiffres visualisent l'emplacement des temps. Remarquez qu'à la dernière mesure, aucun événement sonore ne vient indiquer le second temps. C'est alors à l'interprète de le rythmer intégralement.

Mesure à trois temps	Mesure à quatre temps	Mesure à deux temps	Mesure à quatre temps
Valeur de temps : la noire	Valeur de temps : la noire	Valeur de temps : la blanche	Valeur de temps : la croche

Exemple 117
Les chiffres
indicateurs de
la mesure

> MESURES SIMPLES ET MESURES COMPOSÉES

La pulsation des temps peut être subdivisée, c'est-à-dire pensée en valeurs régulières plus brèves.

Il existe deux familles distinctes de subdivisions des temps : les temps binaires et les temps ternaires.

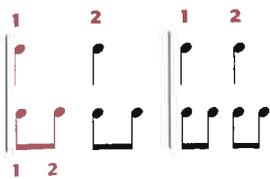
En pratique :

- les temps correspondant à des valeurs simples (noires, blanches...) se subdivisent en deux parties égales (2 croches, 2 noires...), soit un partage binaire ;

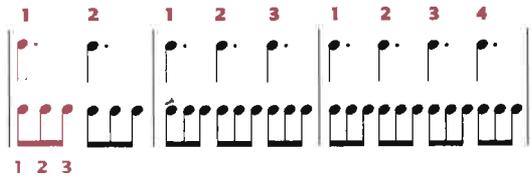
- les temps correspondant à des valeurs pointées (noires pointées, blanches pointées...) se divisent en trois parties égales (3 croches, 3 noires...), soit un partage ternaire ;
- les mesures constituées de temps binaires se nomment mesures simples ou mesures binaires ;
- les mesures constituées de temps ternaires se nomment mesures composées ou mesures ternaires.

Les mesures les plus fréquentes (avant le xx^e siècle) sont celles qui ont 2, 3 ou 4 temps, avec la noire ou la noire pointée comme valeur de temps.

Mesures à temps binaires



Mesures à temps ternaires



Remarque : les termes binaire et ternaire sont ambigus car alors qu'une valse, par exemple, est perçue comme ternaire (c'est une danse à trois temps) elle est également binaire (ses temps sont de subdivision binaire) !

Exemple 118
Subdivisions
des temps

> PARTICULARITÉS DU CHIFFRAGE DES MESURES COMPOSÉES

Le chiffrage des mesures composées présente une difficulté. En effet, la ronde, unité de référence pour écrire le nombre inférieur de la mesure, n'est pas un multiple de 3 ! Comment alors procéder pour exprimer une unité ternaire dans le chiffrage d'une mesure ?

Cette difficulté se résout en remplaçant le temps par le tiers de temps, c'est-à-dire la valeur ternaire par sa valeur de subdivision. Par exemple, pour un temps d'une valeur d'une noire pointée, la croche devient la référence. Le nombre du haut doit alors s'adapter et être multiplié par 3.

Prenons l'exemple d'une mesure à 3 temps ayant chacun valeur de noire pointée. Elle se subdivise en 3×3 , soit 9 croches, aussi :

- le chiffre du bas indiquera la croche plutôt que la noire pointée ;
- le chiffre du haut indiquera les 9 subdivisions plutôt que les 3 temps ;
- le chiffrage d'une mesure comportant 3 noires pointées sera donc $9/8$.

À l'inverse, pour trouver le nombre de temps d'une mesure composée à partir de son chiffrage, il faut diviser le nombre du haut par 3. Exemple : un $9/8$ est une mesure à 9 divisé par 3, soit 3 temps.

L'exemple 119 résume les chiffrages des différents types de mesures : à partir des temps pour les mesures simples et des subdivisions pour les mesures composées.

V LA MESURE ET LE MOUVEMENT

	Mesures simples	Mesures composées	Mesures simples	Mesures composées	Mesures simples	Mesures composées
Unité de temps						
Mesures à 2 temps	$\frac{2}{8} = \frac{2}{8}$ 	$\frac{6}{16} = \frac{6}{16} = \frac{2}{8}$ 	$\frac{2}{4} = \frac{2}{4}$ 	$\frac{6}{8} = \frac{6}{8} = \frac{2}{4}$ 	$\frac{2}{2} = \frac{2}{2}$ 	$\frac{6}{4} = \frac{6}{4} = \frac{2}{2}$ 
Mesures à 3 temps	$\frac{3}{8} = \frac{3}{8}$ 	$\frac{9}{16} = \frac{9}{16} = \frac{3}{8}$ 	$\frac{3}{4} = \frac{3}{4}$ 	$\frac{9}{8} = \frac{9}{8} = \frac{3}{4}$ 	$\frac{3}{2} = \frac{3}{2}$ 	$\frac{9}{4} = \frac{9}{4} = \frac{3}{2}$ 
Mesures à 4 temps	$\frac{4}{8} = \frac{4}{8}$ 	$\frac{12}{16} = \frac{12}{16} = \frac{4}{8}$ 	$\frac{4}{4} = \frac{4}{4}$ 	$\frac{12}{8} = \frac{12}{8} = \frac{4}{4}$ 	$\frac{4}{2} = \frac{4}{2}$ 	$\frac{12}{4} = \frac{12}{4} = \frac{4}{2}$ 

Exemple 119

Chiffrage des mesures
simples et composées

> L'UNITÉ DE MESURE

Pour percevoir pleinement le caractère d'une mesure, il est bon de compléter l'examen du nombre et de la valeur des temps par celui de l'unité de mesure ; valeur qui exprime à elle seule toute la mesure.

