



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

OEUVRES DE GERMAINE TAILLEFERRE :
DU MOTIF À LA FORME

par

Jacinthe Harbec

Département de théorie

Faculté de musique

Université McGill, Montréal

Novembre 1994

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et de recherches
en vue de l'obtention du grade de
Philosophiae Doctor (Ph. D.)
en musicologie théorique

©Jacinthe Harbec, 1994



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

THE AUTHOR HAS GRANTED AN
IRREVOCABLE NON-EXCLUSIVE
LICENCE ALLOWING THE NATIONAL
LIBRARY OF CANADA TO
REPRODUCE, LOAN, DISTRIBUTE OR
SELL COPIES OF HIS/HER THESIS BY
ANY MEANS AND IN ANY FORM OR
FORMAT, MAKING THIS THESIS
AVAILABLE TO INTERESTED
PERSONS.

L'AUTEUR A ACCORDE UNE LICENCE
IRREVOCABLE ET NON EXCLUSIVE
PERMETTANT A LA BIBLIOTHEQUE
NATIONALE DU CANADA DE
REPRODUIRE, PRETER, DISTRIBUER
OU VENDRE DES COPIES DE SA
THESE DE QUELQUE MANIERE ET
SOUS QUELQUE FORME QUE CE SOIT
POUR METTRE DES EXEMPLAIRES DE
CETTE THESE A LA DISPOSITION DES
PERSONNE INTERESSEES.

THE AUTHOR RETAINS OWNERSHIP
OF THE COPYRIGHT IN HIS/HER
THESIS. NEITHER THE THESIS NOR
SUBSTANTIAL EXTRACTS FROM IT
MAY BE PRINTED OR OTHERWISE
REPRODUCED WITHOUT HIS/HER
PERMISSION.

L'AUTEUR CONSERVE LA PROPRIETE
DU DROIT D'AUTEUR QUI PROTEGE
SA THESE. NI LA THESE NI DES
EXTRAITS SUBSTANTIELS DE CELLE-
CI NE DOIVENT ETRE IMPRIMES OU
AUTREMENT REPRODUITS SANS SON
AUTORISATION.

ISBN 0-612-05719-4

Canada

REMERCIEMENTS

Il va sans dire que mener à bien une tâche comme cette thèse n'est possible qu'avec le soutien de collègues et ami(e)s, tous aussi dévoués les uns que les autres. Aussi parmi ces collaborateurs dont le dévouement et le professionnalisme n'ont jamais fait défaut, nous aimerions saluer :

- Bo Alphonse pour sa direction et son appui;
- Georges Hacquard pour les documents inédits sur Germaine Tailleferre et sa connaissance de celle-ci;
- Nicole Paiement et Leta Miller pour nous avoir gracieusement donné une copie de la partition de la *Cantate du Narcisse* en cours d'édition;
- Robert Orledge pour nous avoir procurer son catalogue sur les oeuvres de Tailleferre;
- Louise Hirbour pour son intérêt à notre recherche;
- Pierre Côté et Éric Massé pour leur critique syntaxique et grammaticale;
- Marie Struthers pour son habilité en traduction;
- Richère Lagassé-Ricard pour son soutien technique;
- Andrée Dagenais et Richard Montour pour leur disponibilité à la relecture du document;
- enfin, nos proches et nos collègues de l'École de musique pour leur soutien moral et leur encouragement.

Nous remercions également le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada pour la bourse d'étude du doctorat et l'École de musique de l'Université de Sherbrooke pour nous avoir rendu possible l'achèvement de cette thèse.

RÉSUMÉ

Germaine Tailleferre (1892-1983) est surtout connue pour avoir été la seule femme au sein du «Groupe des Six». Outre les informations musicologiques présentées dans la biographie et le catalogue de ses compositions, cette thèse veut contribuer à faire connaître l'oeuvre d'une compositrice restée dans l'ombre.

L'étude analytique tente de démontrer la maîtrise compositionnelle de Tailleferre en s'appuyant sur l'aspect du «motif» en tant qu'élément fondamental contribuant à l'édification de la forme. Pour répondre au postulat, un modèle d'analyse fusionnant trois méthodes a été établi : l'analyse motivique, réductionnelle et formelle. Cette démarche analytique est appliquée à trois compositions de genres et de styles différents, représentatives de son oeuvre :

- *Quatuor à cordes* (1917-1919)
- *Image* (1918)
- *Cantate du Narcisse* (1938).

La démonstration systématique de l'analyse musicale sur celles-ci révélera la «cohésion organique» dans l'oeuvre de Tailleferre, créée par l'élaboration du «motif» jusqu'à la forme.

ABSTRACT

Germaine Tailleferre (1892-1983) is best known as the only woman in the «Groupe des Six». This thesis purports to shed greater light on her work, hitherto largely unknown, as well as to present biographical information and a catalogue of compositions.

The analytical study intends to demonstrate expertise, which lay in the use of the «motive» as a generative component of form. In order to demonstrate the latter concept, an analytical model has been developed comprising three methods of analysis : motivic, reductive and formal. Three pieces of different genres and styles representative of Tailleferre's work have been analyzed using this analytical model :

- *Quatuor à cordes* (1917-1919)
- *Image* (1918)
- *Cantate du Narcisse* (1938).

Musical analysis of these pieces reveals the "organic cohesion" in Tailleferre's work, which consists of an intrinsic relation between motive and form.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 — LA VIE DE GERMAINE TAILLEFERRE	12
CHAPITRE 2 — PROCESSUS COMPOSITIONNEL ET MÉTHODES ANALYTIQUES.....	45
CHAPITRE 3 — QUATUOR (1917-1919).....	66
3.1- Premier mouvement : «Modéré».....	67
3.2- Deuxième mouvement : «Intermède».....	92
3.3- Troisième mouvement : «Final».....	118
CHAPITRE 4 — IMAGE (1918).....	155
CHAPITRE 5 — CANTATE DU NARCISSE.....	197
5.1- Genèse de l'oeuvre.....	198
5.2- Les exécutions.....	204
5-3- Libretto de la <i>Cantate du Narcisse</i>	211
5-4- Alliance de la poésie et de la musique.....	219
5-5- Analyse musicale : forme et proportion.....	239
5-6- Lien motivique et formel	267
CONCLUSION	299

ANNEXE 1 — CATALOGUE DES OEUVRES	313
ANNEXE 2 — TABLEAU DES MOTIFS	344
ANNEXE 3 — QUATUOR	346
Représentations graphiques.....	347
Partition.....	350
ANNEXE 4 — IMAGE.....	364
Représentation graphique.....	365
Partition	366
ANNEXE 5 — CANTATE DU NARCISSE.....	392
Représentations graphiques	393
Partitions (extraits)	
Scène I	396
Scène II.....	426
Scène III.....	438
Scène IV.....	457
Scène V	478
Scène VI.....	479
Scène VII.....	562
BIBLIOGRAPHIE.....	566

INTRODUCTION

On connaît surtout Germaine Tailleferre (1892-1983) pour sa participation comme seule femme au sein du «Groupe des Six». «La charmante exception»,¹ comme disait le poète Jean Cocteau. Mais au-delà de ce fait, que savons-nous de cette compositrice et de sa musique?

Née au tournant de ce siècle, Germaine Tailleferre sera vite tributaire des lieux et des courants de cette époque où bâtir une carrière artistique, pour une femme, expose à toutes les résistances et tous les préjugés en place. L'objet de cette étude n'est pas de lancer une diatribe à renfort féministe, même si Tailleferre porte l'odieux de ces préjugés. Nous voulons surtout amener le lecteur à dépasser l'image dans laquelle cette compositrice est enfermée par le regard des autres.

Tailleferre démontra hâtivement un grand potentiel artistique, tant sur le plan pictural que musical. Sa passion pour la musique et son besoin de création l'amèneront au métier de compositrice, métier dont elle surmontera les difficultés grâce à un talent musical indéniable et un souci constant de professionnalisme. Une solide formation en techniques d'écriture acquise au Conservatoire national supérieur de musique de Paris lui servira d'assise pour développer son propre langage musical d'influence moderne. Sa démarche créatrice l'intégrera au milieu des jeunes compositeurs parisiens, et plus spécifiquement au «Groupe des Six».

Pour Tailleferre, cette adhésion a deux conséquences : la première est l'opportunité de lancer sa carrière; l'autre, plus négative, est la non

¹ Jean Cocteau cité par Juliette Hacquard dans «Germaine Tailleferre : mon temps c'est le présent», *Nouvelles Rive-gauche* 76-77 (1982).

reconnaissance de son authenticité d'artiste. Tailleferre est désormais reconnue pour être «la seule femme des Six», et non la «compositrice». Malheureusement, sa personnalité, dite charmante, n'avait aucune affinité avec le négoce qui s'installe souvent entre l'exercice d'un art et sa reconnaissance. À l'opposé, elle montre de l'inhibition, un excès de modestie et un manque de confiance tel qu'en témoigne cette citation :

Je n'avais aucune défense, je n'osais ouvrir la bouche de peur de faire une gaffe ou de dire une énormité. J'admirais Darius Milhaud toujours à l'aise, Georges Auric toujours éblouissant. Seul Durey, aussi complexé que moi, me comprenait.²

Tailleferre ne se permettra pas d'être l'égale des fortes personnalités du «Groupe des Six» et, ne détenant pas un tempérament combatif, elle se fera discrète, même si elle est considérée alors par ses pairs comme un des meilleurs compositeurs de son époque.³ L'opinion qu'elle a de sa musique témoigne d'ailleurs de sa modestie : «Ce n'est pas de la grande musique, je le sais. C'est de la musique gaie, légère, qui fait que, quelquefois, on me compare aux petits maîtres du XVIII^e, ce dont je suis très fière.»⁴

Il va sans dire que la musique de Tailleferre souffrira d'une aliénation caractéristique de son époque à tel point que «la muse des Six» finit, elle-même, par croire à cette thèse de la «musique de jeune fille», de la musique charmante, fraîche et sincère, comme l'ont qualifiée Milhaud et la plupart des musicologues ou critiques.⁵ Même si ces qualificatifs se voulaient positifs, ils auront un effet péjoratif sur la renommée de la compositrice.

² Tailleferre, *Mémoires à l'emporte-pièce*, recueillis et annotés par Frédéric Robert, *Revue internationale de musique française* 19 (1986), p. 39.

³ Entretien de l'auteure avec Georges Hacquard. Aujourd'hui président de l'Association Germaine-Tailleferre, ce dernier était un ami proche de la compositrice dans les dernières années de sa vie. Hacquard est en train de terminer une biographie de Tailleferre qui paraîtra incessamment.

⁴ Bruyr, «Germaine Tailleferre», *Musica* 36 (1957), p. 29.

⁵ Milhaud, *Études* (Paris : Éditions Claude Aveline, 1927), p. 18. Un autre bon exemple de qualificatifs reliés au sexe féminin se trouve dans l'article du *Grove* par Arthur Hoérée : «her

Elle surmontera malgré tout cet obstacle, car toute sa vie — on verra que sa longévité jouera en sa faveur — elle s'appuiera sur ces forces majeures (un talent musical indéniable et un souci constant du professionnalisme) pour faire ce qui la passionne. C'est précisément là que l'on retrouve la vraie combativité de Tailleferre. Car bien que ses proches, surtout son père et ses deux maris, ne la supporteront jamais dans cette voie, elle persistera à composer et, paradoxalement, le pécule que lui rapporteront ses compositions contribuera de façon significative au revenu familial.

La qualité de son travail l'amènera à recevoir plusieurs commandes de l'État et de la Radiodiffusion française, de même qu'à collaborer avec plusieurs personnalités dont Charlie Chaplin, Paul Claudel, Paul Valéry, Eugène Ionesco et Marguerite Duras. L'éclectisme dont fera preuve Tailleferre se déploie en une liste d'oeuvres offrant une palette de genres et de styles diversifiés. Le catalogue de son oeuvre, dressé en annexe 1, témoigne de la polyvalence de la compositrice. Cette qualité se révèle dans ses compositions qui sont empreintes tantôt de la fraîcheur et de la fantaisie de la musique populaire, tantôt de la clarté et de l'élégance du classicisme, tantôt du fondu de l'impressionnisme.

Germaine Tailleferre composera toute sa vie, ce qui représente environ 70 années d'activité créatrice. Même si elle tombera dans l'oubli, elle aura été une compositrice prolifique ayant à son actif près de 175 oeuvres. Le premier chapitre veut énumérer les faits biographiques et leur redonner le poids qui leur revient. Nous ne voulons en aucun cas défendre ou excuser l'orientation qu'a pu prendre la carrière de cette compositrice. Comme il n'existe encore aucune biographie de langue française sur Tailleferre, certains détails vont au-delà de l'information musicologique, permettant ainsi de mieux dessiner son

music has always been gracious and feminine» («Tailleferre», dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6^e éd., éd. par Stanley Sadie [Londres : Macmillan, 1980], Vol. 18. p. 527).

profil professionnel. Nous terminerons ce premier chapitre en présentant une vue générale de son oeuvre par le biais du catalogue. Ce dernier représente une contribution importante, d'abord par sa classification par catégorie de genres musicaux et d'instruments, mais surtout par l'apport d'informations nouvelles et complémentaires aux catalogues parus à ce jour.

L'oeuvre de Tailleferre est toutefois méconnue et ne fait que commencer à faire l'objet d'étude de la part des universitaires. Dans la littérature, il existe peu d'ouvrages voués à la vie ou à l'oeuvre de la compositrice. Parmi ces rares publications, nous comptons un document de première source : «Mémoires à l'emporte-pièce» de Tailleferre, recueillis par Frédéric Robert.⁶ C'est vers 1960 que la compositrice commença à rédiger son autobiographie.⁷ En 1972, elle en annonça la publication dans le quotidien *Ouest-France*.⁸ Mais pour des raisons inconnues, le projet avorta. Le manuscrit fut finalement confié à Robert⁹ qui en compléta le contenu par des extraits d'entrevues avec Radio-France tirés de l'émission *Archives du XX^e siècle*. Publié en 1986 sous sa direction, «Mémoires à l'emporte-pièce» demeure un document précieux. Même si plusieurs erreurs chronologiques s'y glissent, ces pages nous dévoilent la nature véritable de Tailleferre chez qui la spontanéité, l'humour et la modestie sont au rendez-vous.

Laura Mitgang, auteure de «La Princesse des Six : A Life of Germaine Tailleferre»,¹⁰ rencontra Robert à Paris en janvier 1982.¹¹ Elle désirait s'entretenir avec lui de la vie de Tailleferre, à laquelle elle projetait de consacrer son mémoire de baccalauréat. Dans une volonté de collaboration, il

⁶ Parus dans la *Revue internationale de musique française* 19 (1986), pp. 6-82.

⁷ Frédéric Robert dans «Mémoires à l'emporte-pièce», p. 78.

⁸ Le 18 février 1972.

⁹ Robert est, entre autres, auteur de *Louis Durey, l'aîné des Six* (Paris : Les Éditeurs français réunis, 1968).

¹⁰ Dissertation (B. A.), Oberlin College, Ohio, 1982.

¹¹ Plus précisément les 11 et 27 janvier (*Ibid.*, p. 138).

lui laissa une copie du manuscrit des «Mémoires à l'emporte-pièce». Mitgang ajouta aux faits relatés dans les «Mémoires», avant même la parution de ce dernier,¹² trois entrevues qu'elle eut avec Tailleferre, les 13, 15 et 17 janvier 1982,¹³ ainsi qu'une quantité d'autres propos tenus par des personnalités entourant la compositrice, dont Georges Auric pour ne nommer que lui.¹⁴ Mitgang déposa son mémoire en mai de la même année, soit quatre ans avant la publication des «Mémoires à l'emporte-pièce». En 1987, elle publia une version condensée de son mémoire sous le titre, «Germaine Tailleferre : Before, During and After "Les Six"»,¹⁵ dans laquelle elle relatait la vie de Tailleferre d'un point de vue féministe.

La dissertation de Caroline L. Potter, «Germaine Tailleferre (1892-1983) : A Compositional Critique»,¹⁶ fut le premier ouvrage musicologique entièrement consacré à la vie et à l'oeuvre de Tailleferre.¹⁷ Son premier chapitre, biographique, est principalement basé sur les «Mémoires à l'emporte-pièce» et l'ouvrage de Mitgang, enrichi de détails relatifs aux spécificités musicales de certaines compositions. L'originalité de son ouvrage se trouve dans le deuxième chapitre, où l'auteure dresse une étude comparative entre des

¹² Il faut mentionner qu'une portion des «Mémoires à l'emporte-pièce» fut éditée par Robert dans *Créer* 19-20 (1975) et dans *Europe* 1507 (1971). Le premier article concerne le «Groupe des Six», et le deuxième, la collaboration avec Paul Valéry (note de Robert dans «Mémoires à l'emporte-pièce», p. 7).

¹³ *Ibid.*, p. vi.

¹⁴ Mitgang rencontra Auric le 19 janvier 1982 (*Ibid.*, p. 137).

¹⁵ Publié dans *The Musical Woman*, vol. 2, éd. par J. L. Zaimont, C. O. Lauser et J. Goltieb, (N.Y. : Greenwood Press, 1987), pp 177-221.

¹⁶ Dissertation (M. Mus.), University of Liverpool, 1992.

¹⁷ En tant que référence analytique, nous ne pouvons négliger le travail accompli par Richard B. Bobbitt dans sa dissertation (Ph. D.), «The Harmonic Idiom in the Works of Les Six » (Boston University Graduate School, 1963). Dans cet ouvrage, l'auteur consacre une petite portion aux caractéristiques harmoniques de l'oeuvre de Tailleferre tout en établissant des liens avec celles des autres membres des «Six».

Nous pouvons ajouter à la liste de références biographiques le premier chapitre de l'ouvrage de Robert Shapiro qui vient tout juste de paraître : *Germaine Tailleferre, A Bio-Bibliography* (Westport : Greenwood, 1994). Mais, ce dernier contient de nombreuses erreurs qui sèment la confusion dans ce qui a été établi auparavant. Par contre, la bibliographie offre une liste exhaustive avec des informations précieuses.

versions de mêmes compositions telles que *Trio* (1916-17/1978), *Morceau symphonique* (1920) et *Ballade* (1920-22), le *Concerto pour violon et orchestre* (1936), et la *Deuxième Sonate pour violon* (1947-48) et, finalement, les deux versions de la chanson *L'adieu du cavalier* (1963). Dans cette étude fondée sur les manuscrits, Potter tente de démontrer comment Tailleferre «recompose» à partir de compositions existantes. Dans son dernier chapitre, elle procède à l'étude du style musical de la compositrice, représentatif de la tradition française, dans lequel Potter reconnaît les influences des clavecinistes du XVIII^e siècle, de Ravel, de Fauré et de Stravinsky. La dernière partie du troisième chapitre se consacre à relever les spécificités de ce style dans différentes oeuvres en se concentrant sur des paramètres distincts : le rythme, la mélodie, l'harmonie, l'orchestration et la forme.

La question de la forme nous intéresse particulièrement. Potter, dans sa dissertation, arrive à la conclusion que l'approche formelle chez Tailleferre est hétéroclite et exempte de modèle fixe, de sorte qu'il devient impossible d'en tirer des généralités. D'un côté, nous devons admettre qu'effectivement, la compositrice a une touche personnelle dans son façonnement de la forme et, d'un autre côté, nous ne pouvons complètement rejeter la présence de l'élément formel dans sa conception créatrice, Tailleferre étant elle-même une fervente du courant néo-classique.

Son admiration pour les «maîtres du XVIII^e siècle» s'est régulièrement manifestée par les genres de composition qu'elle entreprit : *Sicilienne* pour piano (1928), *Pastorale en Ut* pour piano (1929), *Partita* pour piano (1957), *Suite pour deux pianos* (1948), *Forlane* pour flûte et piano (1972) et *Gaillarde* pour trompette et piano (1972) ne représentent qu'une portion du corpus évoquant le passé. De plus, elle écrit dans les notes de programme, lors de

l'interprétation à New York (1925) de son *Concerto pour piano et orchestre* (1923-24) :

La forme classique que j'ai utilisée dans cette oeuvre doit être vue comme une sorte de réaction contre l'impressionnisme et l'orientalisme et comme une indication d'une volonté de trouver un mode d'expression purement musicale, exempt de toutes implications littéraires.¹⁸

Puisque Tailleferre conçoit la forme de manière originale, cette dernière ne correspond pas exactement aux prototypes présentés dans la littérature de l'analyse formelle. Il nous faudra donc l'étudier sous un angle différent. Cette thèse propose de considérer la forme non seulement comme une vérification de la conformité aux modèles, mais comme la résultante d'un processus d'élaboration à partir d'un élément intrinsèque de la composition : le motif. Aussi, par voie systémique de l'analyse motivique et formelle, cette étude veut démontrer la maîtrise compositionnelle de Tailleferre où la cohésion occupe le premier rang. Le deuxième chapitre discute du processus compositionnel de l'auteure et offre une méthodologie capable de mettre en valeur l'élément motivique comme source d'édification de la forme. Trois méthodes d'analyse y sont étudiées et proposées : l'analyse motivique, réductionnelle et formelle.

L'analyse motivique utilisée puise sa source dans la théorie du «Grundgestalt» et de la «variation développée», conceptualisée par Arnold Schoenberg (1874-1951),¹⁹ où le motif ou l'idée initiale est, simultanément, l'élément déclencheur et d'accomplissement de la composition. Son approche met en valeur le motif qui se manifeste non seulement sur le plan mélodique,

¹⁸ «The classic form I have used in this work may be regarded as in a way a reaction against Impressionism and Orientalism, and as an indication of an attempt to find a purely musical mode of expression, exempt from all literary implications» (Notes de programme non datées, citées dans Laura Mitgang, «La Princesse des Six : A Life of Germaine Tailleferre», p. 43).

¹⁹ Nous nous gardons ici de faire la revue de la littérature de même que d'expliquer en détails les fondements des diverses théories, ce qui est l'objet du chapitre 2.

mais aussi dans d'autres éléments tels que l'harmonie et les relations thématiques et formelles.

Pour mener à bien notre étude selon l'approche motivique, nous avons défini quelques motifs caractéristiques de la signature compositionnelle de Tailleferre, dont la liste apparaît à l'annexe 2. Dans celle-ci, certains motifs sont regroupés par leur contour spécifique, d'autres par leur entité en tant qu'intervalles distincts. Ces derniers permettent de considérer le motif en tant qu'ensemble de hauteurs de son utilisé aussi bien sur le plan mélodique qu'harmonique. Même s'il est probable que la méthode de classification par contenu intervallique serait compatible avec la théorie des ensembles présentée par Allen Forte,²⁰ elle n'est pas appliquée pour autant.

L'analyse réductionnelle développée par le théoricien Heinrich Schenker (1868-1935) apporte une dimension supplémentaire à l'analyse motivique en traitant le motif à plusieurs niveaux de structure de la composition. Un haut degré de «cohérence organique» s'obtient lorsque le motif de surface se reproduit à l'arrière-plan de la composition. Cette relation s'établit au moyen de représentations graphiques sous divers paliers de structure que nous appelons «analyse réductionnelle». Cette dernière mettra en lumière la filiation entre les motifs structurels et la forme adoptée. Tout en répondant à l'objet principal de la thèse, l'application de l'analyse formelle permettra d'examiner le degré de conformité de Tailleferre aux principes des formes classiques malgré l'écriture post-tonale.²¹

²⁰ Voir, entre autres, *The Structure of Atonal Music* (New Haven : Yale University Press, 1973).

²¹ Par écriture post-tonale, nous référons, dans le contexte qui nous concerne, à une musique qui ne se conforme pas strictement aux normes qui régissent le système tonal comme on l'entend dans les pratiques baroques, classiques et romantiques. Ceci n'exclut pas qu'on y reconnaisse la spécificité diatonique de cette musique et la présence, dans certains cas, d'un centre tonal ou d'une référence à un mode précis.