Par exemple, pour un 3/4, mesure contenant trois noires, l'unité de mesure est la blanche pointée. Pour un 2/2, mesure contenant deux blanches, l'unité de mesure est la ronde.

Ainsi, les mesures simples les plus fréquentes ont la blanche, la blanche pointée et la ronde comme unité de mesure.

Les mesures composées les plus usuelles, c'est-à-dire les 6/8, 9/8 et 12/8 ont comme unités de mesure respectives : la blanche pointée, la blanche pointée liée à une noire pointée et la ronde pointée.

Exemple 120

Liens entre
mesures, temps et
unités de mesure

Unités de mesure



Temps et valeurs de temps

> QUELQUES MESURES PARTICULIÈRES

Exemple 121

Musique à 3/2 (François
Couperin, Courante du
Deuxième Ordre)

Quelques valeurs de temps autres que la noire pour les mesures simples et que la croche pour les mesures composées sont tout à fait usuelles : la blanche pour les mesures simples (par exemple 3/2) et la double croche pour les mesures composées (par exemple 9/16).

Moderato

De même, des nombres de temps supérieurs à 4 ne sont pas rares à partir de la fin du XIX^e siècle et fréquents dans les musiques populaires d'Europe centrale. Ces mesures sont toutefois souvent subdivisées en regroupements de temps plus faciles à appréhender : les mesures à 5 temps sont généralement pensées en 3+2 ou 2+3 temps et celles à 7 temps en 4+3 ou 3+4 temps.

Un cas particulier concerne le 8/8, qui est parfois subdivisé en 3+3+2 ou 3+2+3 temps, donnant des rythmes très entraînants.

Exemple 122
Musique à huit temps
(Bartók, Mikrokosmos 151)



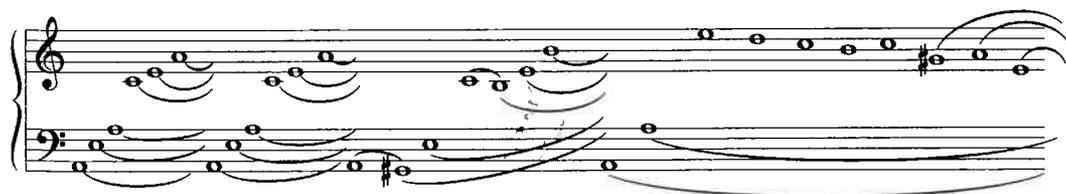
Par ailleurs, il existe quelques moments où l'univers de la mesure cesse d'être présent :

- Dans les cadences, sections des concertos où le soliste joue dans l'esprit d'une improvisation, la musique se note habituellement sans barres de mesures.

Exemple 123
Notation de cadence
(Beethoven, Troisième Concerto pour piano)

- Au XVII^e siècle, quelques compositeurs ont imaginé une écriture particulière pour les préludes des suites de danse pour clavecin, appelés préludes non mesurés : les notes et les phrasés sont indiqués alors que le rythme est laissé à la discrétion de l'interprète.

Exemple 124
Notation non mesurée
(Louis Couperin, Prélude en la mineur)

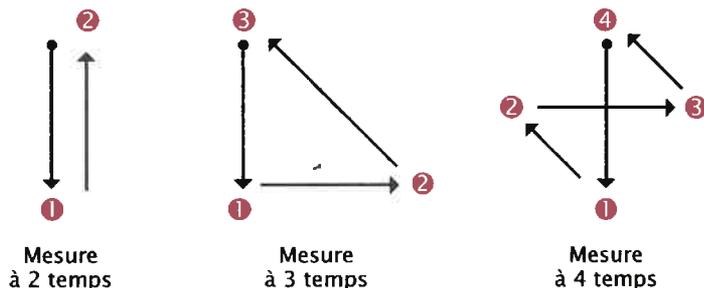


> BATTRE LA MESURE

Battre la mesure, c'est indiquer par le geste les différents éléments qui constituent la mesure, c'est-à-dire le tempo (voir le chapitre suivant), les temps et parfois même la subdivision des temps (ou décomposition).

C'est tout à fait important pour le travail de mise en place ainsi que pour solfier la musique.

La convention simple de la battue est la suivante : le premier temps est toujours en bas et le dernier toujours en haut. Dans une mesure à trois temps, le second est à droite. Dans une mesure à quatre temps, le second est à gauche et le troisième à droite.



Exemple 125
Les gestes
de la battue

Attention, diriger c'est beaucoup plus que battre la mesure. C'est aussi montrer gestuellement l'interprétation musicale : les nuances, le phrasé, les élans et points d'appuis des phrases, le caractère, les modes de jeu... C'est aussi susciter et faire passer l'émotion.

> CHANGER DE MESURE

Exemple 126
Notation de changement
de mesure (Schubert,
Impromptu D 916 n° 2)

Une musique peut changer de type de mesure à tout moment. Tous les enchaînements sont possibles, y compris entre mesures simples et composées.

Avant le XX^e siècle, comme les changements de mesure étaient rares, il fallait faire précéder la nouvelle mesure d'une double barre de mesure et

Allegretto

L'istesso tempo

indiquer le chiffrage de la nouvelle mesure, ainsi que le fait Schubert pour passer d'un 6/8 à un 2/2 dans son impromptu présenté à l'exemple 126.

Les changements de mesure étant désormais fréquents, les nouveaux chiffres de mesure peuvent être simplement indiqués au-dessus de la mesure pour ne pas distraire l'œil de la continuité musicale, sur le modèle du prélude de Debussy de l'exemple 127.

Exemple 127
Notation allégée de
changement de mesure
(Debussy, Prélude
Bruyères)

Musicalement, un changement de mesure est souvent lié à un changement d'idée musicale. Il peut également apparaître pour donner le sentiment d'un ralentissement ou d'une accélération. Il existe, par ailleurs, des idées musicales dont les irrégularités internes nécessitent des changements de mesure.

> LES ÉQUIVALENCES

Lorsqu'on enchaîne deux types de mesure, il est parfois indispensable d'indiquer la correspondance entre les unités de temps.

Prenons l'exemple d'un 2/4 et d'un 6/8. Il s'agit de deux mesures à deux temps. Mais comment passer de l'une à l'autre ?

- Si l'on considère que les temps de ces deux mesures sont équivalents, alors leurs croches sont différentes, celles du 6/8 seront plus brèves : trois croches du 6/8 correspondront à deux croches du 2/4.

- Par contre, si l'on désire que leurs croches soient équivalentes, les temps du 6/8 seront plus longs que ceux du 2/4, puisqu'ils posséderont une croche de plus.

L'équivalence, dans le premier cas, s'indique par noire = noire pointée et dans le second par croche = croche.

Exemple 128
Différentes
équivalences

Les temps
sont identiques
Les croches
sont plus brèves

Les croches
sont identiques
Les temps
sont plus longs

Attention : les équivalences sont parfois notées à l'envers dans les partitions. La nouvelle unité est alors indiquée avant l'ancienne. S'il existe un doute, votre sens musical vous guidera certainement.

> TEMPS FORTS ET TEMPS FAIBLES

Le choix d'une mesure implique une répartition de l'énergie entre les différents temps. On distingue les temps dits forts, symbolisés par F, des temps dits faibles, symbolisés par f.

Généralement, les temps impairs sont forts et les temps pairs, faibles.

- À deux temps : F / f et à quatre temps F / f / F / f.
- Pour la mesure à trois temps, trois découpes se pratiquent : F / f / f, F / f / F ou F / F / f.

Les classements anciens entre les différents temps ont souvent été très détaillés : dans une mesure à quatre temps, le premier a pu être considéré comme très bon, le second mauvais, le troisième assez bon, et le quatrième très mauvais.

Le jazz, quant à lui, inverse l'accentuation usuelle du classique : dans une mesure à quatre temps, les appuis se trouvent sur les temps 2 et 4.

Remarque : il s'agit d'une notion d'interprétation et, dans la pratique, les temps forts ne sont pas forcément joués plus fort que les autres. En effet, la répartition de l'accentuation ne se conçoit pas dans l'absolu mais dans l'esprit de la musique interprétée. Les nuances, les signes de phrasé (voir plus loin) et l'harmonie sont indispensables pour se faire une idée vivante du rythme et de l'accentuation d'une musique.

> LA SYNCOPE

La syncope est une rupture dans l'organisation traditionnelle des temps forts et faibles. Une note, jouée sur un temps faible ou une partie faible d'un temps, est maintenue sur la partie forte suivante. Cela crée un décalage, une surprise.

Une syncope peut toujours être représentée par deux valeurs liées : celle qui débute, sur le temps faible et celle qui prolonge, sur le temps fort. Grâce à cette liaison, la syncope peut également intervenir à cheval sur une barre de mesure. Attention, la liaison est parfois invisible, car intégrée à la durée de la note.

Plusieurs syncopes peuvent se suivre. On peut alors parler d'un rythme syncopé.

Une syncope qui a sa partie sur le temps faible plus brève que celle sur le temps fort, est nommée « syncope boiteuse », comme dans la *Sonate, op. 31 n° 1* de Beethoven, mes. 5 de l'exemple 129.

Bref et précis

Exemple 131
Anacrouses régulières
 (Schumann, Album
 pour la jeunesse)

La notion d'anacrouse se retrouve également dans l'étude du phrasé et de l'équilibre des éléments mélodiques. Ils sont souvent pensés en trois moments : anacrouse, accent, désinence, comme dans l'exemple tiré du premier thème de la *Première Symphonie* de Brahms (ex. 132).

Il peut, bien sûr, y avoir des accents principaux et des accents secondaires. Une vision complémentaire est celle divisant la phrase en élan et retom-bée et utilisant souvent les termes grecs *arsis/thésis*.

Exemple 132
Arsis/thésis

Allegro

Anacrouse Accent Désinence

> LES DIFFÉRENTES BARRES DE MESURE

Il existe différents types de barres de mesure :

① ② ③ ④ ⑤

1. La barre de mesure simple, la plus fréquente, délimite les mesures.
2. La barre de mesure double indique un changement d'armure, un changement de mesure ou un changement de partie.
3. La barre de mesure double, avec la seconde épaisse, indique la fin d'un morceau.
4. La barre de mesure de type « fin », mais comportant deux points autour de la troisième ligne, indique une reprise. Le côté où se trouvent les deux points détermine la direction de la reprise.