L'étude analytique suivante est menée minutieusement. Conséquemment, l'ampleur d'une telle présentation limite le nombre d'oeuvres à examiner. Aussi, cette démarche analytique repose sur trois oeuvres de genres et de styles différents, représentatives du corpus compositionnel de l'auteure :

- *Quatuor à cordes* (1917-1919)
- *Image* (1918)
- *Cantate du Narcisse* (1938).

Le troisième chapitre met en application la démarche analytique proposée dans les trois mouvements de *Quatuor à cordes*. Cette oeuvre est considérée comme la première composition importante que Tailleferre ait écrite. Les pages de ces trois mouvements confirment la maîtrise des techniques d'écriture musicale qu'elle a acquises au Conservatoire et dégagent son penchant pour les formes classiques et sa recherche de nouveaux types de langage musical et d'effets sonores tels que la polytonalité et la polyharmonie. Aussi, l'analyse nous permettra de vérifier comment la compositrice se sert des conventions formelles dans un contexte musical où se manifeste une licence des lois régissant le système tonal.

Le quatrième chapitre concerne aussi une oeuvre de la première période de créativité de Tailleferre, mais de style contrastant. *Image* pour huit instruments est une expérimentation sonore basée sur la polyharmonie, la polymodalité et les clusters. L'espace musical de l'oeuvre est traité en une succession de blocs sonores qui se définissent par leur propre entité mélodique/harmonique. L'étude de cette oeuvre nous amènera à découvrir comment l'articulation de ces blocs sonores définit la forme et se produit en concertation avec les motifs sous-jacents à la composition.

Le cinquième chapitre démontre cette spécificité compositionnelle dans une oeuvre de grande envergure : la *Cantate du Narcisse*, écrite en 1938 pour

choeur de voix de femme, soprano, ténor et orchestre de chambre sur un texte de Paul Valéry, doit être considérée comme une oeuvre dramatique maîtresse très proche d'un opéra en son genre. Dans *La Cantate du Narcisse*, Tailleferre rend hommage à la tradition de la musique française où le néo-classicisme est amené à son apogée.

Cette composition, en voie d'édition, remonte à la moitié de sa période de créativité et démontre plusieurs éléments nouveaux en comparaison des oeuvres étudiées précédemment, considérant l'adjonction de la composante dramatique. Aussi, avant de procéder à l'analyse comme telle, le cinquième chapitre traite des aspects extra-musicaux de l'oeuvre tels que, premièrement, la genèse de la *Cantate du Narcisse*, et, deuxièmement, l'historique de la création de l'oeuvre. La troisième partie du chapitre relève les thématiques du livret tandis que la quatrième établit l'alliance de la poésie avec la musique.

Les deux dernières parties du chapitre cinq se consacrent principalement à l'analyse musicale de l'oeuvre. Comparativement aux démarches précédentes, nous aborderons l'analyse de la *Cantate du Narcisse* de manière plus générale en sélectionnant les passages représentatifs des caractéristiques soulevées. La cinquième partie discute de la forme et de la notion de proportion, tant des petites structures tels les airs que des plus grandes telles les scènes (un et deux) et l'oeuvre dans son entier. La sixième partie du chapitre s'attarde aux spécificités motiviques qui ont des liens avec la structure formelle de l'oeuvre. Tout au long de cette démarche, nous insisterons sur la tendance de la composition musicale de Tailleferre à s'unir étroitement au texte poétique de Valéry.

En conclusion, non seulement nous ferons état de l'étude analytique menée, mais nous synthétiserons des traits caractéristiques du style compositionnel de Tailleferre d'après les éléments discutés. Ce résumé

stylistique se réalisera en débordant du cadre des trois oeuvres étudiées afin d'offrir une vision plus représentative de son oeuvre.

La contribution majeure de cette thèse réside dans l'application systématique de l'analyse musicale sur des oeuvres d'une compositrice restée dans l'ombre. Le modèle d'analyse choisi, qui fusionne trois méthodes, se prête parfaitement à ce genre de musique issue de la tradition française. L'étude menée souligne les qualités compositionnelles de Tailleferre, à qui cet ouvrage veut rendre hommage. Cela n'en fait pas moins une démonstration de la cohésion compositionnelle dans l'oeuvre de Germaine Tailleferre du motif jusqu'à la forme.

CHAPITRE 1

LA VIE DE GERMAINE TAILLEFERRE¹

Germaine Marcelle Taillefesse,² née le 19 avril 1892 à Saint-Maur-des-Fossés, en banlieue de Paris,³ est la cadette d'une famille de trois filles et deux garçons, famille dont on dirait aujourd'hui qu'elle est dysfonctionnelle. Le couple marquait son quotidien de disputes et le climat familial en souffrait énormément. Arthur Taillefesse, le père, était cultivateur, adultère et sans aucune sensibilité pour la musique, tandis que la mère, Marie Désirée Taillefesse,⁴ avait reçu une bonne éducation de jeune fille au couvent où elle apprit à jouer du piano.

Germaine Tailleferre hérite de sa mère son talent de pianiste accomplie. Déjà à l'âge de cinq ans, Germaine joue du piano en prenant plaisir à reproduire à deux voix tout ce qu'elle entendait, surtout Mozart. Cet héritage s'avérera beaucoup plus qu'un intérêt secondaire, car très rapidement, elle se mettra à improviser et à composer des petits morceaux. Son premier projet

¹ Ce chapitre est une synthèse des sources biographiques disponibles. Les premières sources proviennent des témoignages de Tailleferre recueillis dans les «Mémoires à l'emporte-pièce» et dans les entrevues radiophoniques qu'elle a données en 1977 et 1979. Le flou entourant la chronologie des événements sera atténué par nos entretiens avec Hacquard.

Les recherches de Mitgang et de Potter sont d'un apport considérable dans la rectification des faits biographiques. Comme nous référons, dans le présent chapitre, à certains de leurs ouvrages, les indications en notes de bas de page se résumeront de la façon suivante :

Mitgang (1982), pour le mémoire, «La Princesse des Six : A Life of Germaine Tailleferre»;

Mitgang (1987), pour l'article, «Germaine Tailleferre : Before, During and After "Les Six"»;

Potter, pour l'article, «Germaine Tailleferre (1892-1983) : A Century Appraisal», *Muziek & Wetenschap* 2/2 (1992), pp. 109-128. Cet article est, en grande partie, la reproduction exacte du premier chapitre de la thèse de maîtrise de la même auteure.

² Plus tard, lorsque Germaine entra au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, elle décida d'adopter le pseudonyme de Tailleferre. Sa mère et ses deux soeurs suivirent son exemple en changeant leur nom de Taillefesse pour Tailleferre, qui était tout de même le nom originnaire de leurs aïeux. (Voir Tailleferre, «Mémoires à l'emporte-pièce», p. 8.)

³ Dans l'actuel Val-de-Marne.

⁴ Contre toute vraisemblance, la jeune fille portait le même nom de famille de jeune fille que celui de son prétendant.

d'envergure, en regard de ses huit ans, sera celui d'écrire un opéra avec un «grand air» intitulé, «Les lieux du malheur-re».⁵

C'est l'époque où Germaine Tailleferre accompagne sa soeur à ses cours d'aquarelle chez Perret-Dortail et passe le temps des leçons à improviser sur le piano à queue entreposé dans l'atelier. Le peintre Dortail, convaincu des talents de la jeune musicienne, persuadera sa mère de la présenter à une amie, Éva Sautereau-Meyer, professeure au Conservatoire de Paris, qui, sans hésitation, la prendra en charge. Puisque son père sera strictement contre la formation musicale, Tailleferre devra poursuivre ses leçons de piano en manigançant tout un scénario de cachettes avec la complicité de la concierge et de sa professeure. Ce sera une période d'angoisse pour la jeune fille qui échappera à cette réalité grâce à la musique et la peinture de l'atelier du peintre Dortail où elle se sentait dans son élément.

En dépit des interdictions paternelles, Tailleferre, à l'âge de 12 ans (1904), franchit les portes du Conservatoire national supérieur de musique de Paris en étant admise à la classe de solfège d'Éva Meyer. Deux ans plus tard, la rage et les menaces du père seront apaisées lorsqu'il verra imprimé son nom de famille dans le journal annonçant les lauréats du concours de solfège passé le 28 juin 1906. Même si une grande bataille sera ainsi gagnée, jamais il n'acceptera de subvenir aux besoins matériels de sa fille pourtant vouée à une carrière musicale. Sa détermination et son opiniâtreté pousseront la jeune fille à acquérir une indépendance financière par l'entremise de la musique. Cet enjeu vite gagné déterminera une partie de son destin de compositrice.

La poursuite de ses études au Conservatoire amènera Tailleferre dans les classes d'harmonie d'Henri Daller, de contrepoint et de fugue de Georges

⁵ Tailleferre mentionne dans ses «Mémoires à l'emporte-pièce» que le «re» était indispensable pour la ponctuation de sa phrase musicale (p. 11).

Caussade, de composition de Charles-Marie Widor et d'accompagnement d'Estyle César où elle se démarquera en raflant de 1913 à 1915 tous les premiers prix dans ces disciplines, à l'exception de la composition : ce concours n'ayant pas lieu à cause de la guerre. Le Conservatoire lui décerna le premier prix d'harmonie le 16 juin 1913, de contrepoint le 25 mai 1914⁶ et d'accompagnement le 19 juin 1915.

Le souvenir du concours de contrepoint est demeuré très vif dans l'esprit de l'écolière modèle d'alors.⁷ Ce concours consistait en la composition d'une fugue à partir d'un sujet et d'une réponse donnés. Or il s'avéra qu'une erreur s'était glissée dans l'énoncé de départ et avait échappé à la vigilance du responsable du concours, «Fauré-le-rêveur».⁸ Voyant que la partie était perdue d'avance, Tailleferre décida de passer ses dix-huit heures en loge à s'amuser à écrire une composition libre, «de la musique» comme elle le précisa dans ses «Mémoires» :

C'est pour cette raison que j'obtins le Premier Prix à l'unanimité après l'exécution de mon devoir à quatre mains par Fauré et Debussy, ravis de n'avoir plus à compter les fautes (mon devoir n'en eut comporté que trop!).⁹

À partir de 1912, le Conservatoire reçoit des étudiants qui seront déterminants dans la démarche artistique de Tailleferre tels qu'Arthur Honegger, Georges Auric,¹⁰ et, en particulier, Darius Milhaud. Ce quatuor d'amis se recroisera dans la classe de composition, elle-même déstabilisée par le

⁶ Cette même année, Tailleferre voulait passer son brevet de pilote en ballon sphérique! («Mémoires à l'emporte-pièce», p. 19)

⁷ C'était la perception que ses amis avaient d'elle, sûrement parce qu'elle était une personne assidue et très préoccupée par la réussite des concours. Voir Francis Poulenc et Claude Rostand, «Entretiens avec Claude Rostand». *Radiodiffusion française* (oct. 1953-avril 1954), (Paris : R. Julliard, 1954), p. 42.

⁸ C'est ainsi que Gabriel Fauré était surnommé par les étudiants en techniques d'écriture musicale du Conservatoire («Mémoires à l'emporte-pièce», p. 19).

⁹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁰ Auric arriva au Conservatoire en 1913 en tant qu'auditeur libre.

contexte de la Première Guerre mondiale avec les absences trop fréquentes de son professeur Charles-Marie Widor. Cette classe de composition fait vite place à des rencontres chez Milhaud.

Tailleferre admettra volontiers qu'elle apprit beaucoup plus de ces rencontres qu'avec n'importe quel autre professeur. C'est à Milhaud qu'elle doit d'être initiée à la musique de Ravel, Debussy, Schoenberg, Bartok et, par-dessus tout, Stravinsky.¹¹ Ensemble, Milhaud et Tailleferre prendront plaisir à jouer la réduction pour piano quatre mains du *Sacre du printemps*¹² et de *Pétrouchka*. Stravinsky sera une véritable révélation pour la musicienne française et elle s'en inspirera jusque dans ses improvisations, ce qui lui vaudra d'être renvoyée de la classe d'orgue tenue par Eugène Gigout.¹³

Pour se reposer de la formation rigoureuse du Conservatoire et des leçons privées qu'elle donne pour subvenir à ses besoins et à ceux de sa mère,¹⁴ Tailleferre suivra des cours de croquis à l'Académie de la Grande Chaumière et à l'Académie Ranson, reconnues par les maîtres K. X. Roussel et Maurice Denis. Son goût pour les arts visuels lui fera souvent remettre en question sa direction artistique jusqu'à considérer l'abandon des études musicales. Tailleferre confesse :

Je songeais à abandonner la musique, les études pianistiques m'assommaient. Je travaillais mal. Quand je devais étudier un trait de la main gauche, j'improvisais de la main droite. Je m'amusais bien plus à ce jeu qu'à vaincre une difficulté technique.

¹¹ Tailleferre confessa : «En dehors de Wagner, je ne connaissais à peu près rien» («Mémoires à l'emporte-pièce», p. 22). Mais pour ce qui est de Wagner, elle ne cachera pas d'avoir assisté à toutes les représentations de ses opéras. «Nous connaissions tout Wagner par cœur», dira-t-elle, «et c'était à qui avait le plus souvent entendu — et non vu! (parce que l'endroit où elle pouvait se procurer une place ne lui permettait pas de voir la scène) — *Tristan* ou la *Tétralogie*. On en arrivait aux chiffres absolument stupéfiants de dix, douze ou quinze auditions pour le même opéra!» (*Ibid.*, p. 22-23).

¹² La réduction du *Sacre du printemps* devait être gravée avec Tailleferre et Stravinsky lui-même sur rouleaux de cire. Pour des raisons obscures, le projet a avorté (*Ibid.*, p. 33).

¹³ *Ibid.*, p. 22.

¹⁴ Sa mère était veuve depuis 1914 et était malade.

[...] J'ai tenté une dernière fois de me présenter à la classe supérieure de piano. Ce devait se solder par un désastre. J'avais un tel trac que j'ai joué un prélude et une fugue de Bach dans un autre ton.¹⁵

Mais de nouvelles tendances dans la création musicale se dessinent. Le 18 mai 1917, le Théâtre du Châtelet met à l'affiche *Parade*, ballet réaliste de Jean Cocteau, Érik Satie et Pablo Picasso. Ce réalisme incarné par la simplicité et la clarté du cirque et du music-hall juxtaposés au cubisme scandalise. Ce scandale, qui aurait pu n'être qu'un événement mondain, s'avéra une voie qu'empruntera toute une génération de musiciens. Le poète Blaise Cendrars et trois jeunes musiciens — Auric, Durey et Honegger — s'empresseront d'organiser une soirée de poésie et de musique en hommage à Satie à la Salle Huyghens.¹⁶

De *Parade* découlera une coexistence des peintres, des poètes et des musiciens. Ces derniers, à partir de cette voie principale, exploreront de nouvelles avenues. Visant l'interdisciplinarité des arts, on encouragera qu'un médium en supporte un autre et on verra Satie, entre autres, développer le concept de la musique d'ameublement : sorte de « mobilier musical » fait « pour ne pas être écouté »,¹⁷ mais pour agrémenter l'environnement d'une autre activité telle une exposition de peinture. Pour réaliser son projet, Satie recherchait de jeunes musiciens. Melkers, Durey, Auric et Honegger étaient parmi ses recrues.

¹⁵ *Ibid.*, p. 24.

¹⁶ Le concert aura lieu le 6 juin 1917 ayant au programme la réduction à quatre mains de *Parade* de Satie, *Trio* d'Auric, *Six poèmes d'Apollinaire* d'Honegger et *Carillons* de Durey (Mitgang [1987], p. 181). Cette salle située au 6 rue Huyghens était un atelier désaffecté qui appartenait au peintre Émile Lejeune et qui fut découvert par le compositeur d'origine suédoise Melkers. Ayant la réputation d'être l'hôtesse des performances artistiques d'avant-garde, la Salle Huyghens connaîtra un grand essor.

¹⁷ Erik Satie, *Écrits*, réunis, établis et présentés par Ornella Volta, nouv. éd. rev. et aug. (Paris : Champ libre, 1981), pp. 190 et 307-308.

Quant à Tailleferre, elle n'avait qu'une envie : celle de se joindre à ces promoteurs de musique d'ameublement. Dans l'esprit de ces performances, elle écrivit en 1917 deux mouvements pour quatuor à cordes et une suite de deux pièces pour deux pianos, *Jeux de plein air*. Elle fit une première lecture de la suite avec son amie Marcelle Meyer, une pianiste de concert se spécialisant dans la musique moderne. Elle était à cent lieues de se douter que Satie assisterait à cette lecture. Tailleferre relate l'événement :

Je lui [Marcelle Meyer] apportai donc mes morceaux à deux pianos [*Jeux de plein air*], afin d'en faire la lecture; comme elle était une très bonne lectrice, nous en donnâmes une excellente «avant-première». Sur ces entrefaites, Satie arriva. Après avoir perçu quelques bribes de ces morceaux dans l'antichambre, il entra dans le salon, ravi, et demanda qui en était l'auteur. Quand nous fûmes présentés, il m'embrassa et m'appela sa «fille musicale»; il voulut tout de suite m'inscrire au programme de ses concerts de «musique d'ameublement». Ce fut pour moi le dimanche de ma chance, car toute ma vie en fut transformée. Je savais désormais que je ne ferais pas de peinture, mais de la composition.¹⁸

Aussi, Satie l'impliqua dans une série de concerts de la nouvelle génération de musiciens à partir de laquelle il fonda la «Société des Nouveaux Jeunes», formée alors de Durey, Auric, Honegger, Tailleferre et Roland-Manuel.¹⁹ Dans ses «Mémoires», Tailleferre se remémore un des concerts des Nouveaux Jeunes qui eut lieu le 15 janvier 1918 au Théâtre du Vieux-Colombier :²⁰

¹⁸ «Mémoires à l'emporte-pièce», p. 26.

¹⁹ On ne connaît pas les circonstances qui font que Roland-Manuel ne sera pas compté parmi le futur «Groupe des Six». Accompagnant souvent le groupe, il a été identifié comme le «septième» du «Groupe des Six»! Plus tard, lors d'un concert du 7 juin 1919 de la Société nationale, Tailleferre et Satie joueront ensemble la transcription pour piano à 4 mains de *Parade*. Satie lui offrit alors une copie de la partition dédiée «À ma douce & gentille "fille" Germaine Tailleferre» (Potter, p. 111, n. 9).

²⁰ Le Théâtre du Vieux-Colombier était dirigé à l'époque par la chanteuse Jane Barthori, qui était à la recherche de performances multidisciplinaires avant-gardistes. À son concert était aussi inscrit au programme *Jeux de plein air*.

Pour ma part, je présentai mon *Quatuor à cordes* (du moins les deux premiers mouvements, le final n'étant pas encore achevé).²¹ Georges Auric fit entendre des mélodies, dont *Le Gloxynia* [*Gloxinia*] chanté par Pierre Bertin qu'accompagnait Marcelle Meyer; Louis Durey, ses mélodies sur *Trois Poèmes de Pétrone*; Darius Milhaud fit jouer un de ses quatuors à cordes et Honegger une pièce pour violon et piano, interprétée par Hélène Jourdan-Morhange.²²

Le poète Jean Cocteau, ami de Satie, toujours avide de défendre une cause artistique, se cherchait une affiliation avec les «Nouveaux Jeunes». Il finira par devenir leur porte-parole. Dans une optique promotionnelle de leur musique, Cocteau écrira un manifeste esthétique intitulé : *Le Coq et l'Arlequin*.²³ Orné de dessins de Picasso, ce manifeste composé d'aphorismes fait l'apologie de la musique française avec Satie comme modèle. Aussi, Cocteau tourne le dos à «la musique française russe ou la musique française allemande, même si elle s'inspire d'un Moussorgsky, d'un Stravinsky, d'un Wagner, d'un Schoenberg...».²⁴ «Debussy a dévié, parce que de l'embûche allemande, il est tombé dans le piège russe. De nouveau, la pédale fond le rythme, crée une sorte de climat flou, propice aux oreilles myopes».²⁵ Le poète réclame «une musique française de France»²⁶ à l'instar de Satie. Ce maître nous «enseigne la plus grande audace à notre époque : être simple».²⁷

²¹ Au programme, il s'intitulait *Sonatine à cordes* et comprenait les deux premiers mouvements du *Quatuor à cordes*. Cette *Sonatine* fut jouée par quatre femmes interprètes : Hélène Jourdan-Morhange, Fernande Capelle (vls, voir la liste des abréviations à l'annexe 1), Marguerite Lutz (vla) et Adèle Clément (vlc). La création de la *Sonatine à cordes* aurait eu lieu le 1er décembre 1917 à la Salle Huyghens, aussi joué par le Quatuor Capelle avec Félix Delgrange au violoncelle (nos entretiens avec Hacquard et Mitgang [1987], p. 182).

²² «Mémoires à l'emporte-pièce», p. 27. Dans ce programme, il est étonnant de voir apparaître une œuvre de Milhaud, ce dernier étant au Brésil. Il semblerait qu'il reviendrait à Honegger d'avoir maintenu le contact entre Milhaud et le groupe.

²³ L'année officielle de l'édition est 1918. Mais l'ouvrage n'est vraiment paru qu'en 1919 (Volta, *Album des 6*, [Paris : Éditions du Placard, 1990], p. 7, n. 7).

²⁴ *Le Coq et l'Arlequin*, préface de Georges Auric. Paris : Stock/Musique, 1979, p. 58.

²⁵ *Ibid.*, p. 57.

²⁶ *Ibid.*, p. 58.

²⁷ *Ibid.*, p. 60.

La simplicité, la clarté et la pureté du discours musical constituent les lignes directrices de ce manifeste représentant la musique des «Nouveaux Jeunes» dont l'Euterpe s'incarne en quelque sorte dans le cirque, le music-hall et le café-concert. Au cours de 1919, Milhaud, après une absence de deux ans — car il était attaché à la Délégation de France au Brésil — se joint à cinq musiciens du groupe pour l'édition d'une collection de pièces pour piano, *L'Album des 6*. Ce recueil, dont les pièces furent composées au cours du deuxième semestre de 1919 comprend :

<i>Prélude</i>	d'Auric
<i>Romance sans Parole</i>	de Durey
<i>Sarabande</i>	d'Honegger
<i>Mazurka</i>	de Milhaud ²⁸
<i>Valse</i>	de Poulenc
<i>Pastorale</i>	de Tailleferre.

Le lancement de *L'Album des 6* eut lieu au début de janvier 1920, à la suite de quoi le musicologue, critique et compositeur Henri Collet publia deux articles à l'intention de ces six compositeurs.²⁹ Le premier article paraît le 16 janvier 1920 sous le titre de «Un livre de Rimsky et un livre de Cocteau : Les Cinq Russes, les Six Français et Erik Satie» à l'intérieur duquel il considère que ces «inséparables ainsi qu'en témoigne le curieux recueil "du groupe des Six",

²⁸ Seule la pièce de Milhaud date de 1914 dû à son absence.

²⁹ Les sources ne sont pas unanimes quant à la date et au lieu exacts de la rencontre de Collet avec Les Six. Jean Roy va jusqu'à préciser la date du 8 janvier 1920 conformément à l'agenda d'Honegger (*Le Groupe des Six* [Paris : Seuil, 1994], p. 7). D'après Tailleferre, la rencontre s'était produite chez Milhaud («Mémoires à l'emporte-pièce», p. 27). Par contre, les écrits de ce dernier ne coïncident pas : dans *Notes sur la musique* (textes réunis et présentés par Jérémy Drake. [Paris : Flammarion, 1982], il dit que ce fut lors d'un entracte des Ballets russes que Collet s'est approché des Six (p. 111); tandis que dans *Notes sans musique* ([Paris : René Julliard, 1949]), ce fut lors d'un concert à la Salle Huyghens (p. 102).