5. Une barre de mesure pointillée peut subdiviser une mesure longue, type $5/4$, en sous-parties.

> LES RYTHMES DE DANSE

Les principales danses (allemande, sarabande, mazurka, boléro, samba...) ont des chiffreages de mesures caractéristiques et utilisent des combinaisons de durées facilement mémorisables, des cellules rythmiques. Ces cellules sont fréquemment répétées avec d'importantes variations.

À la fin du livre (p. 558), un tableau montre les cellules génératrices des principales danses.

Attention : afin de nuancer cette présentation, il est indispensable de préciser que toute danse possède, en plus de sa cellule de base, un caractère qui lui est propre. C'est pourquoi un compositeur qui connaît très bien le caractère d'une danse peut en composer une sans utiliser de cellule caractéristique.

> QUELQUES NOTATIONS DE MESURES RÉCENTES

Dans la musique du xx^e siècle, le total des temps d'une mesure peut être impossible à replacer dans une unité simple ou composée. Il existe alors deux possibilités : soit indiquer des fractions de temps comme 3 et demi/4, soit indiquer la mesure comme une somme de mesures distinctes $3/4 + 1/8$. L'extrait du *Quatuor* de Michaël Lévinas met en jeu une périodicité autour d'un $3/8$, parfois élargi de trois triples, parfois diminué de cinq triples.

The image shows the first system of a musical score for Example 133. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. There are dynamic markings like *pp* and *mf*. The notation includes various note values and rests, illustrating the complex time signatures mentioned in the text.

Exemple 133
Michaël Lévinas,
Quatuor

The image shows the second system of the musical score for Example 133, starting with a square box containing the number '2'. It consists of four staves, continuing the complex rhythmic patterns from the first system. The notation is dense with beamed notes and rests, demonstrating the intricate time signatures discussed in the text.

Une musique peut aussi être notée sans référence à une mesure précise. Les indications sont, dans ce cas, données de façon chronométrique. La partition *Wolken* de Michael Jarrell illustre une notation de ce type. Le chef donne des indications d'attaque et d'extinction des sons en se référant à des durées, parfois approximatives, exprimées en secondes. Certaines séquences rythmiques échappent à la logique rythmique générale et se déroulent de façons autonomes et répétitives.

2'' 1'' 1'' 3'' 2'' 1'' 1'' 0.5'' ~3''

Voix 1
Voix 2
Voix 3
Voix 4
Voix 5
Voix 6
(verre)
Voix 7
(verre)
Voix 8
Voix 9
Perc. (Cloches-tubes)

[glarods glarodi glarods...]
[juglarons glarodi glarods...]
[glarods...]
[glarods...]

mes mes mes mes

Exemple 134
Michael Jarrell,
Wolken

16

Mouvement ou tempo

> LES INDICATIONS DE MOUVEMENT

En musique, on utilise les termes « mouvement » ou « tempo » pour désigner la vitesse générale d'exécution d'un morceau. Sans cette vitesse réelle, les durées resteraient des rapports abstraits.

Il existe deux façons d'indiquer le mouvement :

- les indications métronomiques, qui expriment avec exactitude la vitesse demandée et qui seront détaillées plus loin ;
- les termes de mouvement, qui donnent une idée subjective de la vitesse du morceau. Ces indications sont données par un mot, généralement en italien, placé au début du passage concerné. L'utilisation de ces termes est très intéressante, car elle permet une interprétation relative de la vitesse, contrairement à une vitesse métronomique fixe. En effet, les termes de mouvement correspondent à une fourchette de tempo dont le choix peut varier selon le contexte et l'interprétation du musicien. D'autre part, ces termes évoquent aussi une manière d'envisager le tempo.

Dans la musique ancienne, les tempos (ou tempi, pluriel de tempo en italien) n'étaient pas indiqués, ils étaient implicites.

Dans la musique récente, la coutume s'est répandue de noter les indications de mouvement dans la langue du pays. Parfois elles sont aussi complétées par des indications métronomiques.

Le tableau de la page suivante présente les principales indications de mouvement, classées de la plus lente à la plus rapide. Il recense aussi quelques termes pouvant compléter les indications de tempo.

> LES CHANGEMENTS DE MOUVEMENT

- La vitesse d'une musique n'est pas uniforme ; le plus souvent, elle varie au cours du morceau.
- Les changements peuvent être progressifs, en accélérant ou en ralentissant.
- Une musique peut aussi avoir plusieurs vitesses de base. Elles sont alors parfois numérotées tempo 1, tempo 2... ou *tempo primo*...

	Termes italiens	Abréviations	Équivalents français
LENT	<i>Largo</i>		large, lent et grave, ample
	<i>Larghetto</i>		un peu moins lent que largo
	<i>Lento</i>		lent
	<i>Adagio</i>		à l'aise, moins lent que lento
	<i>Adagietto</i>		un peu moins lent que adagio
INTERMÉDIAIRE	<i>Andante</i>	<i>And^{te}</i>	modéré, allant
	<i>Andantino</i>	<i>And^{lmo}</i>	un peu moins lent que andante
	<i>Moderato</i>	<i>Mod^{to}</i>	modéré
	<i>Allegretto</i>	<i>All^{to}</i>	un peu moins vif que allegro
RAPIDE	<i>Allegro</i>	<i>All^o</i>	gai, vif, allègre
	<i>Vivace</i>		vif
	<i>Presto</i>		rapide
	<i>Prestissimo</i>	<i>Prest^{mo}</i>	extrêmement rapide
VOCABULAIRE COMPLÉMENTAIRE	<i>ad libitum</i>		à volonté
	<i>a piacere</i>		à plaisir
	<i>assai</i>		beaucoup, très
	<i>ma non tanto</i>		mais pas trop
	<i>meno</i>		moins
	<i>molto</i>		beaucoup, très
	<i>più</i>		plus
	<i>poco</i>		peu
	<i>poco a poco</i>		peu à peu
	<i>quasi</i>		comme

• Il faut également pouvoir indiquer que le tempo est stable ou que l'on revient au tempo principal.

Les différents termes de changement de mouvement (permettant de préciser tous ces cas) sont présentés dans le tableau de la page de droite.

> LA DANSE ET LE TEMPO

Le tempo prend une importance particulière lorsqu'il s'agit de musique de danse. En effet, la vitesse influe profondément sur l'exécution des différents pas.

Pourtant, dans les musiques de danse, les indications de tempo sont le plus souvent implicites : en présence d'indications comme gigue, gavotte, allemande, sarabande ou menuet, l'interprète est censé connaître le bon tempo, bien sûr, avec une certaine marge...

Par extension, un tempo peut être indiqué en référence à une danse : tempo di menuetto, tempo di mazurka...

Les cas sont très variés, d'autant plus que les tempi des danses ont évolué selon les époques et les pays.

Termes italiens	Abréviations	Équivalents français
<i>Allargando</i>	<i>allarg.</i>	en élargissant
<i>Slargando</i>	<i>slarg.</i>	en élargissant
<i>meno vivo</i>		moins vif
<i>Rallentando</i>	<i>rall.</i>	en ralentissant
<i>Ritardando</i>	<i>ritard./rit.</i>	en retardant
<i>Ritenuto</i>	<i>riten./rit.</i>	retenu
<i>Accelerando</i>	<i>accel.</i>	en accélérant
<i>Affretando</i>		en pressant et agité
<i>Animato</i>		animé
<i>Doppio (movimento)</i>		deux fois plus vite
<i>più mosso</i>		plus animé
<i>più moto</i>		plus animé
<i>Tempo frettoloso</i>		animé
<i>Stretto</i>		serré/presser
<i>a tempo</i>		retour au tempo
<i>Istesso tempo</i>		le même mouvement
<i>Senza tempo</i>		sans tempo
<i>Tempo giusto</i>		mouvement exact
<i>Tempo ordinario</i>		mouvement normal
<i>Tempo primo</i>		au premier mouvement

POUR
RALENTIR

POUR
ACCÉLÉRER

VOCABULAIRE
COMPLÉMENTAIRE

Pour y voir clair, il faut essayer de faire vivre les phrases à différents tempi, comparer des enregistrements, lire les traités... Cette question est d'autant plus importante que les recherches concernant l'interprétation de la musique ancienne ont considérablement progressé ces dernières années.

> LE MÉTRONOME

Le métronome est un appareil, breveté par Maelzel en 1816, et capable d'émettre des pulsations régulières à une vitesse donnée. La vitesse se règle par l'utilisateur sur une échelle de 40 à 208. On dispose, grâce à cet appareil, d'une indication fiable de tempo, ainsi que d'une aide à l'apprentissage du rythme.

Le métronome donne une pulsation extérieure très utile pour garder le tempo en toutes circonstances. Il est aussi efficace pour développer sa propre pulsation intérieure, celle qui nous fait vivre un tempo et nous garantit une stabilité relative.

Le son produit par un métronome s'appelle un battement ou un clic. Les premiers métronomes à balancier, qui nécessitaient d'être posés sur une surface plane, sont maintenant remplacés par des métronomes électroniques. On utilisera plutôt le terme battement pour un métronome mécanique et *clic* pour un métronome électronique.

Pour utiliser un métronome, il faut, en premier, décider d'une valeur rythmique pour les battements ou clics. Par exemple, on peut décider que les clics correspondront à des noires. Ensuite, il faut régler le métronome sur la bonne indication de vitesse, en sachant que les chiffres correspondent au nombre de battements par minute. Par exemple, le régler sur 60 signifie qu'il y aura soixante battements (ou noires dans notre exemple) par minute, et donc qu'une noire vaudra une seconde. La noire = 120 signifie qu'il y aura cent vingt noires par minute et donc qu'une noire vaudra une demi-seconde. Plus le chiffre est élevé et plus le tempo est rapide. Inversement, plus le chiffre est bas et plus le tempo est lent.

Certains métronomes sont capables d'émettre des sons différents sur un cycle choisi : par exemple, dans un cycle de quatre sons, un son aigu et trois sons graves. Ce système permet de se localiser dans une mesure ou dans un groupe de mesures.

Jacques Castèrède, dans sa propre théorie de la musique, présente deux possibilités d'erreurs des indications métronomiques :

- lorsque le compositeur se trompe dans l'évaluation de ses mouvements. Cela arriverait plus souvent que l'on ne se l'imagine...
- lorsque le métronome est mal étalonné, surtout s'il est mécanique.

Il y a parfois plus d'une heure d'écart entre deux interprétations d'un même opéra de Wagner !