Roy, pour sa part, présente l'hypothèse d'une pré-rencontre entre Collet et Cocteau où ce dernier aurait pavé la voie du contenu de l'article du 16 janvier 1920 (*Le Groupe des Six*, p. 7).

Selon Ornella Volta, Cocteau aurait invité chez lui Collet et les six musiciens lors du lancement de *L'Album des 6*.

affirment aujourd'hui, par un magnifique et volontaire retour à la simplicité, le renouveau de la musique française».³⁰

Une semaine plus tard, soit le 23 janvier, Collet publie un autre article — «Les Six français : Darius Milhaud, Louis Durey, Georges Auric, Arthur Honegger, Francis Poulenc, et Germaine Tailleferre»³¹ — qui décrit le style de chacun d'eux. Sur Tailleferre, il écrira :

Les Jeux de plein air, la Pastorale ou le Quatuor de Germaine Tailleferre révèlent enfin une nature féminine sans coquetterie et mièvrerie. Ce sont oeuvres de jeune fille d'aujourd'hui, franche et droite, fine et avertie de toutes les audaces de son art. Aussi quels rythmes décidés! quel aplomb charmant dans ces gammes ruisselantes, fluides et sans nuances, par-dessus les successions harmoniques arides qu'appuie une pédale rythmée, dans tel «cache-cache mitoula»!³²

Après la parution de ces deux articles, le «Groupe des Six» fut officiellement lancé, avec Cocteau comme porte-parole. Même s'ils trouvaient surprenante cette étiquette,³³ chacun en prit son parti car ce fut de cette façon qu'ils devinrent connus. Ils avoueront qu'ils étaient plus liés par l'amitié que par une parenté esthétique se réunissant chaque samedi soir : d'abord chez Milhaud, puis dans un modeste restaurant, le «Petit-Bessonneau».³⁴ Ces «dîners des Six», qui devaient servir à mettre au point les projets et programmes des futurs concerts, étaient réellement des «prétextes à réunions d'une fraîche gaîté»,³⁵ où les plus grandes idées de frivolité défilaient. Tailleferre relate avoir même vu «Cocteau monté à bicyclette sur la table, à la

³⁰ *Comœdia*, 16 janvier 1920.

³¹ *Comœdia*, 23 janvier 1920.

³² *Ibid.*

³³ L'étonnement des «Six» pour cette appellation de «Groupe des Six» utilisée par Collet dans son article surprend d'autant plus que l'on sait l'empressement avec lequel ces membres ont senti le besoin d'en justifier le bien-fondé. Pourtant, leur recueil de 1920, *L'Album des 6*, invite à cette dénomination.

³⁴ Tailleferre, «Mémoires à l'emporte-pièce», p. 29.

³⁵ *Ibid.*, p. 27.

fin du repas, et se livrant à mille pitreries».³⁶ Un bon nombre d'interprètes, de peintres et d'écrivains se joignaient à eux pour prendre part à cette fête hebdomadaire.³⁷ Après le repas, les «samedistes»³⁸ allaient habituellement à la foire de Montmartre ou au cirque Médrano avant de retourner chez Milhaud, où il y avait lecture de nouveaux poèmes ou de nouvelles compositions.³⁹

De ces joyeuses rencontres naquit le projet *Les Mariés de la Tour Eiffel*, une commande des Ballets suédois à Cocteau. Ce spectacle, sous l'ascendant de *Parade*, est une prestation surréaliste ayant comme toile de fond une noce. L'action se déroule le 14 juillet, jour de la prise de la Bastille, sur une terrasse du premier niveau de la Tour Eiffel et ironise une noce «petite-bourgeoise» en confrontant le banquet traditionnel au nouveau cérémonial de la photo, le tout commenté par deux narrateurs aux mégaphones.

Chaque incident fantastique qui survient lors de la séance de photos forme le sujet des différents numéros de danse composés par chacun des «Six», à l'exception de Durey. Ce dernier aurait, quatre jours avant la première, refusé de collaborer au projet, et c'est Tailleferre qui reprit sa partie à pied levé. Dans ses *Mémoires*, elle raconte qu'au fur et à mesure qu'elle écrivait *Valse des dépêches*, Milhaud l'orchestrait.⁴⁰ À l'origine, Tailleferre devait s'en tenir à la composition de *Quadrille*, dont les idées musicales furent inspirées

³⁶ *Ibid.*, p. 29.

³⁷ Parmi les interprètes, on comptait : Arthur Rubinstein, Marcelle Meyer, Juliette Meerovitch, Andrée Vaurabourg, Koubitzky; les peintres : Marie Laurencin, Irène Lagut, Valentine Gross, Guy Pierre Fauconnet; les écrivains : Lucien Daudet, Raymond Radiguet, Paul Morand. (Voir Milhaud, *Notes sans musique*, p. 103; Tailleferre, «Mémoires à l'emporte-pièce», p. 29; Volta, *Album des 6*, p. 8.)

³⁸ Ce fut le nom que l'on donna aux adeptes des «dîners des Six». Morand, lui, y allait de la formule abrégée S.A.M. de la «Société d'Admiration mutuelle» (Volta, *Album des 6*, p. 8).

³⁹ Milhaud, *Notes sans musique*, p. 103.

⁴⁰ «Mémoires à l'emporte-pièce», p. 29. La partition d'orchestre du ballet *Les Mariés de la Tour Eiffel* fut retrouvée seulement en 1956 au Musée de Danse de Stockholm lors d'un voyage de Cocteau. Par contre, *La Fugue du Massacre* de Milhaud n'a jamais été retrouvée et le compositeur en a écrit une nouvelle version pour l'édition en 1971 (notes de programme d'enregistrement par Edward Johnson, *Les Mariés de la Tour Eiffel*, Geoffrey Simon, chef d'orchestre pour The Philharmonia Orchestra. Chandos CHAN 8356, 1985).

du *Quadrille des lanciers* que sa mère jouait au piano pour faire danser ses enfants.

Le soir de la première, le 18 juin 1921 au Théâtre des Champs-Élysées, Les Ballets suédois scandalisèrent le public parisien par ce spectacle délirant *Les Mariés de la Tour Eiffel*. *Les Mariés* fut le dernier projet du groupe en soi. «Chacun allait désormais suivre sa voie» comme le disait Tailleferre⁴¹ qui se retrouva sans ses compagnons d'armes pour poursuivre sa carrière de compositrice. Car il faut bien l'admettre, ces rencontres régulières avec «Les Six» lui avaient permis de s'intégrer au milieu artistique parisien qui reconnaissait maintenant son travail de compositrice.

Cette reconnaissance lui venait de ses pairs et se vérifiait chez les «Six» par la légitimité que ceux-ci accordaient à son rôle de compositrice où elle fut souvent la référence. Milhaud et Poulenc, entre autres, bénéficièrent de ses suggestions. La place que des interprètes comme Arthur Rubinstein, Alfred Cortot, Hélène Jourdan-Morhange et Jacques Thibaud ont réservée à ses oeuvres a contribué à internationaliser sa musique. Enfin, le support de Stravinsky, Koechlin⁴² et Ravel l'ont stimulée à poursuivre cette carrière de femme compositrice malgré les résistances habituelles de l'époque.

Ravel fut l'un des compositeurs qui l'appuya le plus.⁴³ Malgré le désaccord que manifestait Satie, Tailleferre, souvent accompagnée de Jourdan-Morhange, visitait régulièrement Ravel à Montfort-l'Amaury. Ces visites étaient une sorte de ressourcement musical tant au plan de la composition et

⁴¹ «Mémoires à l'emporte-pièce», p. 29.

⁴² Tailleferre suivra sporadiquement des leçons de composition et d'orchestration avec Koechlin. Selon Potter, ces leçons prendront place au cours de trois périodes de 1916 à 1923 : du 8 décembre 1916 jusqu'au début de 1917; du 31 octobre au 1er décembre 1922; du 20 mars au 4 mai 1923 (p. 113, n. 14).

⁴³ En 1924, lors d'un concours de composition, il fut le seul du jury à voter pour Tailleferre. (Lettre à Roland-Manuel, le 10 avril 1924, reproduite dans René Chalupt, *Ravel au miroir de ses lettres*, correspondance réunie par Marcelle Gérard et René Chalupt (Paris : Robert Laffont, 1956), pp. 207-208).

de l'orchestration qu'au plan de la santé, car Ravel adorait la marche à la campagne. Tailleferre nous en dresse un portrait :

Il me souvint de l'une d'elles où nous avions fait quatorze kilomètres; en rentrant le soir, nous étions exténués de fatigue. Ravel me mit au piano et me pria de lui jouer tout *Pétrouchka* par coeur. C'était pour moi la seule façon de m'exprimer, car j'étais bourrée de complexes.⁴⁴

Tailleferre obtenait un grand succès à jouer avec frénésie *Pétrouchka*, *Le Sacre du printemps*, *L'Oiseau de feu* dans les salons mondains de mécènes. C'était sa façon à elle de vendre ses talents musicaux ce qui lui attira, en 1920, une commande de la Princesse d'Edmond de Polignac d'une *Sonate pour violon et piano*. Dedicacée à Jacques Thibaud,⁴⁵ cette *Sonate* fut créée le 17 juin 1922 au Théâtre du Vieux-Colombier par ce violoniste accompagné au piano par Cortot. La première de cette oeuvre lui valut des éloges de la part des critiques.

Au cours de la même année, Tailleferre complétera une oeuvre importante : *Ballade pour piano et orchestre* (1920-22). Un mois après la création de celle-ci, réalisée le 3 février 1923, la compagnie des Ballets suédois lui offrira de composer la musique d'un ballet sur un scénario d'Hélène Perdriat, *Le Marchand d'oiseaux*. Le thème du ballet, la punition de l'orgueil vaniteux, est développé dans l'histoire de deux soeurs aux valeurs opposées qui se cherchent un amoureux. L'argument est simple :

Un jour les deux soeurs découvrant à leur porte deux bouquets en choisissent chacune un; mais tandis que l'aînée dédaigne les fleurs des champs, sa cadette les prend comme la parure qui lui convient le mieux et se laisse aimer par un simple marchand d'oiseaux, alors que l'autre accepte les hommages d'un riche étranger masqué. Mais une écolière turbulente arrache brusquement le masque de ce dernier et l'on reconnaît le vieux

⁴⁴ «Mémoires à l'emporte-pièce», p. 36.

⁴⁵ Tailleferre dut surmonter sa peine causée par un amour impossible avec Thibaud, qui dura trois années.

marchand du port. Confusion, effarouchement, tandis que la cadette, au bras du marchand d'oiseaux, s'éloigne d'un pas des plus gracieux, aux applaudissements de tous.⁴⁶

La première eut lieu le 25 mai 1923 avec un succès sans égal. Le 25 mai, Colette écrivait :

Il n'est rien de plus à dire. Mais est-ce donc un si mince éloge? Sourions au *Marchand d'oiseaux*, à son acide et frais décor, à ses costumes ironiques ... Vous voulez un scénario? Pourquoi? ... Ce petit divertissement est le triomphe de Mlle Germaine Tailleferre, auteur d'une mordante partition, où le motif populaire et la ronde enfantine brillent, se cachent, reparaissent, rubans qui lient un bouquet orchestral.⁴⁷

Ce succès, doit-on le mentionner, est dû au dévouement entier de Tailleferre. Jean Börlin, qui devait assumer la chorégraphie était, selon elle, un médiocre directeur artistique qui, par contre, avait la décence de laisser la conception chorégraphique aux auteurs. Ainsi, Tailleferre, la «ballettomane» qu'elle était, dut prendre en main la chorégraphie. Dans ses *Mémoires*, elle relate comment, au son d'un fou-rire général, elle a mis au point la chorégraphie du «Final» :

Dans l'enthousiasme et l'inconscience, je me mis à danser ou plutôt à courir d'un bout de la scène à l'autre, soulevant avec mes souliers un nuage de poussière. C'était, pour la joie de tous, un patapoum tonitruant qui sonnait comme une charge de cavalerie.⁴⁸

Le Marchand d'oiseaux a été joué quatre-vingt-treize fois entre 1923 et 1924. Depuis cette date, le ballet n'a pas été entendu, sauf l'«Ouverture», qui a été retenue par Diaghilev, directeur des Ballets russes, pour être utilisée comme interlude lors des tournées de la compagnie. Appréciant le travail de la compositrice, il lui commanda, en 1929, un ballet intitulé *La Nouvelle*

⁴⁶ Cité dans Jacques Damase éd., *Ballets suédois*, texte de Bengt Häger, traduit par Jacques Robnard (Paris: Éditions Denoël, 1989), p. 176.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 176-177.

⁴⁸ «Mémoires à l'emporte-pièce», p. 31.

Cythère basé sur le *Voyages autour du monde* de Bougainville. Sans tarder, elle termina d'écrire la partition. Mais, le projet a tout de même avorté suite à la mort de Diaghilev survenue avant la présentation du ballet.⁴⁹

Le style néo-classique dont fait preuve *Le Marchand d'oiseaux* a particulièrement charmé la Princesse Edmond de Polignac qui lui commanda, à la fin de l'année 1923, un *Concerto pour piano et orchestre* dans le style «alla Scarlatti». Le caractère brillant et expressif tout comme la fermeté dans l'architecture ont permis que ce *Concerto* soit reconnu sur le continent américain au cours des deux années suivantes.

C'est en 1925 que Tailleferre s'embarqua pour les États-Unis où elle espérait faire carrière. Sa situation à Paris n'étant plus ce qu'elle était depuis la fin des activités des «Six», Tailleferre faisait face à un sérieux problème financier, surtout qu'elle devait assumer les coûts exorbitants des soins médicaux pour sa mère. C'est ainsi qu'elle décida d'accepter l'invitation d'une amie new-yorkaise, Marion Dougherty, à passer l'hiver 1925 chez elle. Ce séjour lui permit de rencontrer le chef d'orchestre Sergey Koussevitzky qui entreprit d'engager Cortot pour jouer le *Concerto pour piano* de la compositrice.

Elle fut acclamée à New York au Aeolian Hall peu de temps après son arrivée, soit le 14 février 1925, pour sa première *Sonate pour violon et piano* (1920-21) interprétée par Robert Smandt accompagné par l'auteure. Les 20-21 mars eut lieu la création américaine du *Concerto pour piano et orchestre* par le Philadelphia Orchestra avec Cortot au piano.⁵⁰ Le 3 avril 1925, Cortot rejouera le *Concerto*, mais cette fois sous la direction de Koussevitzky au Symphony Hall de Boston tandis que Tailleferre l'interprétera les 2 et 3 avril avec Wilhem

⁴⁹ Potter, p. 114.

⁵⁰ Une déduction que Mitgang (1987) a faite suite à ses recherches (p. 213, n. 43).

Mengelberg dirigeant la Philharmonic-Symphony Society of New York à Carnegie Hall.⁵¹

Suite à ces concerts, Tailleferre reprend le bateau vers la terre française au mois de mai 1925 pour la quitter de nouveau au mois de septembre de la même année. Le succès que remportèrent ses oeuvres en Amérique lui donna l'espoir de décrocher, un jour, un poste de professeure dans un collège de musique, espoir qu'elle a nourri pendant ses trois séjours aux États-Unis et qui l'amènèrent à la conclusion que «pour les Américains, il faut réussir du premier coup».⁵²

La dernière tentative date du mois de septembre 1926, au cours duquel elle fait la rencontre, lors d'une soirée chez Alfred Knopff, d'un caricaturiste célèbre du *New Yorker*, Ralph Barton. Dès la première rencontre, Barton demanda Tailleferre en mariage exigeant une réponse dans les vingt-quatre heures. Malgré l'incongruité de la demande, le mariage fut finalement célébré le 3 décembre 1926 au Connecticut.⁵³

Le couple Barton s'installa à Manhattan, en plein coeur de la vie culturelle new-yorkaise, où une semaine après leur mariage, ils reçurent la visite quotidienne de Charlie Chaplin, de passage à New York. Même si ce partage du quotidien dans leur vie de couple a démarré trop tôt, Tailleferre était toujours enchantée d'accueillir, chaque après-midi, cette vedette du cinéma avec qui elle pouvait partager son métier de musicienne beaucoup plus qu'elle ne pouvait le faire avec son mari qui ne voulait rien entendre.

⁵¹ Mitgang (1987), p. 194 et «Mémoires à l'emporte-pièce», p. 48.

⁵² «Mémoires à l'emporte-pièce», p. 48.

⁵³ Potter, p. 115. Ce n'est pas d'abord l'enthousiasme qui anima Tailleferre mais bien la perplexité, car l'éventualité d'être l'objet d'un quatrième mariage de cet homme l'effrayait. Par contre, «l'américanité» de ce francophile et les conseils de Bernard Boutet de Monvel eurent raison de ses appréhensions.

Tailleferre et Chaplin prenaient plaisir à se mettre au piano et à improviser. À d'autres moments, il improvisait des sketches où Tailleferre l'accompagnait dans un échange équitable : soit qu'elle suivait l'action, soit qu'à son tour, il suivait le rythme suggéré par la musicienne. Ces visites journalières durèrent six mois, reproduisant toujours le même scénario décrit par Tailleferre :

Charlie arrivait pour déjeuner, ensuite nous nous mettions au piano. Il jouait assez bien, avec une grande facilité, et il improvisait surtout une musique qui correspondait aux personnages de ses films. Il possédait un mélange d'italianisme à la Puccini et une cocasserie à la Satie dont il n'avait pas conscience; aussi lui donnai-je le conseil d'écrire la musique de ses films. Il préparait à cette époque *Le Cirque*.⁵⁴

Chaplin aurait voulu que Tailleferre l'accompagne à Hollywood pour qu'ils puissent écrire ensemble la musique de son film. Mais elle prit vite conscience que le contexte social de l'époque ne permettait pas à une femme mariée d'accepter un tel projet. Selon Barton, la vie conjugale interdisait à une épouse tout développement de carrière,⁵⁵ surtout après avoir accompagné Tailleferre à Boston pour les répétitions d'orchestre de *Jeux de plein air* (1924),⁵⁶ où Barton sentit le danger de devenir «Monsieur Tailleferre». Il y eut, tout de même, la création de la version orchestrale de *Jeux de plein air*, le 5 mars 1926, et puis, du *Concertino pour harpe et orchestre* (1926), le 3 mars 1927, toutes deux données par la Boston Symphony sous la direction de Koussevitzky. Après quoi, le couple décida de s'installer à Paris.

Ici, Tailleferre laisse Chaplin sur le quai, mais elle retrouvera un Paul Claudel sur le bateau, Claudel qu'elle connaissait pour l'avoir déjà rencontré

⁵⁴ «Mémoires à l'emporte-pièce», p. 51.

⁵⁵ Par exemple, aussitôt marié, le caricaturiste acheta un piano mécanique à sa femme pianiste/compositrice jugeant que c'était là une bonne blague à lui faire. Mais la blague s'arrêtait ici, car en réalité il lui interdisait de toucher le piano.

⁵⁶ Tailleferre raconte que *Jeux de plein air* originalement écrit en 1917, a été orchestré suite à un rêve au cours de l'été 1925 («Mémoires à l'emporte-pièce», pp. 44 et 54.)

aux représentations des Ballets suédois. Lors de leurs nombreuses promenades sur le pont, ce dernier proposa à Tailleferre d'écrire une sorte de «décor sonore» pour une pièce en prose qu'il achevait pour commémorer le centième anniversaire de naissance de Marcelin Berthelot (1827-1907).

Par «décor sonore», accompagnant le dialogue philosophique qui se déroulait *Sous le rempart d'Athènes*, — comme le titre l'indique — le poète entendait «une musique qui n'ait aucun rapport avec les personnages ni avec ce qu'ils disent»,⁵⁷ mais qui devait créer une atmosphère pastorale avec les bruissements qui s'y rattachent. Claudel avait une idée très précise de la composition musicale et il insista pour que Tailleferre accepte l'offre, la sachant très réceptive aux auteurs. Mais la compositrice, malgré son envie d'adhérer à ce projet, refusait, par loyauté, de pénétrer une chasse gardée formée par Milhaud et Honegger, qui étaient les musiciens attitrés de Claudel.⁵⁸ C'est Milhaud lui-même qui la persuada de prendre la commande et l'unique performance de *Sous le rempart d'Athènes* eut lieu le 24 octobre 1927, au Palais de l'Élysée, ayant pour tête d'affiche Balpêtré, et à la direction d'orchestre Désiré-Émile Inghelbrecht.⁵⁹

En 1928, Tailleferre composa une série d'oeuvres telles que *Deux Valses* pour deux pianos, *Sicilienne* et *Pastorale en LA^b* pour piano solo et *Pavane*, *Nocturne*, *Final* pour orchestre. L'année suivante, elle mit en musique *Six chansons françaises* (1929) sur des textes d'écrivains des XV^e, XVII^e et XVIII^e siècles dont chacune est consacrée à une femme de son entourage et marquée d'un humour sarcastique à l'opposé de sa vie conjugale déchue, ponctuée d'adultères et de violences.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁸ On peut se demander si ces scrupules auraient été partagés par ses collègues.

⁵⁹ Robert Orledge, «A chronological Catalogue of the Compositions of Germaine Tailleferre (1892-1983)», *Muziek & Wetenschap* 2/2 (1992), p. 135.

Ces années sombres se terminèrent dans un cafouillage invraisemblable, un soir du printemps 1930, quand elle annonça à son mari qu'elle était enceinte. Sa réaction des plus violentes traumatisa Tailleferre qui perdit l'enfant.⁶⁰ Elle ne revit jamais cet homme qui rentra sans tarder à New York. Le divorce fut prononcé le 20 avril 1931, et Barton se suicida le 20 mai suivant.⁶¹

Dans la même année, l'envie frénétique d'avoir un enfant la poussa à se marier à un jeune avocat, Jean Legeat, qu'elle avait rencontré l'année précédente et qui fut épris d'elle. Le 4 juin 1931 naquit sa fille unique Françoise.⁶² La satisfaction que la maternité lui procura compensa l'erreur qu'elle venait de réaliser en se remariant, car cette deuxième vie conjugale n'était guère mieux que la première. Par contre, l'arrivée de sa fille fut la source d'un grand bonheur qui lui permit de garder le cap sur la composition.

Ces années de création furent marquées par une série de musiques de films, particulièrement des documentaires de Maurice Cloche.⁶³ C'était pour elle une excellente façon de subvenir aux besoins matériels qui pesaient de plus en plus sur ses épaules, en raison de l'activité professionnelle réduite de son mari affligé d'une maladie pulmonaire. En plus des commandes de musique de film, elle écrivit trois oeuvres importantes pour orchestre.

*Ouverture pour orchestre*⁶⁴ (1930-1932), composée à la demande de la Princesse de Polignac, fut créée le 25 décembre 1932 par l'Orchestre Symphonique de Paris sous la direction de Pierre Monteux, et le rappel à la fin

⁶⁰ Dans les faits, Barton lui avait braqué la pointe d'un revolver sur le ventre, convaincu qu'il ne toucherait pas à sa vie, mais seulement à celle du fœtus.

⁶¹ Mitgang (1987), p. 197.

⁶² Potter, p. 117.

⁶³ Voir le catalogue de ses oeuvres en annexe 1 dans la section «film» sous la rubrique «musique de scène et illustration musicale».

⁶⁴ Cette *Ouverture* a resservi pour l'opéra *Le Marin du Bolivar* (1937). Elle n'a pas été composée spécifiquement pour l'opéra comique *Zulaina* sur un livret de Charles-Henri Hirsch, comme le mentionne Odette Pannetier, «Avec Germaine Tailleferre», *Candida* (nov. 1931).

du concert témoigne du succès obtenu. Cette reconnaissance se situait à l'opposé de la réaction de Legeat qui fut pris de rage, ne supportant pas à son tour «de jouer les "Monsieur Tailleferre"». ⁶⁵ Le même scénario se reproduisit lors des premières du *Concerto pour deux pianos, chœur et orchestre* en 1934 et du *Concerto pour violon et orchestre* en 1936. ⁶⁶

Cette dernière oeuvre a été composée à Leysin en Suisse, où la famille dut s'installer de 1934 à 1936 pour la convalescence de Legeat souffrant de tuberculose. Le retour à Paris en 1936 ne dura que quelques mois, mais il fut suffisamment long pour que Tailleferre participe au concert d'inauguration d'un nouveau groupe de compositeurs, «La Jeune France», ⁶⁷ et qu'elle remplisse deux commandes pour l'Exposition de Paris de 1937 : la première est une pièce pour piano, *Au pavillon d'Alsace*, qui fait partie d'un recueil intitulé *À l'Exposition*, issu de la collaboration de plusieurs compositeurs; ⁶⁸ l'autre commande est un opéra-comique, *Le Marin de Bolivar*, sur un livret d'Henri Jeanson.

La détérioration de la santé de Legeat poussa la famille à s'installer à Grasse où Tailleferre rencontra régulièrement le poète Paul Valéry. Chaque semaine, il venait enseigner au Centre universitaire méditerranéen de Nice. Jamais l'idée de collaborer avec ce grand poète n'avait effleuré l'esprit de la compositrice même lorsqu'une bohémienne lui avait prédit lors d'une

⁶⁵ «Mémoires à l'emporte-pièce», p. 64.

⁶⁶ Le deuxième mouvement du *Concerto pour violon* a été orchestré par Igor Markevitch à la demande de ce dernier. Lors des répétitions d'orchestre, Monteux, découvrant les faits, demanda à Tailleferre pourquoi elle avait accepté une telle offre. La réponse étant tout simplement qu'elle voulait donner sa chance à quelqu'un qui lui était cher. Encore une fois, la générosité prenait le dessus sur la carrière.

⁶⁷ «La Jeune France» était composée d'Olivier Messiaen, d'André Jolivet, Daniel Lesur et d'Yves Baudrier.

⁶⁸ Les autres collaborateurs du recueil sont Georges Auric, Marcel Delannoy, Jacques Ibert, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Henri Sauguet et Florent Schmitt.

journée de printemps 1938 qu'elle recevrait une commande importante qui serait réalisée avec une personnalité illustre.⁶⁹

Sans prêter foi à cette prédiction, Tailleferre vit, dans le courrier de la même journée, une lettre provenant de la Direction des Arts et Lettres qui annonçait la commande d'une oeuvre lyrique, de préférence une cantate, avec le collaborateur de son choix. En racontant la nouvelle à Valéry, elle fut surprise de la réaction de celui-ci : «Votre collaborateur, ce sera moi. J'ai toujours désiré écrire un nouveau *Narcisse* qui fût mis en musique sous la forme d'une cantate "alla Gluck"». ⁷⁰ Tailleferre hésita, mais l'idée de se référer à un style classique dont la musique ne soit ni descriptive, ni symboliste, l'encouragea à se lancer dans l'aventure de la *Cantate du Narcisse*. Elle mit en musique chaque scène du libretto de Valéry avec une écoute et une conscience professionnelle sans égales.

C'est dans un esprit de symbiose que naquit *La Cantate du Narcisse* dont les collaborateurs garderont un souvenir unique. «Quel moment pour ce beau fils de musique et de poésie!» dira Valéry.⁷¹ Par la suite, Tailleferre ne reverra Valéry qu'une seule fois, à Paris en 1941, où elle lui fera entendre au piano la merveilleuse voix de leur «enfant *Narcisse* » tel qu'il la surnomma.⁷² *La Cantate du Narcisse* n'a été entendue pour la première fois, dans sa version complète, qu'en 1942 en l'absence de Paul Valéry.⁷³

⁶⁹ Les détails de l'anecdote sont rapportés dans le chapitre 5.

⁷⁰ «Mémoires à l'emporte-pièce», p. 69.

⁷¹ Cité par Tailleferre, *Ibid.*, p. 71, note 19. Tailleferre gardera, elle aussi, un très bon souvenir de ce travail de *La Cantate du Narcisse* même si Legeat lui rendait parfois la tâche difficile en la dérangeant constamment pendant son travail. Mitgang (1982) ira jusqu'à mentionner que ses nombreuses crises de jalousie se manifestaient par des coups et par la destruction de ses manuscrits (p. 71 et p. 64, n. 2).

⁷² Voir la lettre de Valéry envoyée à Tailleferre, reproduite dans «Mémoires à l'emporte-pièce», p. 70.

⁷³ Les détails sur les différentes exécutions sont donnés dans le chapitre 5.

En cette même année, la famille Legeat-Tailleferre fuit le midi, occupé par les Nazis, pour atteindre l'Amérique en passant par l'Espagne et le Portugal. Legeat obtint un poste à Washington pendant que Tailleferre et sa fille s'installèrent à Philadelphie, après un séjour à New York.⁷⁴ Au cours des quatre années passées aux États-Unis, Tailleferre n'eut aucun élan vers la création, sauf pour l'écriture d'un *Ave Maria* (1942) à la demande spéciale de madame Markevitch, directrice d'un chœur de voix de femmes au Collège Swarthmore de Philadelphie. Somme toute, elle se sent isolée, et à l'exception de quelques élèves en privé, son séjour ne lui permettra que de revoir des êtres chers comme Stravinsky et Milhaud. À la visite de ce dernier, elle joua de mémoire *La Cantate du Narcisse*.⁷⁵

Au printemps 1946, Tailleferre revient en France où elle retrouve sa maison pillée par les Allemands et la destruction de plusieurs de ses manuscrits. Graduellement, elle se remet à la tâche de la composition avec de la musique de film. Datent de cette période *Les confidences d'un micro*, *Coïncidences* et *Torrents*. La trame musicale de ce dernier film est une collaboration avec Auric.

En 1948, elle compose la musique d'un ballet de Lise Deharme, *Paris-Magie*, et se lance dans un grand projet d'une satire lyrique sur un texte d'Henri Jeanson, *Il était un petit navire*. Dans cette collaboration, elle ne retrouve pas l'efficacité qu'elle avait connue avec Claudel ou Valéry. Elle doit attendre des semaines et des mois pour que le librettiste lui livre chaque nouvelle scène, si bien que la première n'aura lieu qu'en 1951, le 9 mars. Comme pour *Les Mariés de la Tour Eiffel*, la pièce *Il était un petit navire* fait

⁷⁴ Mitgang (1987), p. 201.

⁷⁵ Potter, p. 120. Nicole A. Paiement, chef d'orchestre, qui travaille présentement à une édition critique de l'œuvre, a en sa possession une version transcrite sur du papier manuscrit portant la marque Schirmer. Ceci porte à croire que Tailleferre, n'ayant pas la partition aux États-Unis, aurait retranscrite de mémoire cette grande œuvre.

l'objet d'un chahut total de la salle. L'auteure attribue la cause de cet échec non pas au livret, ni à la musique, mais bien à la longueur de l'oeuvre. C'était le directeur de l'Opéra-Comique, Henry Malherbe qui avait insisté sur la prolongation du livret en trois actes au lieu d'un seul, ce qui en diminuait l'impact.⁷⁶

Cette mauvaise expérience a miné son enthousiasme pour l'écriture à laquelle elle consacre déjà moins de temps depuis la déclaration de la guerre. Par contre, elle posera des gestes qui stabiliseront sa vie. L'année 1955 marque le divorce d'avec son second mari, suivi de l'achat d'une maison à St-Tropez, voisine de celle de Durey. C'est à cette même période qu'elle renoue les liens avec ses camarades des «Six». De cette «famille», comme elle le dira,⁷⁷ elle reverra régulièrement Poulenc avec qui elle développera une grande amitié.⁷⁸

Pour pallier ses problèmes financiers, Tailleferre se tourne vers la peinture en trompe-l'oeil et la restauration de meubles anciens. Outre ces activités, elle s'implique, en 1951, dans l'organisation d'une exposition sur «Les Six»⁷⁹. Les retrouvailles avec son ancien milieu artistique lui permettent de se joindre à un groupe de musiciens formé d'Auric, Honegger, Daniel-Lesur, Roland-Manuel et Henri Sauguet pour la réalisation d'un projet collectif de musique de chambre : «Variations ou méditations sur un thème de *Camille*, opéra de Campra». Tailleferre y composa une *Sarabande* pour la collection intitulée, *La Guirlande de Campra*, qui fut présentée au Festival d'Aix-en-Provence en juillet 1952.⁸⁰

⁷⁶ «Mémoires à l'emporte-pièce», pp. 72-73.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 75.

⁷⁸ Les surnoms qu'ils s'étaient donnés, Poupoul et Bidulette, témoignent de l'affection qu'ils auront l'un pour l'autre (*Ibid.*, p. 73).

⁷⁹ Régulièrement, des célébrations viendront marquer cette formation des «Six» qui sont particulièrement bien relatées par Volta dans *Album des 6*.

⁸⁰ «Mémoires à l'emporte-pièce», pp. 75-76.

Depuis 1950, Tailleferre est revenue définitivement à la composition par la création de nombreux concertos. Par ordre chronologique, on note un deuxième *Concerto pour piano* (1951) dédié à sa fille Françoise qui voulait faire une carrière de pianiste; un *Concerto pour flûte, piano et orchestre de chambre* (1952-53), joué par Jean-Pierre Rampal; un *Concerto pour chant et orchestre* (1953), commandé par la colorature Janine Micheau, et qui est une transcription de la *Sonate pour harpe* dédiée à Nicanor Zabaleta écrite peu de temps avant la commande du concerto; un *Concerto des vaines paroles* (1953-54) sur un texte de Jean Tardieu, écrit pour le baryton Bernard Lefort, avec qui elle réalisa une tournée européenne.

Lors de sa tournée de concerts avec Lefort, Tailleferre assista à la représentation de son ballet *Parisiana* (1953) au Festival Edinburgh en novembre 1954. Ce ballet, dont le décor et les costumes relevaient du travail de son gendre, Jean-Luc de Rudder, avait été créé l'année précédente à l'Opéra de Copenhagen. Ce fut la seule collaboration que Tailleferre a pu réaliser avec ce dernier car le mariage de Françoise ne dura que le temps de donner naissance à sa fille Elvire, en 1955.⁸¹ Suite à la proclamation du divorce en 1962, c'est Tailleferre qui prit complètement en charge sa petite-fille Elvire,⁸² sa fille Françoise étant émotionnellement incapable de l'assumer.

Malgré ses diverses préoccupations financières et familiales, Tailleferre ne délaisse plus pour autant la composition. En plus de quelques concertos, une quantité de musiques de films et de scène, ces années cinquante, seront particulièrement occupées à écrire des opéras. Premièrement, nous comptons une série de quatre opéras appelée : *Du style galant au style méchant* (1955).

⁸¹ Mitgang (1987), p. 204.

⁸² Comme le témoigne Hacquard, Tailleferre développera une relation très proche avec sa petite-fille qui se maintiendra jusqu'à la fin de la vie de Tailleferre (nos entretiens avec lui, septembre 1991).

Commandés par Radio-France, ces opéras d'une durée d'environ vingt minutes chacun devaient démontrer, avec une touche d'humour, l'évolution de l'opéra français de Rameau à Charpentier. Tailleferre fut à la hauteur de la commande en réalisant quatre pastiches ingénieux : *La fille d'opéra*, dans le style de Rameau; *Le bel ambitieux*, dans le style romantique de Boieldieu, Auber, Rossini; *Monsieur Petitpois achète un château*, dans le style d'Offenbach; et *La pauvre Eugénie*, dans le style de Charpentier. Ravie de l'expérience, la Radio française lui commande deux opéras de chambre : *La petite sirène* (1957), sur un livret de Philippe Soupault d'après Hans Anderson; et *Le Maître* (1959), un opéra de chambre surréaliste sur un texte d'Eugène Ionesco. Finalement, la Radio lui demande une musique de scène pour la pièce de Francis Jammes, *Au paradis avec les ânes* (1962) qui remportera le Prix Italia.⁸³

Tout en réalisant les diverses commandes, Tailleferre se penche sur l'ensemble de son oeuvre et la remet en question. Un jour, elle confia à Jourdan-Morhange :

Ma musique ne m'intéresse plus et la musique dodécaphonique et concrète qui m'attire, représente un tel travail que je n'ai pas la force de l'entreprendre. C'est un peu comme si je voulais m'exprimer en chinois! C'est un peu tard pour apprendre!⁸⁴

Malgré ses soixante-cinq ans, Tailleferre expérimente le dodécaphonisme avec sa *Sonate pour clarinette seule* (1957). Reconnaisant elle-même l'écart qui la sépare de la maîtrise des principes dodécaphoniques, elle fera de l'expérience son «unique incursion dans cet univers mystérieux et complexe».⁸⁵ Mais cet essai est marqué d'un besoin de renouveau qu'elle

⁸³ Mitgang (1987), p. 205.

⁸⁴ Hélène Jourdan-Morhange, *Mes Amis musiciens* (Paris: Éditions françaises réunies, 1948), p. 160.

⁸⁵ «Mémoires à l'emporte-pièce», p. 76.

comblera en cherchant plutôt dans un domaine qui lui est accessible, celui des couleurs sonores.

Des oeuvres pour petit ensemble dotées d'une combinaison d'instruments assez originale caractérisent les compositions de la prochaine décennie telle que la partita, *Hommage à Rameau*, pour deux pianos et quatre percussions (1964). La rencontre de Désiré Dondeyne, en 1969, a l'effet d'un catalyseur dans cette recherche. Compositeur et chef d'orchestre d'harmonie, il fit la transcription de la partita pour trio d'anches et orchestre à cordes (1962) pour petit orchestre d'harmonie qui reçut un accueil éclatant à Issy-les-Moulineaux lors du cinquantième anniversaire du «Groupe des Six». L'ouverture vers un nouvel horizon sonore pousse Tailleferre à écrire, en 1974, une *Sinfonietta* pour l'Orchestre des cadets d'Alfred Loewenguth et, en 1977, une *Suite-divertimento* orchestrée pour grand ensemble d'harmonie par Dondeyne.⁸⁶

L'arrivée de l'année 1970 marquera sa dernière adhésion à des productions multi-médias avec le documentaire sur les peintres impressionnistes, *Impressions, Soleil levant*. Tailleferre occupe alors un petit appartement (enfoui dans une cour intérieure) situé rue d'Assas, près du jardin du Luxembourg, où elle partage sa vie de compositrice avec l'enseignement de la musique. Tout en préparant, en privé, des élèves pour le baccalauréat en harmonie et en contrepoint, elle enseigne, de 1970 à 1972, l'accompagnement à la Schola Cantorum. De ce poste, elle dira : «Enseignant à des élèves, je me sens redevenir moi-même à mon tour, ce qui est une façon agréable de terminer sa vie en la recommençant».⁸⁷

⁸⁶ Jusqu'à la fin de sa vie, Dondeyne sera un grand ami et collaborateur de Tailleferre. Comme il a toujours démontré un grand intérêt pour sa musique, elle lui confia la plupart de ses manuscrits. Présentement, Dondeyne et Hacquard sont à dresser un catalogue thématique sur l'oeuvre de Tailleferre.

⁸⁷ «Mémoires à l'emporte-pièce», p. 78.

En 1976, elle revit l'amour qu'elle a pour les enfants en acceptant le poste d'accompagnatrice aux classes de rythmique à l'École alsacienne, située à deux pas de chez elle. Au cours de ces séances, les écoliers tiraient plaisir de son art d'improviser de cette vieille dame sur des airs enfantins.⁸⁸

À 85 ans, en plus de ses quatre heures quotidiennes d'accompagnement à l'École alsacienne, Tailleferre demeure toujours active en composition et elle le sera presque jusqu'à la fin de sa vie. Ce n'est, par contre, qu'à cet âge de grande maturité qu'elle décidera des règles du jeu : «quand on me demande, je n'accepte que si je peux faire ce qui me plaît».⁸⁹ Les compositions de cette époque sont le reflet de ses activités pédagogiques. Elle compose plusieurs miniatures pour divers instruments à vent, des recueils de petites pièces pour l'enseignement du piano. En 1978, elle écrit la musique de scène pour le *Cid* : une tragi-comédie en cinq actes de Corneille présentée du 14 au 16 juillet par La Compagnie du Théâtre Mémorial au Théâtre du Manoir Corneille à Petit-Couronne.

Les autres commandes, proprement dites, proviennent principalement du Ministère de la culture et de l'environnement. Avec leur appui, elle écrit la *Troisième Sonate pour violon et piano* (1974), *Sinfonietta* (1974-75), *Suite-divertimento* (1977) et *Trio pour piano, violon et violoncelle* (1978).⁹⁰ À l'âge de 89 ans, une dernière commande lui sera transmise, cette fois, par Radio-France : le *Concerto de la fidélité pour voix élevée et orchestre* (1981), basé sur le thème du premier mouvement de la *Sonate pour harpe* (1953), fut interprété le 7 mars 1982 à l'Opéra de Paris par Arleen Auger, soprano, et Zoltan Pesko, chef d'orchestre. Ce *Concerto de la fidélité*, unanimement

⁸⁸ Nos entretiens avec Hacquard, septembre 1991.

⁸⁹ Entrevue par Raymond Lyon, «Visite à Germaine Tailleferre», *Le Courrier musical de France* 61 (1978), p. 4.

⁹⁰ Les premier et quatrième mouvements du *Trio* sont une revision du premier et troisième mouvements d'un *Trio* écrit en 1916-17.

accueilli⁹¹ et couronné du Prix de la Ville de Paris,⁹² souligne bien l'oeuvre d'une femme qui a dû combattre toute sa vie pour continuer à poursuivre sa carrière de compositrice.

Au crépuscule de sa vie, Tailleferre peut maintenant affirmer qu'elle a rempli deux importantes missions : l'une est d'avoir été une compositrice consciencieuse, et l'autre de s'être donnée complètement à l'amour d'autrui. Ce n'est que plus tard dans sa vie qu'elle prendra conscience que ses dispositions altruistes ont desservi sa carrière. À son amie Jourdan-Morhange, elle avoua :

Mon sens du devoir et l'amour ardent que j'ai apporté aux êtres m'ont accaparée au point de renoncer trop souvent à la joie d'écrire et d'exprimer beaucoup plus que je n'ai pu le faire . . et c'est triste ...⁹³

Cette attention particulière qu'elle accorda à autrui fut confirmée lorsqu'elle prit en charge sa petite-fille Elvire et par l'importance qu'elle accordait à maintenir les liens avec ses anciens camarades des «Six». Même s'il n'y avait plus de projet collectif entre eux, «Les Six» ont continué d'exister tout au long de leur vie de sorte que la perte de l'un d'eux représentait pour les autres une déchirure.

C'est dans cet esprit que Tailleferre a vécu la disparition de chacun des «Six», étant la dernière de l'équipage du bateau à dire adieu à la vie, le 7 novembre 1983, sans jamais l'avoir laissé dériver. On peut déplorer cette prise de conscience tardive, car on sent que cette artiste déjà prolifique aurait fait

⁹¹ Tous ceux que j'ai rencontrés à Paris ayant eu la chance d'assister à la première — Madeleine Milhaud, Frédéric Robert, Georges Hacquard, par exemple — sont unanimes sur la critique positive de son oeuvre.

⁹² Ce prix s'ajoute aux précédents :

- Grand Prix Musical du Conseil Général de la Seine (1960);
- Prix Italia (1962) pour la musique de scène *Au paradis avec les ânes*, pièce de Francis Jammes;
- Prix de l'Académie des Beaux-Arts (1973);
- Grand Prix Musical de la Ville de Paris (1978).

⁹³ Jourdan-Morhange, p. 157.

beaucoup plus n'eut été des contraintes de la vie qu'elle a dû continuellement contourner avec beaucoup de souplesse. Son action ne fut jamais celle du raz-de-marée dérangeant et de courte durée, mais bien celui de la vague qui, pendant 91 ans, érode le récif et le façonne en profondeur.

* * * * *

Malgré les embûches, Tailleferre est sans cesse à la tâche de sorte que son labeur fut récompensé par une abondante récolte d'oeuvres de styles et de genres diversifiés. La liste de ses oeuvres, dressée dans un catalogue en annexe 1, illustre cette diversité qui va de la musique de scène et de film au répertoire de concert en passant par des concertos, des opéras, de la musique de chambre et des chansons.

Même si une quantité considérable d'oeuvres y sont citées, la liste n'est toutefois pas exhaustive. Plusieurs partitions ont été perdues ou détruites pendant la Deuxième Guerre et au cours de ses nombreux déménagements. Il faut aussi mettre en cause le manque d'organisation de la compositrice. Conséquemment, ses oeuvres se trouvent dispersées parmi sa famille, ses amis et ses éditeurs, ce qui rend leur consultation très ardue. Présentement, l'Association Germaine-Tailleferre tente énergiquement de rapatrier toutes ses compositions en un même lieu sous sa tutelle.

Nous soulignons la grande contribution qu'ont apportée les auteurs respectifs des deux catalogues publiés récemment : le premier, de Robert Orledge, est paru en 1992,⁹⁴ et le deuxième, de Robert Shapiro, en 1994.⁹⁵ Ces catalogues offrent des informations précieuses jamais diffusées jusqu'à maintenant. Mais malgré la valeur remarquable de leur travail, il subsiste des erreurs dans les données pour les raisons ci-haut mentionnées. Présentement,

⁹⁴ *Op. cit.*

⁹⁵ *Op. cit.*

Georges Hacquard et Désiré Dondeyne, membres actifs de l'Association, sont à élaborer un catalogue qui a pour but de mettre à jour plusieurs données et de pallier certaines lacunes existant dans les catalogues publiés. D'ici la parution du leur, cette annexe offre une autre version du catalogue qui a été volontairement révisé par Hacquard.

Contrairement aux catalogues cités dont la liste des oeuvres est compilée chronologiquement, celui-ci est organisé par instrument ou par catégorie d'ensemble instrumental, correspondant parfois à certains genres musicaux, à l'intérieur duquel chaque entrée d'oeuvres suit l'ordre alphabétique.

Le catalogue ouvre avec les oeuvres conçues pour clavier, notamment pour piano solo, piano à quatre mains, deux pianos et pour orgue. Bien que le piano sera pour elle son instrument de travail de composition et d'improvisation, son oeuvre écrite n'est pas majoritairement destinée à ce dernier malgré ce qu'on a pu en dire.

La catégorie suivante, regroupant toute une série de mélodies, démontre combien la compositrice avait en affection la voix. L'oeuvre *Six chansons françaises* est sa contribution la plus importante à ce corpus. Dans ce qui suit, sous la rubrique des instruments avec ou sans accompagnement de piano, nous notons plusieurs miniatures qui sont le reflet de ses préoccupations pédagogiques propres aux années soixante-dix, alors qu'elle enseignait à la Schola Cantorum, puis à l'École alsacienne de Paris. Par contre, ses diverses sonates pour violon et pour harpe rencontrent les exigences d'un répertoire de concert.

Nous trouvons, dans la catégorie de musique de chambre, des oeuvres pour trio, quatuor et quintettes. Celles qui impliquent plus que cinq musiciens entrent dans la sous-catégorie d'ensemble instrumental. Tailleferre a composé de la musique de chambre, soit pour une formation conventionnelle comme

Trio pour piano, violon et violoncelle ou *Quatuor*, soit pour une combinaison spéciale d'instruments telle que *Image* pour flûte, clarinette, violoncelle, célesta, piano et quatuor à cordes. Ceci sans compter les compositions pour chant et petits ensembles instrumentaux qui dénotent une instrumentation originale et distincte pour chacune d'elles, même si elle s'incorpore dans un cycle ou une collection. Le dernier type de musique de chambre concerne le chant choral dont Tailleferre a très peu exploité les possibilités. Enfin, la *Cantate du Narcisse* représente une oeuvre dramatique maîtresse très proche d'un opéra en son genre.