> QUELQUES AMBIGUÏTÉS DANS LES TERMES

Les liens entre les indications de tempo en italien et les valeurs métronomiques sont souples et laissent une marge d'appréciation à l'interprète. En fait, il faut surtout saisir les relations des divers tempi les uns envers les autres.

Mais là aussi, les choses ne sont pas simples car certains termes ont changé de sens avec le temps. Prenons un exemple : originellement, le terme *andante*, dont la traduction est « allant », était un tempo plutôt rapide. Vers l'époque de Mozart, son sens s'est inversé et il s'applique désormais à un tempo lent. Par conséquent *più andante*, qui signifiait « plus vite qu'andante », signifie désormais « plus lent qu'andante » !

> LES INDICATIONS DE CARACTÈRE

Les indications de mouvement, un peu abstraites, sont très souvent précisées par des indications de caractère.

Ces indications ne sont limitées que par l'imagination des compositeurs, ce qui explique que la liste que nous présentons est forcément incomplète et s'étend de jour en jour. Le tableau suivant vaut cependant la peine d'être parcouru pour se faire une idée de la richesse de ce type de vocabulaire.

Italien	Français	Italien	Français
<i>a capriccio</i>	librement	<i>doloroso</i>	douloureusement
<i>acceso</i>	enflammé	<i>drammatico</i>	dramatique
<i>affabile</i>	aimable	<i>energico</i>	énergique
<i>affannoso (ato)</i>	angoissé	<i>espressivo</i>	expressif
<i>affettuoso</i>	affectueux	<i>furioso</i>	furieux
<i>agitato</i>	agité	<i>garbato</i>	avec grâce
<i>alla marcia</i>	comme une marche	<i>giocoso</i>	joyeux
<i>alla pollaca</i>	comme une polonaise	<i>gioioso</i>	gai
<i>alla tedesca</i>	à l'allemande	<i>grazioso</i>	gracieux
<i>alla zingarese</i>	à la tzigane	<i>imperioso</i>	impérieux
<i>amabile</i>	aimable	<i>lagrimoso</i>	éploré
<i>amoroso</i>	amoureux	<i>largamente</i>	largement
<i>appassionato</i>	passionné	<i>leggiero</i>	léger
<i>ardito</i>	hardi	<i>lusingando</i>	avec une expression caressante
<i>barbaro</i>	comme un barbare	<i>maestoso</i>	majestueux
<i>brillante</i>	brillant	<i>malinconico</i>	mélancolique
<i>burlando</i>	enjoué	<i>mesto</i>	triste
<i>cantabile</i>	chantant	<i>nobile</i>	noble
<i>capriccioso</i>	capricieux	<i>pacato</i>	apaisé
<i>comodo</i>	à l'aise	<i>patetico</i>	pathétique
<i>con affetto</i>	tendrement	<i>pesante</i>	lourdement
<i>con allegrezza</i>	avec allégresse	<i>piangendo</i>	plaintif
<i>con anima</i>	avec âme	<i>pomposo</i>	solennel
<i>con bravura</i>	avec bravoure	<i>quieto</i>	calme, tranquille
<i>con brio</i>	avec brillant	<i>religioso</i>	religieux
<i>con calore</i>	avec chaleur	<i>risoluto</i>	résolu
<i>con delicatezza</i>	avec délicatesse	<i>rustico</i>	champêtre
<i>con dolore</i>	avec douleur	<i>scherzando</i>	comme un scherzo
<i>con espressione</i>	avec expression	<i>scherzo</i>	en plaisantant
<i>con fuoco</i>	avec feu	<i>semplice</i>	simplement
<i>con grazia</i>	avec grâce	<i>sentito</i>	expressif
<i>con moto</i>	avec mouvement	<i>sfogato</i>	léger, aisé
<i>con spirito</i>	avec esprit	<i>sostenuto</i>	soutenu
<i>con tenerezza</i>	avec tendresse	<i>spianato</i>	apaisé
<i>delicatamente</i>	délicatement	<i>teneramente</i>	tendrement
<i>delicato</i>	délicat	<i>tranquillo</i>	tranquille
<i>disperato</i>	désespéré	<i>tremendo</i>	terrible
<i>dolce</i>	doux	<i>tristamente</i>	triste
<i>dolcissimo</i>	très doux	<i>vezzoso</i>	gracieux
		<i>vigoroso</i>	vigoureusement

Arrêt :	
	très bref
	bref
	moyen
	assez long
	long
	très long
	le plus long possible

Une échelle de valeurs pour le point d'orgue

> LES POINTS D'ORGUE ET LES POINTS D'ARRÊT

Il existe une tradition qui veut que certains éléments échappent à la régularité de la mesure et soient laissés à l'appréciation des interprètes : ce sont les arrêts sur les notes surmontées d'un point d'orgue. L'interprète peut alors faire durer cette note le temps qui lui semble nécessaire.

Lorsque le point d'orgue surmonte un silence ou une barre de mesure, c'est le temps de silence qui est prolongé. Ce type de point d'orgue prend le nom de point d'arrêt.

Le point d'orgue (ou point d'arrêt) se note ainsi : 

Parfois l'ovale est remplacé par un triangle ou un rectangle, qui peuvent aussi être doublés pour augmenter ou diminuer la durée du point d'orgue. Lorsque c'est nécessaire, une table, au début de la partition, indique la progression des différents points d'orgue.

> LE RUBATO

Lorsqu'on étudie le rythme à l'aide d'un métronome, la tendance naturelle consiste à exécuter les temps régulièrement, presque mécaniquement. Pourtant, dans la réalité musicale, il est souvent bon de faire preuve de plus de souplesse, bien que l'on puisse, avec du travail, installer une vie musicale et rythmique souple à l'intérieur d'un tempo régulier.

Écoutez, pour vous convaincre, une valse viennoise : vous sentirez que les temps y sont inégaux, le troisième arrivant généralement avec un peu de retard. Lorsque vous serez convaincu, vous utiliserez le métronome avec discernement !

Un cas particulier de musique irrégulière se nomme le rubato. C'est une notion qui fut introduite par les chanteurs vers le XVII^e siècle et qui veut que, bien que les temps dans l'accompagnement restent réguliers, la mélodie, le chant ait une grande souplesse rythmique et soit parfois en retard, parfois en avance. Cette technique d'interprétation culminera à l'époque romantique, et notamment dans les œuvres pour piano de Frédéric Chopin.

Un art du temps

> REMARQUES SUR L'ANALYSE MUSICALE

Pour prendre toute sa dimension, une théorie de la musique doit être mise en parallèle avec l'histoire de la musique et l'analyse musicale. En effet, c'est par l'analyse musicale que les différents éléments comme les durées, les accords ou les modulations prennent leurs réelles perspectives. En étudiant des œuvres entières, il est possible d'approcher de plus près le propos d'un compositeur : est-il en train d'exposer une idée, de faire une transition, un contraste ou bien de varier ou de développer ? Grâce à l'analyse musicale, chaque section, après avoir été étudiée isolément, peut être resituée dans le déroulement du temps, espace principal de la musique.

Ce domaine sort du cadre d'une théorie et ne gagne rien à être abordé trop rapidement. Nous allons toutefois aborder un champ préalable à cette étude des formes musicales. Ce champ, aussi important pour la compréhension que pour l'interprétation de la musique, est celui des carrures, des symétries et des reprises dans la musique tonale.

> REGROUPER LES MESURES : LA CARRURE

De même que chaque temps a son importance particulière dans une mesure, chaque mesure a sa place et « son poids » dans une phrase musicale. Il existe donc des mesures fortes et des mesures faibles.

Le mot carrure, dans son sens premier, signifie une organisation de la musique par multiples de deux, quatre ou huit. L'origine de ces regroupements est à chercher dans l'influence de la danse sur la musique et dans la nécessité des danseurs de disposer de repères réguliers pour effectuer leurs pas. Par extension, le mot carrure peut rendre compte de la manière dont un compositeur regroupe les mesures.

- Dans son sens premier, il est possible de dire d'une œuvre qu'elle a ou qu'elle n'a pas de carrure selon que les mesures sont ou ne sont pas des multiples de deux, quatre ou huit.
- Dans son sens second, une œuvre a forcément une carrure, mais celle-ci peut être régulière ou irrégulière. Il peut également y avoir des allongements ou des rétrécissements de carrure, moments passionnants du

deroulement des phrases musicales. Pour la suite de ce chapitre, nous utiliserons plus souvent le terme « carrure » dans son sens second.

> LES CARRURES RÉGULIÈRES

Les carrures régulières, c'est-à-dire par deux, quatre ou huit mesures, se rencontrent dès les danses du Moyen Âge. Elles sont ensuite tout à fait habituelles dans les suites de danses de l'époque baroque. L'époque classique est assez imaginative sur le plan des carrures et aime beaucoup les carrures impaires, comme présenté dans la section suivante. Cependant, lors de l'apparition d'un thème important, les compositeurs classiques utilisent généralement une carrure régulière pour mettre cet instant en évidence.

Curieusement, l'époque romantique sera très friande de carrures régulières. Les œuvres de Liszt et de Chopin peuvent presque toujours être comptées par huit mesures. Dans l'exemple 135, il est possible de compter les mesures par deux, par quatre comme par huit.

Cette carrure de huit, la plus fréquente, est dénommée la « carrure royale ».

Exemple 135
Carrure régulière
(Chopin, *Prélude n° 7*)

Le xx^e siècle s'émancipa de ce goût pour les carrures régulières. L'asymétrie devint la norme.

On retrouve par contre la régularité des huit, voire de douze, seize ou trente-deux mesures, dans la variété et le jazz.

Attention : une carrure peut être régulière et ne pas être de huit mesures : Brahms, notamment, construit ses *Variations sur un thème de Haydn* sur une carrure de deux fois cinq mesures.

> LES CARRURES IRRÉGULIÈRES

On peut comparer des musiques composées avec ou sans carrures régulières avec des textes écrits en vers et d'autres écrits en prose. Vous devi-

nez déjà que la prose est très importante et que de nombreuses musiques s'échappent d'une prévisibilité de carrure.

Trouver l'organisation des mesures dans ces œuvres libres est bien plus difficile. Il faut essayer de sentir où les phrases s'arrêtent, où elles repartent. Souvent ces deux moments se chevauchent, la fin d'un élément servant de départ au suivant. L'étude des carrures, de leurs régularités et irrégularités doit donc être abordée sans aucune idée préconçue pour se laisser surprendre par le discours musical des différents compositeurs.