Les prochaines catégories comportent des oeuvres pour plus grands ensembles identifiées sous les rubriques suivantes:

- grand orchestre et orchestre de chambre ou d'harmonie;
- concerto et concertino pour instruments divers;
- concerto et concertino pour voix;
- opéra, opérette et comédie musicale.

Il faut préciser que les oeuvres pour orchestre d'harmonie sous-entendent dans la majorité des cas, la participation de Dondeyne via son expertise en arrangement. D'ailleurs, à partir de 1969, ce compositeur et chef d'orchestre d'harmonie a collaboré à plusieurs orchestrations d'oeuvres de Tailleferre.

Même s'il s'agit de compositions à grande formation, Tailleferre réduit l'instrumentation de rigueur quand vient le temps d'écrire des concertos, des opéras et des oeuvres orchestrales. Encore une fois, la musique vocale prime et le penchant de la compositrice pour la voix est tel qu'elle la traite en instrument capable de rivaliser avec l'orchestre. En ce sens, elle fut innovatrice de se référer dans plusieurs compositions au genre concerto pour faire briller la voix. Sans compter qu'elle a conçu bon nombre d'opéras dont la plupart sont des opéras-bouffes écrits après la Deuxième Guerre mondiale.

La musique de scène et l'illustration musicale forment une catégorie à part divisée en sous-catégories comme suit :

- ballet;
- film;
- radio;
- théâtre.

Les oeuvres écrites pour les médias comme la radio, le cinéma et la télévision sont celles qui sont les plus difficiles à retracer, pour ne pas dire inaccessibles. Aussi, peu d'informations sont disponibles pour couvrir ce volet.⁹⁶

Finalement, la dernière catégorie concerne des recueils à vocation didactique auxquels Tailleferre a collaboré. À l'exception d'un ouvrage de solfège, ces compositions sont particulièrement destinées à l'apprentissage du piano.

Ce premier catalogue accessible en langue française offre les informations propres à chaque oeuvre organisées en colonnes dont le nombre varie de cinq à six. À l'extrême gauche, la première colonne présente le titre et, s'il y a lieu, le sous-titre de chacune des compositions. Lorsqu'il est approprié et possible de le faire, les différents mouvements qui composent une oeuvre donnée sont identifiés en dessous du titre. La deuxième colonne concerne les années de composition. Certaines d'entre elles, précédées d'un point d'interrogation, demeurent incertaines. Les sources de publication, à savoir l'année et le nom de l'édition, sont indiquées dans les deux colonnes suivantes. Une autre colonne, suivant la première, est parfois incluse pour ajouter des informations spécifiques quant à l'instrumentation, comme c'est le cas dans la musique d'ensemble instrumental.

La colonne se trouvant à l'extrême droite renferme plusieurs informations diverses sur la composition, lorsque disponibles. En premier

⁹⁶ À ce sujet, voir Grover Wilkins, «Enquête sur un répertoire au-dessus de tout soupçon», *Vibrations: musiques, médias, société*, éd. spéciale, *Les musiques des films* 4 (1987) : 203-213.

lieu, ces informations apportent des renseignements supplémentaires sur le motif de la composition, à savoir si elle a fait l'objet d'une commande ou d'une collaboration (Coll), et, le cas échéant, avec quels musiciens, ou encore si elle a remporté un prix. Les dédicaces (Déd) sont précisées de même que la localisation des manuscrits (MSS) lesquels se trouvent en majeure partie à l'Association Germaine-Tailleferre (AGT) ou dans une des maisons d'édition. Comme Tailleferre a souvent réutilisé le matériel d'une composition originale pour en produire une autre dans une instrumentation différente, les arrangements (Arr), les orchestrations (Orch), et les transcriptions (Tr) sont spécifiés, ce qui occasionne des renvois à une autre catégorie d'instrument ou de musique d'ensemble. Le même effet se produit dans le cas de réductions (Réd) d'oeuvres orchestrales, sans oublier que la plupart de ces compositions naîtront au piano, d'où la multitude de réductions par l'auteure pour piano solo ou 2 pianos. La dernière information incluse dans cette colonne concerne la première (Prem) de l'oeuvre, à savoir la date, le lieu et les interprètes qui y ont participé.

Beaucoup de ces informations ont été déjà relatées dans le catalogue d'Orledge, sauf, pour la plupart, celles concernant la localisation (L) de la partition qui se trouve, dans la majorité des cas, dans une bibliothèque internationale. De plus, une cote de classement suit habituellement le nom de l'établissement lorsqu'il s'agit de la Bibliothèque Nationale de Paris (BN), de la bibliothèque du Conservatoire national supérieur de musique de Paris (BCM), de la «Library of Congress» (LC) et la bibliothèque de Radio-France (BRF), laquelle est parfois suivie, à son tour, d'une cote d'archive d'enregistrement (enreg.).⁹⁷

⁹⁷ Ces données ont été compilées lors d'une recherche que nous avons menée à Paris, ce qui exclut celles du Library of Congress, puisées dans le catalogue d'Orledge.

Ces informations ont été ajoutées dans le but de faciliter l'accès aux oeuvres pour les musicologues et interprètes afin de contribuer à la notoriété de la compositrice. Indéniablement, son oeuvre ne peut que gagner à être connue, étant bien ancrée dans le cheminement de la musique française de ce début du siècle.

CHAPITRE 2

PROCESSUS COMPOSITIONNEL ET MÉTHODES ANALYTIQUES

C'est un travail de pensée, une idée fixe... Le thème est trouvé au piano, en improvisant. Selon l'expression chère à Strawinsky : «Il y a ce que je veux faire et il y a ce que Dieu m'envoie...» Je barbouille la page blanche tout d'abord... J'ai le vertige de la page blanche... Après le premier jet, reprises sur reprises. Selon la tradition, j'écris avec une gomme!¹

Ce commentaire de Tailleferre sur le processus compositionnel met en exergue deux éléments importants : «l'idée fixe» et «l'improvisation». Son talent remarquable pour l'improvisation ainsi que sa mémoire musicale redoutable,² lui permettait de composer à pied levé des morceaux entiers. Par exemple, à l'instar de Bach, elle pouvait improviser des fugues à partir d'un sujet donné. Dans ses *Mémoires*, elle relate les jeux d'improvisation auxquels elle se livrait et qu'elle prenait plaisir à partager avec ses amis, notamment avec Georges-Henry Rivière :

Nous avons mis au point tous deux un numéro d'improvisation à deux pianos qui nous valut beaucoup de succès dans les salons. Nous excellions surtout dans les grandes fugues à la manière de Bach.³

L'improvisation et la mémoire musicale sont les deux éléments qui lui ont été les plus profitables en composition. L'improvisation, par définition, est une manifestation de création tout comme l'est la composition, à la différence que l'improvisation relève de la spontanéité alors que la composition fait

¹ Tailleferre, citée dans Jourdan-Morhange, *op. cit.*, p. 159.

² Elle pouvait se rappeler et reproduire au piano tout ce qu'elle avait entendu, allant des opéras de Wagner, des premiers ballets de Stravinsky, des mélodies et sonates de Poulenc jusqu'à son «Opus 1» : par le biais de l'improvisation, elle composa cette miniature de style schumanesque à l'âge de cinq ans alors qu'elle ne connaissait même pas l'alphabet musical. Elle avoua à Mitgang qu'elle s'en était toujours souvenue parce que cette première composition avait été pour elle un événement spécial (1982, p. 94).

³ Tailleferre, «Mémoires à l'emporte-pièce», p. 39.

appel à un processus médité de création. Mais rien n'interdit à la première activité d'être complémentaire à la deuxième, sans compter que toutes deux émanent de la même substance que Tailleferre nomme «idée fixe». Une fois cette «idée» précisée, le thème se forme, puis les sections et la composition en découlent. Lors d'un entretien avec Mitgang, elle décrit ainsi son façonnement compositionnel :

Premièrement, j'utilise ma tête — quels sons, quelle forme donner, comment la faire. Puis, je cherche un thème au piano. Si j'en trouve un, je commence à travailler, à l'écrire, et à partir de ce moment, j'utilise beaucoup le piano. Mais non au début. Si le thème vient, les choses viennent habituellement très vite.⁴

Ce témoignage corrobore ce que nous avons mentionné, à savoir l'importance accordée, dans le processus compositionnel, à «l'idée fixe», que nous nommerons «idée initiale» ou «idée fondamentale». À partir du moment où l'idée initiale est fixée, elle reste en mémoire à mesure que surviennent les idées subséquentes de sorte qu'il existe toujours un lien entre ce qui a été créé et ce qui vient d'être créé. Le parcours qu'emprunteront les multiples transformations déterminera la forme de l'oeuvre; cette dernière représente l'étape finale de l'accomplissement de «l'idée initiale». L'improvisation est un des vecteurs intrinsèques de cette voie, surtout si elle évolue à partir du matériel thématique initial.

Nous ne pouvons affirmer — et notre intention n'est pas de spéculer à ce sujet — que cette façon de faire était précisément la manière de composer de Tailleferre. Surtout que cette dernière a toujours refusé d'exposer quoi que ce soit en matière de composition et d'intentions artistiques. Bien qu'elle n'ait jamais présenté ses oeuvres par le biais analytique, rien n'interdit que d'autres

⁴ «First I use my head - what sounds, what form to give, how to do it. Next I look for a theme at the piano. If I find one, I begin to work, to write it, and from then on I use the piano a lot. But not at the beginning. If the theme comes, things usually happen very quickly» (Mitgang, «One of 'Les Six' Is Still At Work», *New York Times*, 23 mai 1982).

le fassent pour en dégager l'essence. Son travail mérite qu'on s'y attarde, surtout lorsqu'on sait que Tailleferre, en plus d'un talent musical inné, était largement outillée, par sa solide formation au conservatoire, pour mener à bien la tâche de composition.

Ce deuxième chapitre propose un modèle d'analyse apte à mettre en évidence les valeurs compositionnelles de Tailleferre. Ce modèle permettra, entre autres, de montrer comment le matériau musical de départ, l'idée initiale ou fondamentale, agit comme force unificatrice dans les différentes sections de l'oeuvre.

Une des théories rencontrant cette notion est celle d'Arnold Schoenberg. Pour lui, comme pour ce qu'on peut déduire de ce que pensait Tailleferre, «l'idée» se trouve au coeur de la composition : elle en est, simultanément, le point de départ et l'accomplissement. À la fois compositeur et théoricien, Schoenberg sut exposer ses concepts de la composition dans des écrits comme *Fondements de la composition musicale*⁵ et *Le style et l'idée*.⁶ Il définit, entre autres, «l'idée» en tant que «source d'inspiration» qui gouverne tout le processus compositionnel. La composition en est l'expression. Dans ses propres mots, il écrira : «C'est la totalité d'un morceau qui constitue une idée, l'idée que son auteur veut faire venir au jour».⁷

Pour rendre compréhensible cette notion de «l'idée», Schoenberg introduit le concept du «Grundgestalt», qui était, pour lui, une façon pragmatique d'exprimer, surtout lors de son enseignement, sa vision de la

⁵ Édition établie par Gerald Strang avec la collaboration de Leonard Stein, traduit de l'américain par Dennis Collins (Paris : Jean-Claude Lattès, 1987).

⁶ Écrits réunis par Leonard Stein, traduit de l'anglais par Christiane de Lisle (Paris : Buchet/Chastel, 1977).

⁷ *Ibid.*, p. 101. Cette notion du terme «idée» de Schoenberg en représente une parmi d'autres allant du geste pratique de composition au souffle d'inspiration de l'artiste jusqu'à atteindre un sens cosmique. Pour plus de détails, consulter Charlotte M. Cross, «Three Levels of "Idea" in Schoenberg's Thought and Writings», *Current Musicology* 30 (1980), pp. 24-36.

composition.⁸ Bien que la traduction de «Grundgestalt» adopte le sens de «forme fondamentale», nous percevons chez Schoenberg une tendance à l'utiliser dans l'une ou l'autre expression : «idée fondamentale» ou «motif fondamental». Car parfois, la notion du motif prend une valeur sémantique aussi importante que l'idée. Dans l'extrait suivant, puisé au début du troisième chapitre de son ouvrage *Fondements de la composition musicale*, Schoenberg exprime comment le motif est intrinsèque à la composition :

Le *motif* apparaît généralement de manière caractéristique et frappante au début d'une pièce. Les éléments constitutifs en sont les intervalles et le rythme, combinés de manière à produire une forme ou un dessin qui reste en mémoire et qui sous-entend généralement une harmonie propre. Au sein d'une pièce, chaque figure, ou presque, révèle certaine parenté avec lui, si bien que le motif de base est souvent considéré comme le «germe» de l'idée. Puisqu'il comprend des éléments, du moins, de chaque figure musicale ultérieure, on pourrait le considérer comme le «plus petit commun multiple». Et comme il est inclus dans toutes les figures suivantes, on peut le tenir en même temps pour le «plus grand commun diviseur» (p. 23).

Dans le paragraphe suivant, Schoenberg précise l'importance accordée à l'usage que l'on fait du «motif» à savoir «du traitement et du développement auxquels il est soumis» (p. 23). Il poursuit dans ce sens :

Le motif apparaît constamment tout au long de la pièce : *il est répété*. Seule, la répétition engendre la monotonie. Et la monotonie ne peut être vaincue que par la *variation* (p. 23).

Plus avant, il suggère deux types de répétition : les répétitions exactes et les répétitions modifiées ou développées (p. 24). De là découle le principe du «développement par variation» qu'il définit comme suit :

⁸ Dans ses écrits, Schoenberg n'a jamais clairement défini ce à quoi il référait par «Grundgestalt». Comme David Epstein le mentionne dans *Beyond Orpheus* (Cambridge : MIT Press, 1979), il faut absolument se référer à plusieurs passages de ses écrits et à ceux de ses élèves et successeurs pour réellement comprendre la signification de ce terme (p. 17). Pour plus de détails sur le sujet, il faut consulter le deuxième chapitre et l'appendice A de l'ouvrage d'Epstein.

Ce qui veut dire que dans la succession de formes motiviques obtenues par variation du motif de base il y a quelque chose qui peut se comparer au développement, à la croissance (p. 24).

À cette définition, il faut ajouter ce qu'il avait mentionné préalablement :

Par conséquent, la variation exige que l'on change certains des traits les moins importants et que l'on préserve certains des plus importants. La préservation des traits rythmiques garantit en effet une certaine cohérence (encore qu'on ne puisse éviter la monotonie sans de légers changements). Quant au reste, ce sont les objectifs de la composition qui permettent de déterminer quels sont les traits les plus importants. Moyennant certaines modifications substantielles, on peut obtenir un ensemble de *formes motiviques* adaptées à chaque fonction formelle (p. 23).

Dans cette dernière phrase, nous retrouvons la prémisse de notre étude, à savoir la reconnaissance du lien motivique qui existe au cours du déroulement des différentes sections d'une oeuvre. Il nous reste à définir sur quelles données nous devons baser notre étude. La citation suivante, puisée dans *Le style et l'idée*, nous offre des pistes tout en complétant la définition du terme «Grundgestalt», y compris le processus compositionnel qu'il sous-entend.

J'ai donné le nom de «développement par variation» à la façon dont procède la musique de style homophonique-mélodique : un thème principal est accompagné par une harmonie et s'appuie sur elle. Autrement dit, ce sont les variations des éléments d'une cellule de base qui apportent toutes les formulations thématiques : d'un côté la fluidité, les contrastes, la variété, la logique, l'unité, d'un autre côté le caractère, l'ambiance, l'expression et toute l'originalité désirable; ainsi se forge l'*idée* d'un morceau (p. 304).

Dès le premier chapitre de son ouvrage *Fondements de la composition musicale*, Schoenberg aborde le sujet par cette voie d'unité et de vision d'ensemble de l'oeuvre :

La présentation, le développement et l'enchaînement des idées doivent en effet être fondées [sic] sur des relations. Et les idées doivent être différenciées suivant leur importance et leur fonction (p. 15).

Dans ces différentes formulations du «Grundgestalt», nous pouvons dégager les éléments importants qui s'y rapportent : l'idée (vision d'ensemble), le motif de base (contour et rythme), l'harmonie et son implication tonale,⁹ et, finalement, les relations thématiques — au moyen du développement par variation — et leur implication formelle. C'est précisément dans cette voie de la portée motivique, structurelle et formelle qu'engendre «l'idée» que s'oriente l'étude des oeuvres de Tailleferre où le motif initial de l'oeuvre est générateur de la forme : ce sont les notes qui composent le motif fondamental qui servent de charpente aux différentes sections de la structure formelle.

Pour ce faire, une lecture de l'oeuvre à grande échelle est indispensable. Et comme la méthode schoenbergienne du «développement par variation» traite de la répétition motivique surtout au niveau de surface, nous recourons à une deuxième méthode d'analyse qui, tout en complétant la première, offre une vue d'ensemble de l'oeuvre afin de faire ressortir les éléments motiviques intrinsèques à sa structure.¹⁰

La théorie d'Heinrich Schenker, qui promeut la lecture de plusieurs paliers de structure d'une même oeuvre, colle à nos intentions. D'autant plus qu'à certains égards, la vision globale de l'oeuvre musicale de Schenker côtoie,

⁹ Patricia Carpenter dans «*Grundgestalt as tonal Function*» (MTS 5 (1983) : 15-38), a surtout investigué l'orientation de la fonction tonale que suggère le «Grundgestalt» en établissant un lien entre les fonctions harmoniques impliquées dans le motif de base et les régions tonales développées dans les différentes sections de l'oeuvre.

¹⁰ Rudolph Reti et Hans Keller, qui furent des successeurs de Schoenberg, ont aussi senti le besoin de développer une technique qui montrerait que le motif occupe une place importante dans un niveau de structure autre que celui de surface. Par contre, si nous prenons par exemple l'ouvrage théorique de Reti, *Thematic Process in Music* (New York : Macmillan, 1951), nous remarquons que la méthode traite surtout le matériel de niveau purement de surface ou de façon trop réductionnelle — sans compter qu'elle concerne principalement les structures mélodiques, délaissant ainsi les structures harmoniques. Cette dernière remarque s'adresse aussi bien à la méthode de Keller qu'à celle de Reti.

Pour une application plus récente de la théorie du «développement par variation», consulter Walter Frish, *Brahms and the Principle of developing Variation* (Berkeley : University of California Press, 1984).

dans son essence, celle de Schoenberg.¹¹ Alors que Schoenberg perçoit la totalité de l'oeuvre au moyen du «Grundgestalt», Schenker croit en son «organicité» via l'«Ursatz», c'est-à-dire la structure fondamentale formée du mouvement contrapuntique de deux lignes : l'«Urlinie», la ligne mélodique fondamentale, prolonge l'accord tonique, représentatif de l'oeuvre entière, au moyen d'une ligne conjointe descendante; le «Bassbrechung», la ligne brisée de la basse, arpège cet accord tonique à travers la quinte supérieure. Le mouvement synchrone de ces deux lignes fondamentales constitue le substrat à partir duquel s'établit la projection compositionnelle, l'«Auskomponierung», de l'oeuvre dont l'accomplissement résulte en diverses étapes de transformations.¹²

Schenker précise son concept analytique en développant la technique de représentation graphique en plusieurs niveaux¹³ hiérarchiques de structure : d'arrière-plan («Hintergrund»), du plan intermédiaire («Mittelgrund») et

¹¹ Epstein consacre une bonne partie de l'introduction de l'ouvrage, *Beyond Orpheus*, à cette question. Il perçoit réellement les principes des deux théoriciens comme étant complémentaires.

La polémique qui existait entre ces deux musiciens est connue. Elle s'est vécue de façon telle que Schoenberg, qui refusait, au premier abord, plusieurs aspects de la théorie de l'harmonie de Schenker, ira jusqu'à rejeter le concept de répétition alors qu'il est, comme nous le savons, à la base de sa théorie du «développement par variation» (voir Bryan R. Simms, «New Documents in the Schoenberg-Schenker Polemic», *Perspectives of New Music* 16/1 (1977) : 110-124). Pour des informations supplémentaires sur la polémique, consulter, entre autres, Jonathan M. Dunsby, «Schoenberg and the Writings of Schenker», *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 2/1 (1977) : 26-33; Carl Dahlhaus, «Schoenberg and Schenker», *Royal Musical Association Centenary Essays* 100 (1973-74) : 26-33.

¹² Les concepts de Schenker sont principalement présentés dans les trois volumes de *Neue musikalische Theorien und Phantasien* : le volume I comprend *Harmonielehre* (Stuttgart : Cotta, 1906) ; le volume II se divise en deux parties avec *Kontrapunkt I* (Vienne : Universal, 1910) et *Kontrapunkt II* (Vienne : Universal, 1922); le volume III concerne *Der Freie Satz* (Vienne : Universal, 1956). Ces ouvrages sont présentement offerts en langue anglaise (voir bibliographie).

Pour de plus amples explications sur la théorie de Schenker, consulter Carmen Sabourin, «Méthodologie schenkérienne et apprentissage de l'analyse musicale», *Revue de musique des universités canadiennes*, 14 (1994) : 98-145. Dans cet article, Sabourin soulève le problème de traduction en ce sens qu'il est plus approprié d'opter pour une terminologie américaine que pour celle proposée par Célestin Deliège dans *Les fondements de la musique tonale* (Paris : Éditions Jean-Claude Lattès, 1984), et ce sans mettre en cause la contribution considérable de ce dernier (p. 99, n. 5).

¹³ Par «niveaux», nous entendons aussi les divers paliers de structure.

d'avant-plan («Vordergrund»)¹⁴ La structure d'arrière-plan permet, au sein de la représentation, une synthèse visuelle de la forme compositionnelle qu'a adoptée le compositeur pour exprimer son «idée». Ce niveau de structure agit comme une charpente à mesure que sont amenés les niveaux de transformations subséquentes : le niveau intermédiaire et de l'avant-plan. Ce dernier représente la structure de la surface qui se rapproche le plus de l'étape finale de la composition.

Outre la cohérence organique, Schenker établit les fondements de sa théorie sur des notions préalablement soulevées comme le motif, la répétition¹⁵ et la forme.¹⁶ Pour le théoricien, «les niveaux de transformations sont porteurs de développements et sont, en même temps, répétitions et parallélismes dans le sens le plus élevé.»¹⁷ Ainsi, la répétition chez Schenker se trouve au-delà du niveau de surface puisqu'une de ses tâches consiste «à décrire le mouvement d'un niveau de transformation à un autre niveau de transformation.»¹⁸ Un haut degré de cohérence organique est atteint lorsque le motif de surface dérive du niveau profond de structure, ce qui donne naissance à la forme dans l'oeuvre :

¹⁴ Pour l'«Hintergrund», nous utilisons aussi l'expression «structure profonde» ou «sous-jacente», et pour le «Vordergrund», «structure de surface».

¹⁵ Pour des détails supplémentaires sur les notions de la répétition motivique dans l'analyse schenkérienne, voir Charles Burkhart, «Schenker's "Motivic Parallelisms"», *JMT* 22 (1978) : 145-175; et Carl Schachter, «Motive and Text in Four Schubert Songs» dans *Aspects of Schenkerian Theory* (New Haven : Yale University Press, 1983, pp. 61-76).

¹⁶ Au sujet de l'interaction entre les concepts schenkériens et formels, consulter Janet Schmalfeldt, «Towards a Reconciliation of Schenkerian Concepts with Traditional and Recent Theories of Form», *Music Analysis* 10/3 (1991) : 233-287.

¹⁷ «... sind die Verwandlungsschichten als Träger wirklicher Entwicklungen zugleich Wiederholungen (Parallelismen) höchster Ordnung» (*Der Freie Satz*, p. 50).

¹⁸ «...Verwandlung zu Verwandlung der Begriff der Wiederholung anzuwenden gestattet ist» (*Ibid.*).