La phrase qui débute la *Sonate K 309* de Mozart (ex. 136), est totalement imprévisible. Lorsque le second membre apparaît (mes. 8), il semble conclusif. Il va pourtant bifurquer dans un troisième membre. Ce sera ce dernier qui se chargera de conclure. Le nombre de mesures de chaque membre est irrégulier (7-7-6), de même que le découpage en mesures des deux premiers membres (2-3-2).

En dépit de ces remarques, cette phrase, avec ses oppositions suggérant l'orchestre qui fait alterner tutti et soli, donne un sentiment de naturel et de perfection. C'est là le grand paradoxe des compositeurs classiques, présentant avec la plus grande élégance des carrures généralement irrégulières.

Exemple 136
Carrure irrégulière
(Mozart, Sonate K 309)

Allegro con spirito

The musical score is presented in four systems, each with a piano (right) and bass (left) staff. The tempo is marked 'Allegro con spirito'. The key signature is one sharp (F#). The first system (measures 1-7) begins with a piano introduction marked *f* in the piano staff and *p* in the bass staff. The second system (measures 8-12) continues the piano part with dynamics *f* and *p*. The third system (measures 13-17) features a forte piano (*fp*) section with dynamics *fz*, *f*, and *p*, ending with a trill (*tr*). The fourth system (measures 18-22) continues the *fp* section with dynamics *f* and *p*, ending with a trill (*tr*).

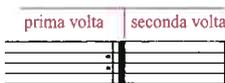
Un phénomène, qui ne se laisse voir que lors de cette étude, est le rétrécissement ou l'allongement de carrure. Lorsqu'une œuvre s'est installée dans la régularité d'une carrure, l'ajout d'une mesure à cette carrure est comme un allongement de la phrase, un appesantissement, voire un ralentissement. Au contraire, la suppression d'une mesure dynamise la phrase, accélère le discours. Les compositeurs sont très conscients de ces techniques de construction des phrases musicales ; les traités de composition, même anciens, sont explicites à ce sujet.

> LES SIGNES DE REPRISE ET DE RENVOI

De nombreuses musiques nécessitent des reprises. Des fragments musicaux y sont exécutés deux fois de suite. Faut-il alors copier deux fois la même musique ? Quelques signes permettent d'éviter ce travail inutile.



La barre de reprise : elle renvoie soit à une autre barre de reprise, soit, s'il n'y a pas d'autre barre de reprise avant, au début de l'œuvre. Elle est dessinée comme une barre de mesure de fin, c'est-à-dire une barre fine et une barre épaisse, mais avec deux points qui entourent la troisième ligne du côté de la barre fine. Les deux points et la barre fine peuvent être orientés vers la gauche ou vers la droite, selon que la reprise renvoie vers un endroit situé avant ou après elle : ils sont dessinés du côté de la reprise. On voit parfois des reprises doubles avec les points des deux côtés.



Parfois la musique est légèrement différente selon que l'on parvient à la barre de reprise pour la première fois (pour la reprise) ou pour la seconde fois (pour l'enchaînement avec la suite). Les deux versions sont alors écrites successivement, différenciées par un crochet sous lequel le compositeur indique soit 1. ou 2., soit première fois ou seconde fois, soit en italien *prima volta* ou *seconda volta*.

Da capo : on trouve ce cas dans les enchaînements de type menuet et trio : le menuet comporte deux parties qui sont chacune jouées deux fois. On joue ensuite le trio avec ses propres reprises. Puis on rejoue le menuet – cela se nomme un *da capo* – mais cette fois sans les reprises. Cela peut être précisé par l'indication *Senza replica*.



Le signe de renvoi : lorsque ce signe se rencontre dans une partition, il faut tout d'abord l'ignorer. Seul le second signe devra être pris en compte : il renvoie alors au premier signe rencontré. Lorsque le second signe de renvoi est à nouveau rencontré, il est alors ignoré.

Plutôt que d'utiliser deux fois le signe de renvoi, le second signe peut être remplacé par l'indication *Al segno* (au signe).

Les cas plus complexes, comme les triples reprises, sont toujours dotés d'indications littérales indiquant la marche à suivre. Lorsque le signe de renvoi est accompagné de l'indication *Da capo* ou D.C., il faut reprendre au début.



Al coda renvoie au signe de coda situé à la conclusion de l'œuvre.

> LES ÉTAGES DU RYTHME

Bien que le rythme soit souvent résumé à ses aspects les plus simples, nous avons vu qu'il comporte plusieurs étages. Tous importants, ils justifient chacun une étude approfondie.

- Les durées et silences forment les idées, cellules et motifs d'une œuvre.
- Le rythme harmonique (voir le chapitre 19) regroupe ces éléments par ensembles.
- À l'étage supérieur, on trouve les phrases musicales avec leurs carrures et éventuellement leurs reprises.
- Si l'on monte encore d'un étage, il y a les parties d'un mouvement, puis plus haut les mouvements d'une œuvre, les scènes d'un acte et les actes d'un opéra. À ce niveau, il s'agit de proportions, du sens de la forme. Moins étudié que les autres aspects du rythme, cet étage est pourtant tout aussi fondamental. Il paraît en effet évident que les œuvres de dimensions importantes sont composées après avoir été esquissées, non seulement dans les détails, mais également dans le dessein et l'équilibre général. Lorsque nous disposons des cahiers d'esquisses des compositeurs, cela se vérifie le plus souvent. Le chapitre 39 se consacre à quelques proportions formelles remarquables.