La répétition, alors, est la base de la musique en tant qu'art. Elle crée la forme musicale, juste comme l'association des idées à partir d'une figure dans la nature crée d'autres formes d'art.¹⁹

Schenker, comme Schoenberg, considère la répétition motivique comme étant essentielle à l'art musical. D'un côté, la théorie schenkérienne, apporte une dimension supplémentaire à la manipulation schoenbergienne, en traitant la répétition motivique à plusieurs niveaux de structure. D'un autre côté, l'application stricte de la théorie de Schenker est assujettie, encore plus que celle de Schoenberg, aux lois de la musique tonale.²⁰

La problématique consiste à savoir si une telle théorie, spécifiquement conçue pour l'analyse d'oeuvres tonales, et dont les principes sont prescrits par les lois régissant le système tonal, est applicable à des oeuvres non tonales ou post-tonales.²¹ L'expansion des concepts schenkériens dans cette voie soulève une polémique au sein de la communauté des théoriciens.²² Les «orthodoxes»

¹⁹ «...eigentlich also ist es die Wiederholung, welche der ursprünglichen Reihe denselben Dienst leistet, wie die erwähnten Ideenassoziationen der Natur den Schöpfungen der anderen Künste» (*Harmonielehre*, p. 5).

²⁰ Voir l'«Introduction» d'Oswald Jonas de la traduction anglaise de *Harmonielehre* de Schenker (pp. v-xxiv).

Epstein précise bien que Schoenberg n'a pas voulu restreindre le concept du «Grundgestalt» au langage de la musique tonale classique-romantique et, encore moins, à celui de la musique dodécaphonique comme l'ont laissé entendre les croyances historiques. Il étaye son propos de celui de Josef Rufer, ancien assistant de Schoenberg à l'Académie prussienne des arts, qui fait le point à cet effet dans son volume *Composition with Twelve Notes* (traduit par Humphrey Searle, New York : Macmillan, 1954). Pour de plus amples détails, voir Epstein, p. 17-18.

Dahlhaus établit, entre les deux théoriciens, une nuance dans l'actualisation de la notion de cohérence dans l'oeuvre : Schoenberg applique une cohérence motivique tandis que Schenker promeut une cohérence tonale (*op. cit.*, p. 214).

²¹ Ici, nous faisons référence aux oeuvres dont le langage musical ne suit plus les règles du système tonal tel qu'entendu dans la tradition classique et romantique.

²² Une des premières attaques a été faite par Jonas contre Felix Salzer pour son ouvrage *Structural Hearing* (vol. 1, New York : Dover, 1952, p. viii, n. 2). Des critiques subséquentes ont été faites sur l'application schenkérienne de Salzer et sur celle de Roy Travis : entre autres, par Joseph N. Straus «The Problems of Prolongation in Post-Tonal Music» (*JMT* 31 (1987) : 8-13) et par Allen Forte, «New Approaches to the Linear Analysis of Music» (*JAMS* 41 (1988) : 317).

Pour un résumé critique de la littérature autour de cette problématique, voir James M. Baker, «Schenkerian Analysis and Post-tonal Music» dans *Aspects of Schenkerian Theory*; pour augmenter cette liste avec, en plus, le point de vue de l'auteur, voir Richard S. Parks, *The Music of Claude Debussy* (New Haven : Yale University Press, 1989, pp. 335-336, n. 1-2).

reprochent à la pensée libérale de spéculer sur divers phénomènes d'une oeuvre post-tonale en terme de manifestation tonale.

La spécificité qui provoque le plus d'équivoques est le concept de la prolongation, lequel est tout particulièrement fondé sur les lois harmoniques du système tonal.²³ Le danger est de pousser l'analogie de certaines composantes étrangères aux règles traditionnelles de la conduite des voix et de l'harmonie jusqu'à les rendre conformes.

Pour répondre à notre volonté d'utiliser les techniques de réduction à des structures sous-jacentes compositionnelles²⁴ pour l'analyse d'oeuvres non tonales comme celles de Tailleferre,²⁵ Straus suggère, à la place du concept de prolongation, le «modèle d'association».²⁶ Le modèle d'association permet de relier deux composantes distantes, deux notes d'une ligne mélodique qui, par exemple, malgré le fait qu'elles soient séparées dans le temps, conservent entre elles une continuité. Ce continuum est produit par une variété de phénomènes contextuels tels que le registre, le timbre, le mètre, les dynamiques, les nuances et l'articulation. C'est à partir de ce contexte d'ensemble que nous pouvons créer des liens entre le motif, au sens large, et les éléments mélodiques issus de la conduite des voix de la représentation graphique du niveau intermédiaire de structure.²⁷

Allen Forte, dans son article «New Approaches to the Linear Analysis of Music» s'oriente vers la conception et l'application de l'analyse schenkérienne pour élucider la liaison structure/motif dans les oeuvres qu'il identifie de

²³ Straus dans son article, "The Problems of Prolongation in Post-Tonal Music," soumet quatre conditions pour satisfaire l'exigence de la prolongation : seul le répertoire classique/romantique peut les rencontrer simultanément (pp. 1-7).

²⁴ Ici le terme «réduction» est pris dans le sens qu'Edward Laufer lui prête (recension de «*Free Composition (Der Freie Satz)*» de H. Schenker», *Music Theory Spectrum* 3 (1981), p. 159).

²⁵ Même si le langage musical de Tailleferre est diatonique, ceci ne veut pas dire qu'il suit nécessairement les normes du système tonal.

²⁶ «The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music», p. 13.

²⁷ *Ibid.*, pp. 13-15.

«transitionnelles» : les oeuvres dont le langage se trouve à mi-chemin entre la tonalité et l'«atonalité». ²⁸ La méthodologie de Forte est énoncée clairement et vise «une synthèse entre l'analyse schenkérienne et l'analyse des ensembles des hauteurs de son». ²⁹ Pour y parvenir, il émet trois directives. La première est de s'assurer que la lecture de la dimension horizontale à grande échelle (la ligne mélodique structurelle) est reliée de façon spécifique à la structure motivique de la musique; la deuxième repose sur les collections de notes référentielles, agissant à la place de la tonalité, qui doivent être déterminées de concert avec d'autres paramètres musicaux comme le regroupement des phrases et des unités rythmiques, le registre, le timbre, etc.; la troisième concerne les structures linéaires qui doivent prendre en considération le début et la finale, de chacune de ces configurations linéaires et la relation provoquée par la combinaison de celles-ci. ³⁰

Ce que Forte appelle «structure motivique de la musique» pourrait équivaloir, par extension, au «Grundgestalt» : l'idée ou motif fondamental capable de générer la composition. Ce motif fondamental, qui possède une structure propre, agit aussi bien au niveau mélodique qu'harmonique. Cette démonstration de l'interaction des structures mélodiques/harmoniques spécifiques à l'oeuvre se concrétise grâce aux représentations graphiques. À celles-ci, nous ajoutons l'identification des motifs caractéristiques évoluant dans ces structures, et pour laquelle nous présentons les principes.

La liste des motifs caractéristiques figure dans le tableau de l'annexe 2. La colonne à l'extrême droite du tableau des motifs fournit une description explicative de chacun d'eux. Dans cette liste, nous établissons trois types de

²⁸ *Ibid.*, p. 316. Ici, le terme «atonalité» est placé entre guillemets pour sensibiliser le lecteur à l'ambiguïté du terme dont Schoenberg a contesté lui-même l'usage (voir *Le style et l'idée*, pp. 158-159).

²⁹ De Forte, «a synthesis of Schenkerian and pitch-class set analysis» (*Ibid.*, p. 319).

³⁰ Forte, «New Approaches to the Linear Analysis of Music», p. 346.

motifs : dans le type I, ils sont classés principalement par leur contenu spécifique des intervalles dont nous fournirons les explications ultérieurement; dans les types II et III, les motifs se distinguent par leur contour mélodique particulier. Les divers motifs réunis sous le type II découlent d'un seul : le motif de broderie («B»). Ils sont, en quelque sorte, différentes façons d'exercer la broderie. Même le motif «R», par extension, peut être vu comme étant une variante de la broderie. Le dernier type de motifs fait référence à des segments de gamme diatoniques de quatre, cinq ou six notes. Nous verrons comment ils sont représentatifs du langage de Tailleferre.

Ces motifs subissent, au cours de la composition, diverses transformations : la transposition, l'inversion (en miroir), la rétrogradation (à rebours), la rotation, ou les quatre simultanément. Sauf exception, seule la rétrogradation sera spécifiée dans l'identification des motifs du type II au cours de la démonstration analytique, et plus particulièrement du motif «D».

Les motifs du premier type se divisent en deux catégories principales : le motif «I», appelé ainsi en référence à l'oeuvre *Image* et «Q» pour quarte et quinte. Les autres en sont les dérivés. Ces motifs sont décrits dans la colonne de droite en tant qu'ensembles de hauteurs de son.³¹ Ils forment une entité sonore propre sans que la notion de contour ne soit une condition sine qua non.

³¹ De l'anglais «set-theory». Milton Babbitt est celui qui présenta les premiers principes de la théorie des ensembles des hauteurs de son dans les deux articles suivants : «Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants». *Musical Quarterly* 46/2 (1960) : 246-159 et «Set Structure as a Compositional Determinant». *Journal of Music Theory* 5/2 (1961) : 53-61. Forte, dans *The Structure of Atonal Music* (New Haven : Yale University Press, 1973), a su réunir les divers concepts de cette théorie des ensembles qui ont suivis ceux-ci. Pour un historique du développement de cette théorie des ensembles et un résumé explicatif de celle-ci, voir le chapitre d'introduction de l'ouvrage de Janet Schmalfeldt, *Berg's Wozzeck: Harmonic Language and Dramatic Design* (New Haven : Yale University Press, 1983), pp. 1-28. Pour l'application de la théorie des ensembles tout en considérant le contexte tonal d'oeuvres «transitionnelles», voir Parks, *op. cit.* et James M. Baker, *The Music of Alexander Scriabin* (New Haven : Yale University Press, 1986).

Cette théorie repose sur une configuration numérique. Chaque hauteur de son est identifiée par un nombre entier à l'intérieur du modulo 12, qui en représente la classe. Aussi, sans considérer la notion du registre, chaque hauteur de son de l'échelle chromatique correspond à 0, 1, 2, ... , 11, dont 0 équivaut à la note DO. Ainsi, chaque note³² est porteuse d'un nombre propre, indépendamment du registre dans lequel elle figure. Par exemple, deux notes DO d'une octave de distance ont la même classe 0.³³

Dans la même ligne de pensée, la distance entre deux hauteurs de sons est représentée par une classe numérique à l'intérieur du modulo 12. Chaque classe correspond au nombre de demi-tons que possède chaque intervalle entre deux hauteurs.³⁴ Ainsi, la seconde mineure (2m)³⁵ est identifiée par CI 1, la seconde majeure (2M) par CI 2, la tierce mineure (3m) par CI 3, etc. Chaque intervalle contenu dans l'échelle chromatique se classe ainsi de 1 à 11, soit de la seconde mineure à la septième majeure, y compris les redoublements, mais excluant toutefois l'unisson et l'octave. De plus, la direction ascendante ou descendante d'un intervalle n'est pas considérée, la grandeur de celui-ci à l'intérieur du modulo 12 étant le seul critère.³⁶

Par ailleurs, et c'est ce que nous retiendrons le plus, les divers intervalles peuvent se limiter au nombre de 6, acceptant comme équivalent leur renversement et leur redoublement respectif. Ces équivalences multiples à un

³² Nous utiliserons les termes « hauteurs de son » ou « note » indifféremment.

³³ Ce qui correspond à l'« octave equivalence ». (Forte, *The Structure of Atonal Music*, pp. 2-3). Pour des définitions détaillées, consulter le premier chapitre de Straus, *Introduction to Post-Tonal Theory* (Englewood Cliffs : Prentice Hall, 1990), pp. 1-15.

³⁴ Équivalent au « pitch-class interval » (*Ibid.*, pp. 6-7).

³⁵ Au cours de l'analyse, lorsqu'il sera indispensable de référer à l'intervalle précis, nous utiliserons ce symbole indiqué entre parenthèses: m pour mineur, M pour majeur, D pour diminué, A pour augmenté et J pour juste.

³⁶ Nous faisons allusion ici au « unordered pitch-class interval » en opposition au « ordered pitch-class interval » (Straus, *Introduction to Post-Tonal Theory*, pp. 6-7).

seul intervalle correspondent à la «classe intervallique» (ou CI).³⁷ La liste suivante offre le contenu de chaque classe intervallique, y incluant le redoublement de chaque intervalle :

CI 1 comprend la 2m et la 7M;
 CI 2 comprend la 2M et la 7m;
 CI 3 comprend la 3m et la 6M;
 CI 4 comprend la 3M et la 6m;
 CI 5 comprend la 4J et la 5J;
 CI 6 comprend la 4A et la 5D.³⁸

L'étude de la musique de Tailleferre nous a fait voir que le haut degré de diatonisme inclus dans sa facture concourt à de nombreuses altérations minimales pour des motifs semblables. Aussi, nous sommes arrivée à résumer les ensembles caractéristiques en deux principaux, les motifs «I» et «Q». Comme la notion d'intervalle prend une place importante dans notre étude, nous avons établi pour les triades classées sous «I» — et exclusivement pour celles-ci — un mode d'identification des ensembles basé sur la succession des classes intervalliques (CI).³⁹ Dans celui-ci, l'énumération se réalise en nombre absolu indépendamment de la direction ascendante ou descendante qu'adopte l'intervalle. Cette description de ces motifs par la succession des classes intervalliques permettra d'établir des liens avec d'autres éléments compositionnels : par exemple, l'élaboration des centres référentiels, les récurrences séquentielles et les composantes des structures harmoniques.

L'exemple 2-1, portant sur les quatre premières mesures de l'oeuvre *Image*, illustre le procédé d'énumération des CI dans le motif «I» Comme

³⁷ *Ibid.*, pp. 7-8. La configuration de Forte est «ic» pour «interval class» (*The Structure of Atonal Music*, p. 14).

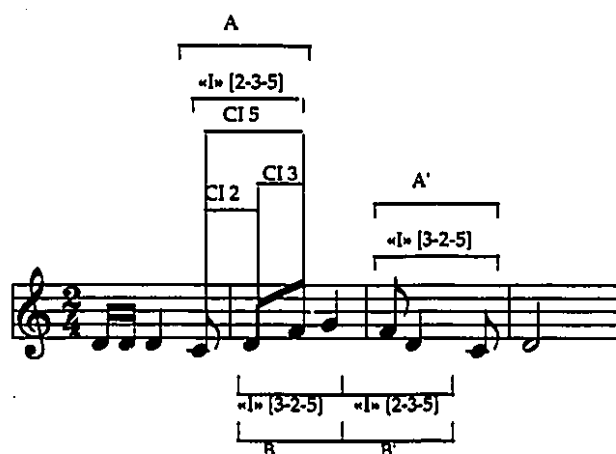
³⁸ Forte se sert des classes intervalliques pour identifier le contenu intervallique pris dans la totalité d'un ensemble qu'il nomme «vecteur intervallique». La classification des ensembles qui est établie selon la notice vectorielle est représentée dans la table de l'appendice 1 (*Ibid.*, pp. 179-181).

³⁹ Richard A. Chrisman avait lui aussi pris comme point de départ la notion de la succession des classes intervalliques pour élaborer sa théorie des ensembles des hauteurs de son («A Theory of Axis-Tonality for Twentieth-Century Music», dissertation [Ph. D.], Yale University, 1969).

l'indique l'énoncé A du motif «I», DO-RÉ-FA, nous identifions d'abord, les CI qui se suivent, et, finalement, la CI qui sépare la première de la dernière note de l'ensemble. Ce motif «I» déploie ainsi les classes intervalliques présentées comme suit : [2-3-5].⁴⁰

Exemple 2-1

Images: mes. 1-4



L'exemple 2-1 montre aussi que la ligne mélodique de sonorité pentatonique dispose de quatre énoncés du motif «I». Ils se regroupent par paire, car les deux premiers motifs «I», identifiés par A et B, trouvent leur réciproque, A' et B' respectivement, au niveau des notes, mais non au niveau du contour mélodique : A' est la forme rétrograde de A, et B', la forme rétrograde de B. Dans tous les cas, et c'est ce que nous verrons ultérieurement, la deuxième partie de cette ligne reprend à rebours la première partie.

⁴⁰ Il ne faudrait pas confondre cette configuration avec celle de Chrisman ou Forte. Comme eux, nous identifions les classes intervalliques qui se suivent auxquelles nous ajoutons la classe intervallique représentant les notes extrêmes du motif. Forte réfère à ce procédé de la succession intervallique pour identifier ce qu'il appelle «basic interval patterns» (*The Structure of Atonal Music*, p. 63).

Les énoncés A et B font partie de la même classe d'ensemble que nous nommons motif «I», même si la succession des CI n'est pas identique. Notre préoccupation porte sur la reproduction des mêmes classes intervalliques dans les quatre énoncés du motif «I», s'appliquant particulièrement — et exclusivement en ce qui a trait à notre étude — aux ensembles «I». Que ce soit l'intervention A aux CI [2-3-5] ou B aux CI [3-2-5], les deux contiennent les mêmes classes intervalliques, malgré l'ordre différent dans lequel elles apparaissent.⁴¹

Lorsque deux classes intervalliques du motif «I» fluctuent d'un chiffre, croissant ou décroissant, et sans toutefois dupliquer une même classe intervallique, elles créent un nouveau motif identifié par un indice placé en haut et à droite de la lettre (voir tableau à l'annexe 2). Ces diverses formations postérieures au motif «I», c'est-à-dire «I^x», «I⁺» et «I⁻», sont, malgré tout, d'importance inférieure au motif «I» initial. Bien entendu, nous nous réserverons d'utiliser toutes ces variantes de «I» dans un passage strictement diatonique issu du mode majeur ou mineur les incluant en totalité. Il faut surtout se rappeler que notre première préoccupation repose sur les motifs caractéristiques et non sur la recherche exhaustive de leurs récurrences.

Puisque les intervalles de quarte et de quinte justes, tant mélodiques qu'harmoniques, sont prédominants dans la musique de Tailleferre,⁴² il

⁴¹ Selon Forte, ces deux énoncés A et B partageant le même vecteur intervallique font partie de la même classe d'ensemble. Cette dernière correspond d'après la table au type 3-7 (*Ibid.*, p. 179). Par ailleurs, l'énoncé B est en relation d'inversion par rapport à A puisque nous devons faire appel aux classes des hauteurs de son qui lui sont inversement équivalentes pour que les éléments s'ordonnent selon la convention du «prime form» se trouvant à la base de l'identification de la classe des ensembles (pp. 4-8). Pour une description détaillée des étapes à suivre afin d'obtenir la forme primaire d'un ensemble, voir Schmalfeldt, pp. 17-20.

Notre méthode d'identification des motifs de type I puise, certes, ses fondements dans les concepts des ensembles de Forte, sans pour autant appliquer systématiquement la théorie complète.

⁴² C'est une caractéristique qui, en général, s'applique à la musique du début du vingtième siècle, et tout particulièrement à la musique française.

s'avère essentiel de les représenter. Les motifs «Q» apparaissant sur la liste dans le tableau de l'annexe 2 sont des sous-ensembles de la série du cycle de quintes. Pour préciser le nombre de quintes justes contenu dans un motif «Q», nous faisons suivre la lettre Q d'un chiffre en indice. Par exemple, le motif «Q³» DO-RÉ-FA-SOL du tableau comporte, en rétablissant l'ordre adéquat, trois quintes justes. Aussi, lorsque nous ramenons en cycle de quintes justes toutes les notes comprises dans un mode diatonique naturel,⁴³ l'ensemble complet serait représenté par «Q⁶»,⁴⁴

Une telle importance est accordée aux CI parce que chacune de celle-ci, et pas nécessairement toutes les CI prises dans leur ensemble, peut potentiellement se retrouver à un autre plan compositionnel. Le procédé d'identification appliqué aux motifs du type I qui, contrairement à ceux des types II et III, tient moins compte du contour que des CI qu'ils engendrent,⁴⁵ a l'avantage de repérer ces motifs caractéristiques tant mélodiquement qu'harmoniquement, et ce malgré les diverses transformations qu'ils peuvent subir. Cette technique ouvre la voie à la représentation graphique dans laquelle les motifs caractéristiques deviennent des structures qui s'activent simultanément dans ses deux axes (horizontal et vertical).

⁴³ Ceci exclut les modes mineurs harmoniques et mélodiques ascendants.

⁴⁴ Pour ce faire, il faut ordonner les quintes de façon à placer dans les extrêmes de la série les deux notes ayant une relation de triton. Le cycle de quintes justes réalisé sur un mode diatonique constitue un cycle fermé, car il ne peut revenir au début en respectant l'intervalle de quinte juste. À l'opposé, le cycle de quintes effectué sur n'importe quelle note, exempte d'une référence à un mode, est ouvert puisque nous pouvons revenir à la note de départ en passant par les douze sons de la gamme chromatique, et ce en gardant intact l'intervalle de quinte juste à l'intérieur du tempérament égal.

⁴⁵ Les motifs de type II impliquent, dans une certaine mesure, le contenu intervallique. Par là, nous voulons dire que c'est seulement la qualification des intervalles qui n'est pas prise en considération à cause du contexte diatonique quasi omniprésent de la musique étudiée. Vu sous cet angle, nous pouvons retracer des similarités avec la théorie des ensembles présentée par Robert Morris dans *Composition with Pitch Classes: A Theory of Compositional Design* (New Haven : Yale University Press, 1987). Dans son univers des ensembles appelé «c-space», Morris privilégie la notion de contour, sans négliger celle du registre réel.

La progression de ces structures mélodiques/harmoniques doit, selon la deuxième condition de Forte (mentionnée plus haut), évoluer en rapport étroit avec une collection de notes spécifiques que nous appelons «centre référentiel»: les diverses structures motiviques graviteront autour de ce nucléus selon une force d'attraction ou de poiarité.⁴⁶ Cette collection doit être exprimée distinctement dans l'oeuvre, et l'exemple 2-2 identifie la première structure harmonique comme étant la sonorité référentielle de l'oeuvre *Image*. Elle est la source des différents motifs caractéristiques, «Q³», «I» «I^x» et «I⁺», de même que du «Grundgestalt», le motif formant la structure harmonique et la ligne mélodique fondamentales.

C'est dans cette symbiose d'éléments motiviques déjà manifeste dès les premières mesures de l'oeuvre — ce qui correspond aux propos de Schoenberg — que se révèle toute la signification du «Grundgestalt». Ce «Grundgestalt» ou cette «idée fixe», pour employer le terme de Tailleferre, en plus de s'exprimer clairement au début de l'oeuvre, restera présente tout au long de son déroulement et se résumera dans un dernier geste à la fin de l'oeuvre.

La constante présence de «l'idée» sous forme de motifs caractéristiques se traduit, comme nous l'avons dit, à plusieurs niveaux de la composition. La réduction graphique met en lumière la filiation entre les différents paliers de représentations, garante de l'aspect formel dans l'oeuvre. C'est au niveau intermédiaire de structure, celui des progressions harmoniques structurelles et de la conduite des voix, que nous verrons le plus clairement se profiler la forme adoptée par la composition.

⁴⁶ C'est ce que Straus entend par «axe tonal» dans son article, «Stravinsky's Tonal Axis» (*JMT* 26 (1982) : 261-290). Dans celui-ci, Straus propose qu'une structure formée de la superposition de deux accords, majeur et mineur respectivement, devient la sonorité référentielle de l'oeuvre de Stravinsky, *Symphonie des psaumes*.

Exemple 2-2

The musical score for Example 2-2 features a clarinet and flute melody in the upper staves and a piano accompaniment in the lower staves. The clarinet part is marked with various motifs and intervals, including «R», «B», «I» [3-2-5], «I» [3-2-5], «I» [2-3-5], «I» [2-3-5], and «Q3»: DO-RÉ-FA-SOL. The flute part is marked with «I» [2-3-5] and «I» [2-3-5]. The piano accompaniment is marked with «Q3» and «V/I».

Structure harmonique référentielle

Motif «Q3» référentiel

Motif «I»

CI [2-3-5]

Motif «I»

CI [3-2-5]

Motif «Ix»

CI [2-4-6]

Motif «I+»

CI [1-5-6]

«Grundgestalt»
Motif fondamental

Ligne mélodique fondamentale

«Q2»

Structure harmonique fondamentale

«Q2»

Discuter de la forme en référence aux modèles traditionnels, mais dans un contexte musical hors tonal, pose aussi problème. La littérature sur les concepts des formes conventionnelles se concentre, dans la majorité des cas,

sur la musique d'époques antérieures au vingtième siècle, et plus particulièrement sur celle de l'époque classique.

Nous sommes loin d'affirmer que Tailleferre, dans son processus compositionnel, tourne complètement le dos à la tradition. Sa référence aux «petits maîtres du XVIII^e siècle», ne nous est pas inconnue. Elle fait partie de ces musiciens qualifiés de néo-classiques en référence à des pratiques stylistiques et formelles inspirées du baroque et du classique. Aussi, dans sa conception formelle, la compositrice développe de nouvelles avenues, mais en laissant entrevoir les vestiges du passé. Dans cette perspective, il est concevable de dresser une analyse formelle, au sens traditionnel, malgré l'éclatement du langage tonal.

Pour aborder le sujet de la forme, nous nous référons aux concepts développés par l'école schoenbergienne, dont les assises se trouvent dans *Fondements de la composition musicale*. Par contre, nous n'utilisons pas d'emblée la terminologie de cet ouvrage,⁴⁷ car depuis sa parution, d'autres se sont penchés sur ses fondements formels dans le but d'en préciser la justesse. Dans ce développement de la théorie formelle, nous pensons notamment à Erwin Ratz⁴⁸ et William E. Caplin⁴⁹ dont les travaux poursuivent la trace délaissée par Schoenberg. Aussi, certains concepts comme l'«idée de base» et la «phrase»⁵⁰ sont puisés dans leurs travaux.

⁴⁷ Il faut préciser que la version française réalisée par Dennis Collins est un apport considérable en la matière.

⁴⁸ *Einführung in die musikalische Formenlehre.*, 3^e éd. élargie (Vienne : Universal, 1973).

⁴⁹ Nous pouvons lire certains fondements de sa théorie dans «The "Expanded Cadential Progression" : A Category for the Analysis of Classical Form», *Journal of Musicological Research* 7 (1987) : 215-257 et dans «Structural Expansion in Beethoven's Symphonic Forms», in *Beethoven's Compositional Process. North American Beethoven Studies*, vol. 1, éd. par William Kinderman. (Lincoln : University of Nebraska Press, 1991), pp. 27-54. Présentement, Caplin est en train de rédiger un ouvrage qui paraîtra sous le titre de *A Theory of Formal Function*.

⁵⁰ L'équivalent de l'anglais «sentence».

L'analyse formelle suivante est menée minutieusement afin d'en dégager toutes les informations possibles corroborant la définition d'un modèle établi. Le résultat de cette étude est reporté dans un schéma qui illustre les différentes structures de phrases, propositions, unités et sections dont l'assemblage concourt à édifier la forme. Le schéma formel d'une oeuvre étudiée se déroule de concert avec les réductions graphiques, lesquelles sont présentées au-dessous de celui-ci. Les réductions graphiques sont établies sur deux paliers : la réduction A, de rang intermédiaire, sert d'appui ou de référence à l'interprétation plus réductionnelle de la réduction B, de rang plus structurel. Au cours de cette analyse, nous nous référerons le plus souvent à ce palier B, puisque la réduction nous est révélatrice des motifs caractéristiques sous-jacents à la construction de l'oeuvre.

De cette façon, nous rendons possible le lien entre «l'idée», le motif fondamental et, d'une part, les structures mélodiques/harmoniques comprises dans les différentes lignes de la représentation graphique, et, d'autre part, l'articulation des diverses sections de la forme. À mesure que nous procéderons, nous tenterons de définir le plus adéquatement possible les termes formels.

Par la voie de l'application systématique de trois méthodes d'analyse — motivique, réductionnelle et formelle — nous décèlerons jusqu'à quel point «l'idée fixe» dont parle Tailleferre est l'agent conducteur de ses compositions. Même si, au premier abord, son processus compositionnel semble être un geste spontané, par l'improvisation dont il est issu, l'étude approfondie de trois des oeuvres représentatives de son style nous dévoile toute l'unité et la cohérence qui s'y rattachent.

CHAPITRE 3

QUATUOR (1917-1919)

Quatuor est l'oeuvre qui permit à Tailleferre d'accéder à l'intelligentzia musicale parisienne. C'est au son de cette oeuvre, dédiée à son ami Arthur Rubinstein, que Tailleferre se fit entendre pour la première fois en public, lors d'un concert des «Nouveaux Jeunes», présenté le 1^{er} décembre 1917 à la Salle Huyghens.¹ À ce moment, l'oeuvre portait le titre de *Sonatine à cordes* et réunissait les deux premiers mouvements, «Modéré» et «Intermède», du présent *Quatuor*. Il faut se rappeler que le concert des «Nouveaux Jeunes» s'est organisé peu de temps après la rencontre de Satie et Tailleferre chez Marcelle Meyer de sorte que la compositrice, prise de court, s'est vue dans l'obligation d'inscrire au programme une oeuvre inachevée. Celle-ci fut soigneusement terminée en 1919 par l'ajout d'un troisième mouvement, «Final», de longueur presque égale à l'ensemble des deux premiers mouvements.²

Quatuor, écrit en début de carrière, demeure une oeuvre représentative du processus compositionnel de Tailleferre où la forme et le motif évoluent simultanément. L'analyse suivante tente de décrire systématiquement chacune des structures formelles afin de percevoir comment la compositrice adhère au néo-classicisme sans que le langage tonal soit de rigueur. Cette étude sur la forme se dressera en parallèle avec l'analyse motivique, tant à l'avant-plan qu'à l'arrière-plan de la composition, afin de souligner l'importance du motif dans la construction des différentes composantes de la forme propre à chacun des trois mouvements. L'analyse de ces trois mouvements

¹ Selon Hacquard, la première n'a pas eu lieu lors du concert du 15 janvier 1918 au Théâtre du Vieux-Colombier, comme le laissent entendre différentes sources, mais bien le 1^{er} décembre 1917.

² La première fut donnée le 24 janvier 1924 à la Maison Gaveau.

minutieusement réalisée nous permettra d'établir des liens entre eux dans l'ensemble de l'oeuvre *Quatuor*.

3.1- Premier mouvement : «Modéré»

Le premier mouvement est une miniature dont l'écriture est parée de l'élégance du style néo-classique et construite selon une architecture formelle ternaire, A-B-A'. Les propriétés de chacune des sections de cette forme répondent, dans une certaine mesure, aux conventions : que la partie B contraste, sur le plan de certains paramètres musicaux, avec les deux autres parties qui l'encadrent.

La partie supérieure du schéma 3-I de la représentation graphique³ expose chacune des sections de cette coupe formelle. La section A, l'exposition, comprend le thème (mes. 1-8) suivi d'une transition (mes. 9-25) servant d'enchaînement graduel à la section contrastante B (mes. 26-42), laquelle est suivie d'une retransition (mes. 43-53) qui permet un retour à la première section, appelée récapitulation et désignée par A' (mes. 54-83). En dessous des composantes de la grande forme ternaire, le schéma indique comment celles-ci s'organisent, à savoir que le regroupement de certaines unités de mesures contribuent à construire d'autres structures plus petites comme, par exemple, la période de l'exposition (mes. 1-8) et la structure tripartite de la récapitulation (mes. 54-83). La première série de chiffres sous ces données formelles nous dévoile le nombre de mesures accordé à chaque unité, et la deuxième série réfère à la mesure précise où se trouve cette unité.

Cette représentation schématique de la structure formelle se déroule en synchronisme avec les deux paliers de réduction graphique : le palier B offrant

³ Les schémas des représentations graphiques aux trois mouvements respectifs se trouvent dans l'annexe 3, accompagnés d'une copie de la partition de l'oeuvre.

une lecture à un plan plus profond, en comparaison avec le palier A, nous servira de référence quant aux motifs fondamentaux servant à la projection compositionnelle du mouvement, voire de l'oeuvre.

Le premier mouvement de *Quatuor* commence par une mélodie diatonique de quatre mesures vouée à la partie du violoncelle. Nous serions portée à accorder à cette mélodie la fonction de sujet, car semblable à une exposition d'un contrepoint imitatif, la mélodie est énoncée dans chacune des voix du quatuor, d'autant plus que la première imitation se trouve à la quinte (mes. 5-8), telle une réponse qui suit le sujet. Mais comme les énoncés subséquents (mes. 9-14 et mes. 15-19, respectivement) ne poursuivent pas ce schème de départ, en élaborant davantage le sujet, l'imitation s'estompe.

Un caractère dansant ressort de cette mélodie à 2/2 où les motifs rythmiques sont choisis de façon à ressentir un accent sur le temps faible. La cadence placée sur le deuxième temps à la fin de la mesure 4 et les motifs rythmiques utilisés dans les deux premières mesures contribuent à scander cette phrase musicale à la manière du mode iambique de la rythmique grecque.

L'exemple 3.1-1 applique les modes d'accentuation de la prosodie, ce qui permet d'interpréter le premier geste mélodique de seconde majeure (CI 2), SI-DO#, en un mouvement d'arsis à thésis.⁴ Cette interprétation, accentuant la présence du DO#, accorde à la dernière note de la phrase, SOL# (mes. 4, vlc), la fonction de dominante dans le mode de DO# éolien : la note DO# correspondant au centre référentiel du premier mouvement.⁵ À noter que le

⁴ Plusieurs auteurs ont tenté d'appliquer les modes d'accentuation empruntés à la prosodie grecque. Nous pensons, entre autres, à Grosverner W. Cooper et Leonard B. Meyer, *The Rhythmic Structure of Music* (Chicago : Chicago University Press, 1960), Fred Lerdahl et Ray Jackendorf, *A Generative Theory of Tonal Music* (Cambridge : MIT, 1983) et à Célestin Deliège, (*op. cit.*). L'application restreinte de ce genre de théorie se réfère principalement à l'ouvrage de Cooper et Meyer.

⁵ La collection de notes représentée par le centre référentiel peut aussi bien faire partie d'un mode tonal majeur ou mineur ou d'un des modes ecclésiastiques.

mouvement se termine dans la voix de basse sur la note SOL[#] (voir partition, mes. 83) accompagnée au bas de la partition de l'indication «Enchaînez». L'enchaînement de la dernière note de basse du premier mouvement à la première note du deuxième mouvement réalise le geste SOL[#]-DO[#] dans un rapport de dominante-tonique, prenant DO[#] comme centre référenciel.

Exemple 3.1-1

Mes. 1-2

Musical score for measures 1-2, Example 3.1-1. The score is in 2/2 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features a piano (*p*) dynamic. The upper staff shows chords, and the lower staff shows a descending melodic line. A legend indicates that a curved line represents 'Arsis' and a horizontal line represents 'Thesis'.

L'ensemble des quatre premières mesures forme une première proposition complète⁶ suivie d'une deuxième de construction similaire dont la mélodie transcrite à la quinte est maintenant confiée au deuxième violon (mes. 5-8). En dessous de cette mélodie, le violoncelle déploie à partir de la note référentielle DO[#] (mes. 5), une ligne de basse descendant conjointement jusqu'à FA[#], puis ponctue la fin du thème en résumant le motif «P»,⁷ justement énoncé, par un intervalle de quarte juste, FA[#]-DO[#] (mes. 8, vlc). Ce geste intervallique suggère une cadence plagale en DO[#] éolien. Sur la note de

⁶ Le terme «proposition» est utilisé ici dans le sens traditionnel de la phrase de quatre mesures qui, conformément à sa signification, «entre comme élément dans la formation d'une phrase complexe» (*Petit Robert*). Collins, dans sa traduction de *Fondements de la composition musicale* de Schoenberg, l'interprète en tant qu'unité de deux mesures. Le sens qu'il donne à la proposition équivaut pour nous à l'idée de base : cette première unité mélodique/harmonique qui se forme habituellement à l'intérieur de deux mesures. Pour de plus amples détails sur la notion de l'idée de base, consulter «"Expanded Cadential Progression": A Category for the Analysis of Classical Form», p. 8, n. 17.

⁷ Pour la description, consulter le tableau des motifs apparaissant à l'annexe 2.

basse DO# repose un accord de SOL# mineur, la dominante mineure du mode. Cette formation harmonique clôturant l'énoncé thématique reconfirme la présence du mode DO# éolien en tant que centre référentiel du mouvement.

La façon dont Tailleferre enchaîne ces deux premières propositions s'apparente étroitement aux fonctions d'antécédent et de conséquent propres à la période (indiqué dans le schéma 3-I par «a¹» et «a^{1'}», respectivement).⁸ La fonction d'antécédent s'applique à la première proposition (mes. 1-4) dont la quatrième mesure, se terminant avec l'accord de dominante SOL#, suggère une demi-cadence; la fonction de conséquent s'associe à la deuxième proposition (mes. 5-8), qui tente d'articuler une sorte de cadence plus conclusive que celle de l'antécédent : l'arrivée de la «pseudo-tonique» DO# est amenée par un accord IV dont l'enchaînement procure à la basse un mouvement de quarte juste (FA#-DO#, mes. 8). Il est vrai que l'orthodoxie classique voudrait que l'on approche la tonique par la dominante, exerçant ainsi un mouvement de basse de quinte juste descendante. Mais puisque Tailleferre choisit de superposer l'accord de dominante SOL# à même l'arrivée de la tonique DO# — une pratique qui lui est caractéristique — elle opte pour l'accord de «dominante inférieure», FA#, pour aborder la cadence finale de l'énoncé thématique.⁹

En ce qui a trait aux trois voix homorythmiques accompagnant la mélodie thématique, elles sont le résultat d'une harmonisation d'une deuxième mélodie assignée au premier violon et construite sur des valeurs de durée plus

⁸ La période classique consiste habituellement en la répétition de deux propositions dont la deuxième, appelée «conséquent», s'achemine vers une cadence plus conclusive (généralement par une cadence authentique parfaite) par rapport à la première, appelée «antécédent», laquelle se termine normalement par une demi-cadence. Pour des explications supplémentaires, voir Caplin, p. 12-13 et Schoenberg, p. 43-77.

⁹ Le terme, «dominante inférieure» est emprunté à la dialectique de Moritz Hauptmann. Ses successeurs, tels que Hugo Riemann, Heinrich Schenker, Arnold Schoenberg, par exemple, ont eu recours au renversement de la quinte supérieure — la quinte inférieure — pour expliquer le rôle tonal de l'accord de sous-dominante.

Parks mentionne la prédilection pour la sous-dominante chez Debussy (p. 20), qui ne lui est pas unique pouvant la retrouver notamment chez Chopin, Schumann, Brahms et Liszt (p. 337, n. 18).

longues que celle de la mélodie principale. Malgré son apparence subalterne, cette «contre-mélodie», comme nous la définissons, remplit un rôle important dans cette présentation du thème, car elle camoufle les motifs caractéristiques référentiels à la construction du mouvement, voire même de l'oeuvre entière. L'exemple 3.1-2 met en lumière ces motifs référentiels.

En regardant de près la contre-mélodie transcrite à l'exemple 3.1-2, nous notons que deux classes intervalliques s'en dégagent : CI 2 et CI 5. Bien que la CI 2 soit présente dans chacune des mesures de cette mélodie, Tailleferre interrompt le balancement entre DO# et RÉ# en engageant un saut de quarte ascendant. Après ce geste, la ligne reprend aussitôt la direction de départ par un mouvement conjoint descendant en faisant un premier appui sur DO#, et un dernier sur SI. L'ensemble de la descente forme le motif «P».

Que ce soit FA#-DO# ou FA#-SI, les deux intervalles font partie de la même CI 5. De plus, cette ligne mélodique des quatre premières mesures, à l'exception de la dernière note, est harmonisée dans les trois voix inférieures par des accords parfaits majeurs et mineurs à l'état fondamental (voir partition), ce qui entraîne, entre l'alto et le premier violon, une succession de quintes justes parallèles (CI 5).

De cette contre-mélodie (ex. 3.1-2, a), les secondes majeures DO#-RÉ# et DO#-SI sont sans contredit les gestes prédominants qui participeront à recréer la ligne mélodique structurelle du thème. En étudiant la composition de la contre-mélodie, nous constatons que le geste DO#-RÉ# se manifeste dans sept des huit mesures de la période en considérant FA#-MI des mesures 3 et 7 comme étant des notes d'ornementation à RÉ# (ex. 3.1-2, b). À la dernière mesure de l'antécédent (mes. 4), la compositrice inverse la direction de la CI 2 en acheminant DO# vers SI. L'ensemble de ces notes structurelles de

l'antécédent crée un motif dérivé de la double broderie, le motif «D.R.» DO#-RÉ#-DO#-SI comme indiqué à l'exemple 3.1-2 (b).

Exemple 3.1-2

Période

Antécédent Conséquent

a)

b)

c)

d) Version rétrograde

À plus grande échelle, on peut voir comment les deux gestes de la CI 2 à partir de DO[#] (ex. 3.1-2, b) structurent la mélodie de la période. Tout d'abord, DO[#]-SI, représente le geste mélodique fondamental de l'antécédent en reliant la première à la dernière note des quatre mesures qui le composent (ex. 3.1-2, c). En plus, l'antécédent se termine en articulant localement ce même geste DO[#]-SI (mes. 4, ex. 3.1-2, a). Il est à remarquer que ces deux notes se rencontrent aussi harmoniquement sous forme de neuvième majeure SI-DO[#], représentant les voix extrêmes du premier accord de *Quatuor* (mes. 1). Nous verrons plus loin comment Tailleferre a une prédilection non seulement pour l'intervalle de neuvième, mais aussi pour l'intervalle de septième.

L'autre geste, DO[#]-RÉ[#] qui, comme nous l'avons vu, se recoupe à plusieurs niveaux de structure de la période, encadre mélodiquement le conséquent (ex. 3.1-2, c); et, semblable au geste de l'antécédent, il se produit au plan de surface à la dernière mesure du conséquent (ex. 3.1-2, a, mes. 8). De même, comme le réalisait harmoniquement SI-DO[#] à la mesure 1, les notes de l'ensemble DO[#]-RÉ[#] se retrouvent dans les voix extrêmes respectives du dernier accord de la mesure 8 de la période. Finalement, l'enchaînement de l'antécédent au conséquent effectue un motif «D.R.», DO[#]-SI-DO[#]-RÉ[#], dont le tracé est inversé par rapport à celui de l'antécédent (comparer ex. 3.1-2 b et c).

En dessous de la contre-mélodie s'élabore la mélodie principale ou thématique. Le lien qui existe entre ces deux lignes est semblable à celui du teneur et du duplum (dans des rôles inversés sur le plan des voix), en ce sens que la contre-mélodie présente des motifs qui reviennent en diminution dans la mélodie principale. Cette dernière commence par un geste caractéristique CI 2, SI-DO[#], qui est la version rétrograde du dernier geste intervallique de l'antécédent de la contre-mélodie, DO[#]-SI. À remarquer que la CI 2, SI-DO[#], de la première mesure du violoncelle s'inscrit exactement en dessous de celle de

DO[#]-RÉ[#] du premier violon, créant ainsi deux neuvièmes majeures harmoniques parallèles. Dans le conséquent, ce mouvement parallèle des CI 2 harmoniques est annulé, étant remplacé par un mouvement contraire par la superposition du geste DO[#]-SI de la basse à DO[#]-RÉ[#] du soprano (mes. 5-6).

Le geste CI 2, SI-DO[#], qui amorce la mélodie principale, est repris dans la finale de l'antécédent sur les notes FA[#]-SOL[#], soit dans une transposition à une CI 5 inférieure (ex. 3.1-3). Le motif rythmique de deux noires répétées suivies d'une valeur de note plus longue favorise un rapprochement entre ces deux mesures extrêmes de l'antécédent. L'ensemble des deux gestes SI-DO[#] et FA[#]-SOL[#] forme une collection de notes ayant entre elles un rapport de CI 5 : l'ensemble SOL[#]-DO[#]-FA[#]-SI, appartient au motif «Q³» comme illustré à l'exemple 3.1-3.

Exemple 3.1-3

The musical score for Example 3.1-3 is written on a grand staff (treble and bass clefs) in a key signature of two sharps (F# and C#). The score consists of several measures, with specific notes and intervals highlighted. Annotations include:

- «B.I.» (Basse Interval) above the first measure.
- «D.B.I.» (Double Bass Interval) above the second and third measures.
- «T.» (Tritone) above the fourth and fifth measures.
- «P.» (Perfect Interval) above the sixth measure.
- Interval markings «CI 2» and «CI 5» are placed below the staff, indicating the relationship between notes in different measures.
- Arrows and brackets connect specific notes across measures, illustrating the transposition and interval relationships discussed in the text.

Les motifs rythmiques et mélodiques utilisés dans cet ensemble de notes pour tracer la ligne du violoncelle donnent priorité à certains motifs : «T», «P» et «D.B.I.» (ex. 3.1-3). Le motif «D.B.I.» accorde une place privilégiée au son SI en s'appuyant sur celui-ci à deux reprises avant d'émettre un autre motif «T»

de SI à FA[#]. Il est à noter que les propriétés de la ligne des mesures 3 et 4 de la contre-mélodie DO[#]-FA[#]-MI-RÉ[#]-DO[#]-SI sont utilisées en diminution dans les deux premières mesures du violoncelle, sauf que le premier saut de quarte DO[#]-FA[#] est comblé par des notes conjointes. De même, l'idée de la double broderie, traduite en motif «D.R.» dans la ligne structurelle de la contre-mélodie (ex. 3.1-2), est exprimée par le motif «D.B.I.» LA-DO[#]-SI (ex. 3.1-3, mes. 3-4 du vlc), mais cette fois dans un contexte local afin de permettre l'effet de prolongation de la note SI.

À la mesure 5, puisque la reprise de la mélodie principale s'effectue à la quinte supérieure, le conséquent débute en imitant le dernier geste mélodique de l'antécédent, FA[#]-SOL[#] (ex. 3.1-3). Il faut préciser que l'imitation n'est pas rigoureuse, car le même geste FA[#]-SOL[#] finalise cette deuxième phrase (mes. 8), au lieu de se terminer à la quinte avec le geste DO[#]-RÉ[#] qui figure dans ce cas échéant au premier violon. Les deux parties de violons forment, aux mesures 5 et 8, une succession de quintes justes parallèles FA[#]-DO[#] et SOL[#]-RÉ[#] dans un enchaînement de l'ordre de CI 2 créant ainsi l'ensemble «Q³».

La partie du violoncelle, en mouvement contraire avec celle du premier violon, procède, comme nous l'avons vu, à une descente associée au motif «P» de DO[#] à FA[#], suivie d'un saut descendant de quinte juste atteignant le DO[#] inférieur. Cette ligne de basse du conséquent duplique la portion des mesures 3 et 4 de la contre-mélodie du premier violon, mais dans une version rétrograde inversée et en valeurs augmentées; puisque les principales notes du geste DO[#]-FA[#]-DO[#] sont conservées, il y a obligatoirement, lors de l'inversion, extension de l'intervalle de quarte juste à la quinte juste, tous deux appartenant à la classe intervallique 5 (ex. 3.1-3).

Un mouvement de basse similaire est repris dans les mesures suivantes (mes. 9-14), mais en prenant soin, au cours de la descente, de mettre en relief le motif «D» : DO[#]-SI-LA-SI est la version rétrograde à une CI 2 inférieure de la ligne mélodique structurale de la période thématique, DO[#]-SI-DO[#]-RÉ[#] (comparer ex. 3.1-2, c et d). Dans la voix au-dessus de cette basse, ce qui semble être une répétition du thème sur la note SOL[#] est finalement la façon d'entamer la transition de dix-sept mesures (mes. 9-25) caractérisée par une structure moins régulière et rigoureuse que celle du thème (voir schéma 1); ce relâchement dans la rigueur formelle permet d'évoluer vers d'autres horizons thématiques et tonals. Il faut préciser que bâtir une transition à partir de données thématiques n'est pas une pratique étrangère à la littérature classique-romantique.¹⁰ Par contre, ce qui est plus singulier est d'utiliser une transition entre les sections A et B d'une forme ternaire, mais il n'en reste pas moins qu'on en a déjà fait usage.¹¹

Dès le début de la transition, la mélodie s'élance avec une légère modification : le motif de départ de trois noires répétées remplace celui de deux notes répétées suivies d'une CI 2 ascendante (mes. 9, vla; à comparer avec la mes. 1). À partir de ce motif varié, la mélodie poursuit son tracé original pendant deux mesures et demie, après quoi elle adhère au principe de fragmentation. Dans ce procédé, les unités reproduisant des fragments de la mélodie à des hauteurs de son différentes deviennent de plus en plus courtes, allant d'une mesure (mes. 11¹/₂-12¹/₂) à la demi-mesure (mes. 12¹/₂-14). Cette

¹⁰ Voir, entre autres : Schoenberg, p. 211; Wallace Berry, *Form in Music*, 2^e éd. (Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1986), pp. 157-158; Douglas M. Green, *Form in Tonal Music*, 2^e éd. (New York : Holt, Rinehart and Winston, 1979), p. 192.

¹¹ Berry cite deux *Préludes* de Chopin comme exemples de transition dans une forme ternaire à l'intérieur de laquelle il y a dissolution du matériel thématique de la section A avant d'entreprendre la section B (pp. 54-55). En plus, la façon dont Tailleferre conçoit cette exposition basée sur la répétition continue de la proposition initiale ressemble beaucoup au procédé chopinesque. Nous pensons surtout aux *Études*, notamment les nos. 5 et 9 de l'Opus 10.

fragmentation permet d'exercer une montée mélodique à partir d'un motif rythmique d'une noire et de deux croches (mes. 12-13) qui se perpétue jusqu'à la mesure 14. À ce point, la ligne d'alto s'accroche à celle du premier violon, accompagnée d'une diminution des valeurs rythmiques en un groupe de quatre croches, ce qui intensifie davantage la montée (mes. 14).

Le transfert mélodique de l'alto au violon permet d'accéder gracieusement au dernier énoncé de la mélodie principale présentée à une CI 2 supérieure, soit sur la note SI^b (mes. 15). Cet énoncé mélodique consiste en la reproduction partielle de l'énoncé précédent — plus précisément les 4 premières mesures (mes. 9-12) — suivie d'une fragmentation dont le procédé de séquence est appliqué plus systématiquement.. Aussi, l'ensemble des mesures 18 et 19 équivaut à une séquence à une CI 2 inférieure des deux mesures précédentes (mes. 16-17) terminant l'énoncé thématique (mes. 15-17). L'ajout d'un temps à la mesure 19 permet le pont avec la seconde partie de la transition. Comme l'illustre le schéma analytique, en isolant chaque première note aiguë de ces deux groupes de mesures (mes. 16-17 et 18-19), nous obtenons un enchaînement de CI 2 allant du MI^b au RÉ^b : ces deux notes sont les enharmonies des notes caractéristiques du thème, RÉ[#] et DO[#].

Sous l'activité mélodique du premier violon lors du dernier énoncé thématique (mes. 15-19) se trouve un accompagnement formé à partir d'un motif rythmique issu du geste cadentiel du violoncelle de la mesure 4 : ce motif, composé de deux noires répétées suivies d'une blanche, prenait sa source dans le premier geste mélodique du mouvement, sauf que la durée de la blanche était comblée par un autre motif rythmique (voir mes. 1). Depuis la transition, ce motif connaît un déplacement d'un temps donnant à la valeur longue l'accent métrique qui lui revient (comparer les mesures 4 et 10-11, vlc). Dans la deuxième unité de la transition (mes. 15-19), ce même motif

rythmique, appliqué dans les trois voix de l'accompagnement à partir de la mesure 16, scande l'enchaînement des dyades et triades des voix intermédiaires — où les quintes consécutives (CI 5) sont mises en valeur — sur une note pédale MI^b à la basse. Cette note pédale, caractéristique de la transition, a pour fonction de prolonger non pas la dominante, comme nous le rencontrons dans la pratique classique, mais le son de la note mélodique fondamentale du thème et du mouvement $RE^\sharp$ (voir schéma 3-I, réd. B).

Depuis la finale du thème (mes. 8), le son $RE^\sharp$ est passé du premier violon au deuxième (mes. 9) pour exercer un motif d'ostinato formé de notes répétées suivies d'un saut d'octave (mes. 9-10). Dès l'arrivée de la deuxième unité de la transition (mes. 15), ce son est transféré au violoncelle sous l'apparence du MI^b et est maintenu jusqu'à la mesure 25. Dans la partie 2 de la transition (indiqué P2, schéma 3-I, mes. 20-25), les deux figurations du son se confrontent : $RE^\sharp$ apparaît dans la voix supérieure tandis que MI^b figure dans la voix inférieure (réd. B).

La partie 2 de la transition (mes. 20-25) est caractérisée par un ralentissement de l'activité manifesté de deux façons. La première consiste en l'augmentation des valeurs de durée des notes du motif «P» descendant de $DO^\sharp$ à $FA^\sharp$ par rapport à celles du motif «P» de LA à $RE^\sharp$ qui le précède (mes. 20-21). (Par contre, si nous comparons ce motif «P» des mesures 20 et 21 avec celui déployé entre les mesures 5 et 8, à la basse, nous notons une diminution des valeurs, mais cette fois appliquée sur les mêmes notes, $DO^\sharp$ - SI - LA - $SOL^\sharp$ - $FA^\sharp$.) La deuxième manière de ralentir l'activité est produite par l'espacement temporel de deux mesures entre la répétition du motif «D.B.I.» (voir mes. 20, vla, et mes. 22, vlc) qui se faisaient jusqu'alors sans délai (par exemple, mes. 18-19, vl¹). Le contour de ces deux motifs s'estompe graduellement jusqu'à ne

rendre audible qu'une seule note : c'est à la sonorité du MI^b , l'enharmonique de $RE^\sharp$, que se termine la section d'exposition et que se rallie la section centrale.

Avant d'aborder une nouvelle section, Tailleferre aime préparer l'auditeur. Premièrement, le dernier son MI^b de la transition devient le premier son du prochain thème amené par l'alto. Deuxièmement, l'idée du motif de la double broderie, dernièrement entendu aux mesures 20 et 22, est retenue pour construire la nouvelle mélodie thématique, mais présentée de façon variée : il y a changement dans le dessin mélodique et augmentation des valeurs de notes. Vu sous un autre angle, ce motif, comme le démontre l'exemple 3.1-4, réfère au motif structurel «D.R.» de la contre-mélodie de l'antécédent du premier thème — d'autant plus qu'il s'étend dans un même espace temporel.

Exemple 3.1-4

Thème A: antécédent



Thème B: idée de base



motif «D.R.»



motif «D.R.»



Le thème de la section B ne se départit pas de son caractère contrastant malgré que les notes structurelles de la contre-mélodie, transposées à une CI 2, deviennent son idée de base. Ayant subi un ralentissement de l'activité rythmique, le thème de la section B promeut une mélodie plus « expressive » par rapport à l'allure dansante de la section A. De plus, le lien motivique entre les deux thèmes montre l'aspect de cohésion dans l'oeuvre : à partir d'un motif

fondamental se construisent les énoncés thématiques caractéristiques à chacune des composantes de la structure formelle. Le motif fondamental devient ainsi le générateur et l'unificateur de l'oeuvre entière.

La mélodie du thème central comporte six mesures dont la première moitié, l'idée de contraste, se consacre au motif «D.R.» (mes. 26-28). La deuxième moitié présente une ligne brisée composée de notes issues de l'ensemble motivique «Q³», LA-RÉ-SOL-DO (mes. 29-31). L'accompagnement sous la mélodie déploie un motif d'ostinato en broderie permettant un perpétuel écho motivique en diminution avec la première broderie du motif «D.R.» (mes. 27, vl²). La note pédale à la basse rythmée en contretemps forme avec la voix du soprano une septième mineure harmonique (CI 2) telle qu'entendue à l'ouverture du mouvement.

L'ensemble des six mesures du thème de la section centrale forme le modèle sur lequel s'exercera une séquence. Et semblable au procédé utilisé dans l'exposition, la mélodie thématique s'énoncera à tour de rôle dans les voix différentes : seul le violoncelle n'a pas hérité de ce rôle, car il lui est pleinement réservé dans les première et dernière sections du mouvement. Les reproductions du modèle se réalisent à l'échelle de la CI 1 au lieu de la CI 2, comme nous l'avons rencontré lors de la transition. Lorsque nous relions les premières notes de chaque groupe de la séquence, nous obtenons une montée chromatique, MI^b-MI-FA (mes. 26, au vl², mes. 32 au vl¹ et mes. 39 au vla, respectivement). La montée chromatique se croise sur le plan local de la composition, effectuée simultanément dans les trois voix inférieures des mesures 37 et 38, dont l'ensemble produit une série d'accords parfaits majeurs avec sixtes ajoutées en mouvement parallèle. En opposition, la voix supérieure pratique le chromatisme en mouvement contraire avec les voix inférieures.

Introduits dans la deuxième unité de la transition (mes. 16-19), les effets chromatiques se développent dans la section centrale et, par conséquent, le rapport de la CI 1 y occupe une plus grande place. Outre sa présence notée au niveau mélodique, la CI 1 s'insère dans les structures harmoniques. Par exemple, dès la première séquence à la mesure 32, la CI 1 met en discorde les CI 5 des voix extrêmes, soit MI^b-SI^b (vlc) et $SI-MI$ (vl² et vl¹, respectivement). Lors de la deuxième séquence à la mesure 39, il oppose le FA de l'alto à un MI du premier violon. Cette opposition de la septième majeure est reprise quatre mesures plus loin (mes. 43), mais transposée à une CI 5 : ces notes DO (vlc) et SI (vl²) font partie de la structure harmonique qui annonce la retransition.

Ce rapport de la CI 1 entendu harmoniquement a ses répercussions au niveau mélodique, à savoir qu'il y a superposition de plusieurs collections de notes propre à la polytonalité ou polymodalité.¹² C'est ce qui se produit à la première séquence (mes. 32-38) où la mélodie écrite en MI mineur détonne avec les trois voix d'accompagnement qui rythment un accord de MI^b septième de dominante.¹³ Il en est de même pour la deuxième séquence (mes. 39-42) où le DO[#] figurant dans l'accompagnement du deuxième violon brouille la couleur du FA majeur utilisé dans les deux voix inférieures.

Cette discordance entre les structures mélodiques et harmoniques a la propriété d'augmenter la tension de l'univers sonore de la pièce, ce qui procure le sentiment de progression depuis le début du mouvement. C'est la raison pour laquelle la polytonalité se développe davantage dans cette partie de la composition précédant la récapitulation afin que la montée de la tension atteigne son paroxysme avant cette dernière (mes. 43-53). Dans cette partie que

¹² Ces deux termes seront utilisés sans distinction.

¹³ Ici, la terminologie de «septième de dominante» ne réfère pas à la fonction de dominante comme l'entend la convention, mais à la structure même de l'accord, composée d'un accord parfait majeur avec septième mineure.

nous nommons «retransition» annonçant le premier thème par le motif de seconde majeure rythmé en blanche, se superposent trois collections de notes. La voix de basse issue de la collection de DO distorsionne avec la voix d'accompagnement du soprano formée de l'accord de SI septième de dominante et des deux voix intermédiaires présentant un contrepoint en première espèce écrit dans le mode de MI éolien. De ces deux voix contrapuntiques, le deuxième violon hérite la mélodie principale.

En réalité, cette mélodie de la retransition qui s'élabore à l'intérieur d'une proposition de 4 mesures (mes. 43-46) est constituée d'une juxtaposition de certains éléments de la contre-mélodie et de la mélodie du thème principal, mais dans un contour inversé (ex. 3.1-5). Au motif en blanches des deux premières mesures (mes. 43-44) succède, dans les deux mesures suivantes (mes. 45-46), un motif aux valeurs diminuées composé de deux notes répétées suivies par d'autres en mouvement conjoint. L'ensemble trace un contour mélodique qui duplique à l'inverse le tracé de deux motifs issus du thème principal (ex. 3.1-5). À leur tour, chacun des motifs déploie une CI 5, SI-FA# et MI-LA, extraite de l'ensemble «Q³».

De part et d'autre de cette mélodie et de son contrepoint inférieur (mes. 43-46), apparaissent d'autres lignes variées : au premier violon survient un accompagnement dont le rythme est emprunté à l'unité précédente (voir mes. 39-42, vl²); au violoncelle survient une ligne de basse effectuant, dans la collection de DO, un mouvement de quintes ascendantes issues de l'ensemble «Q²». Cette ligne de basse fait écho à la deuxième moitié de la proposition du thème central (mes. 29-31, vl²) quant à son contenu rythmique et même à son contenu mélodique pour ce qui est de l'idée de contraste. Reprendre des éléments préalablement entendus, mais présentés différemment afin d'établir

un lien entre les différentes composantes de la forme, correspond au processus de «développement par variation» notable chez Tailleferre.

Exemple 3.1-5

Thème A: mes. 1-2

Retransition: mes. 43-46

Ce complexe sonore étalé sur 4 mesures (mes. 43-46) est immédiatement répété avec de faibles modifications (mes. 47-50), puis suivi d'une extension de trois mesures (mes. 51-53). La voix mélodique de l'extension (mes. 51-53, vl²) consiste en la répétition du motif de la dernière mesure de la proposition précédente (mes. 50), qui s'achemine vers deux mesures étalant un motif de broderie en valeurs longues. L'arrivée du motif MI-RÉ-MI permet une pause de l'activité rythmique avant la récapitulation. À l'intérieur de cette organisation de la retransition, la note initiale SI au deuxième violon (mes. 43) entame une longue descente jusqu'à la note MI (mes. 52), laquelle sera brodée par la note RÉ située à une CI 2 inférieure. Il est à noter qu'à l'intérieur de cette longue descente, la CI 5 SI-MI s'affichait dès lors de manière plus locale, car c'est par le biais de ces deux notes que se fixeront les limites extrêmes de la courbe mélodique située entre les mesures 45 et 46 correspondant à la deuxième moitié de la proposition de la retransition.

Une importance indéniable est accordée au motif de broderie MI-RÉ-MI qui conclut la retransition (mes. 52-53, vl²), premièrement par l'utilisation des valeurs longues, et deuxièmement par le fait que les notes de ce motif sont aussi jouées harmoniquement en même temps qu'est entamé ce motif de broderie (mes. 52, temps 1, vl¹ et vl²). De plus, une lecture plus profonde nous montre que les notes MI et RÉ de ce motif «B» possèdent la fonction de double broderie par rapport à la note structurale fondamentale, RÉ[#], car les premières se situent à une CI 1 de distance de part et d'autre de la dernière (voir réd. B).

Sa présence au niveau local dans les deux dernières mesures de la retransition (mes. 52-53) a pour fin de préparer la venue de la récapitulation. Outre la raison amenée ci-haut, le geste CI 2 RÉ-MI de la mesure 53 anticipe, à une CI 1 de distance, le geste DO[#]-RÉ[#] de la contre-mélodie du thème principal de la mesure suivante. En dessous de la note RÉ de la mesure 52, le violoncelle émet un saut de quarte DO-SOL qui se trouve, à son tour, à une CI 1 des notes structurales de la mélodie du thème : SI et FA[#] (voir ex. 3.1-6).

Exemple 3.1-6

Thème A: mes. 1-2

La récapitulation se déroule dans une texture moins dissonante qu'au début du mouvement. Mais semblable à l'exposition, la mélodie principale

apparaît successivement, et ce dans le même ordre, dans les quatre voix du quatuor. Par contre, comme on le rencontre parfois dans la pratique conventionnelle, la structure thématique de l'exposition est modifiée : à la place de la période se profile une structure tripartite à l'intérieur de laquelle s'insère un développement «a²» (schéma 1, mes. 58-76) entre les parties «a¹ et a^{1'}» (mes. 54-57 et 77-80, respectivement). Ce nouveau développement, basé sur le matériel thématique, résume le matériel entendu au cours du mouvement comme s'il endossait une fonction qui n'a pas été comblée au moment opportun dans la section B du mouvement.

La proposition, qui jouait le rôle de conséquent dans la structure thématique de l'exposition (mes. 9-16), annonce présentement le début d'un développement malgré le fait qu'elle s'annonce de la même façon qu'à l'exposition, c'est-à-dire en reprenant la première proposition à la quinte supérieure (mes. 58). L'absence d'une ponctuation conclusive, le sentiment de progression et le rapport séquentiel établi avec les propositions suivantes font de cette proposition (mes. 58-61) le modèle des reproductions séquentielles subséquentes. Cette démarche ressemblant à une série de variations continues sur une même proposition à laquelle nous attribuons, dans ce contexte, la fonction de développement, est typique du processus compositionnel de Tailleferre.

Les quatre premières mesures de l'unité «a²» mettent en oeuvre des procédés contrapuntiques. La voix au-dessus de la mélodie principale (mes. 58-61, vl¹), au lieu de reprendre la ligne de la contre-mélodie, entame une imitation en augmentation du dessin en arche du début de la mélodie principale, à une quinte de distance. Aussi les deux CI 5, FA[#]-SI et DO[#]-FA[#] (mes. 58-59, vl²) cadrant le mouvement conjoint de la mélodie principale s'effectuent dans la voix imitative sur les notes DO[#]-FA[#] et SOL[#]-DO[#] (mes. 58-

61, vl¹)¹⁴ dont l'ensemble constitue «Q³», SOL[#]-DO[#]-FA[#]-SI. Dans un mouvement contraire au soprano, la basse pratique les mêmes grands gestes intervalliques, mais à l'inverse : l'alto duplique le tracé ascendant du soprano à une CI 5 de distance, jusqu'à RÉ[#] (mes. 60), pour enchaîner avec un motif «P» en diminution de quatre noires qui se termine, à la mesure suivante, par un motif «D.R.», SOL[#]-FA[#]-SOL[#]-LA (mes. 61).

Depuis le début du mouvement, la présence de ce motif issu de la double broderie n'a cessé de se manifester dans des valeurs variées. L'exemple 3.1-7 expose les principales transformations qu'entreprend ce motif «D.R.» au cours du mouvement, tant au niveau de la durée qu'à celui des intervalles. Le dernier motif illustré insère un autre motif : le motif «I» caractéristique du prochain mouvement de *Quatuor*.

Exemple 3.1-7

The musical notation example 3.1-7 consists of four staves of music in G major (one sharp). The first staff (measures 1-4) is labeled «D.R.» and shows a motif of eighth notes. The second staff (measures 26-29) is also labeled «D.R.» and shows a motif of quarter notes. The third staff (measures 50-53) is labeled «D.R.A.» and shows a motif of eighth notes. The fourth staff (measures 63-66) is labeled «D.A.» et «I.» and shows a motif of quarter notes, with a bracket below it labeled «D.».

¹⁴ Pour déterminer s'il s'agit d'une quarte ou d'une quinte, nous nous appuyons autant que possible sur les indications de phrasé.

Précédé d'un geste CI 1, SOL[#]-LA à la mesure 62, ce motif «I», SI-RÉ-MI, s'inscrit au reste du déroulement de la contre-mélodie accompagnant la première séquence qui commence à une CI 5 inférieure de la mélodie thématique précédente (mes. 62-65). Cette séquence se manifeste à l'alto à partir de la note SI, mais écrite à partir de la collection de DO. Cette dernière, à une CI 1 de distance du centre référentiel DO[#], rappelle celle utilisée dans la retransition (mes. 43, vlc); le chromatisme affiché au deuxième violon nous renvoie à la section centrale du mouvement (notamment, mes. 37-38).

Le retour de DO[#] à la basse (mes. 66) marque le début d'une fragmentation qui consiste, en premier lieu, à reproduire, à une quarte supérieure et de façon inversée, les trois premières mesures de la mélodie thématique. Cette version, puisée de la collection de DO majeur, mais évoquant le mode de MI phrygien, est accompagnée d'accords principalement issus de la collection de SOL majeur sur une pédale de DO[#]. Ce mélange pluritonal crée à nouveau des tensions harmoniques qui, supportant une mélodie émise dans son plus haut registre (mes. 68), atteignent le point paroxysmal du mouvement. Il s'ensuit une autre reproduction revenue à sa forme originale, mais raccourcie à deux mesures (mes. 69-70) et retranscrite à une CI 5 par rapport à la précédente. Enfin, le matériel mélodique se liquide au moyen du motif de quatre croches extrait du thème dont la répétition immédiate met en valeur l'intervalle de CI 5.

De cette partie du développement basée sur l'élaboration du matériel thématique s'enchaîne la retransition (mes. 72-76) qui, introduite par une montée en gamme d'une mesure (mes. 72), insiste sur le motif de deux noires répétées suivies d'une blanche. On connaît l'importance de ce motif qui, dès l'ouverture du mouvement, est resté présent tout au long de l'exposition malgré ses apparences variées. Il survient aux $\frac{2}{3}$ des 30 mesures de la section de récapitulation, afin de reproduire à l'intérieur de cette section ce qui est mis

de l'avant au sein de la composition entière. Plus précisément, la CI 2 RÉ-MI, introduite aux $2/3$ du mouvement, soit à la récapitulation (mes. 53), est reprise aux $2/3$ de la récapitulation (mes. 74).

Ce motif est précédé à la mesure 73 d'une autre CI 2 à une CI 5 de distance. Ces paires, SOL-LA et RÉ-MI de l'ensemble «Q³», se reproduisent à la basse par échange de voix. Elles ont la vocation de résumer les notes structurales du soprano de la dernière séquence du développement (mes. 66-70). La réduction graphique A met en lumière ces paires de notes caractéristiques de la marche mélodique par l'emploi du trait en diagonale réunissant les hampes des notes MI-LA et RÉ-SOL. La voix du soprano est ainsi redivisée en deux voix distinctes ayant pour voix inférieure SOL-LA et pour voix supérieure MI-RÉ (voir au niveau des mes. 66-71).

Ces paires de notes, SOL-LA et RÉ-MI, se situent à une CI 1 de distance des suivantes, DO[#]-RÉ[#] et FA[#]-SOL[#]. Ces dernières font partie intégrante des lignes fondamentales de la structure du thème dont la première proposition, l'antécédent, va se faire réentendre pour la dernière fois (mes. 77-80). À l'antécédent thématique se joint une codetta (mes. 81-83) structurée sur les paires de notes mentionnées précédemment. En se référant à la mesure 81 de la réduction B du schéma 3-I, nous remarquons que la codetta est représentée par deux voix dont le soprano articule la CI 2 DO[#]-RÉ[#] sur une basse FA[#]-SOL[#] situé à une CI 5 l'un par rapport à l'autre. Il est à noter que la réduction graphique de la codetta reproduit l'enchaînement des deux voix extrêmes de la dernière mesure du thème (voir partition, mes. 8) avec en plus la tonique DO[#] à la basse.

La réduction à deux voix de cette dernière partie «a¹» du mouvement (réd. B, mes. 77-83) est une version qui tient compte de la vision d'ensemble de l'enchaînement de l'antécédent à la codetta, d'où la différence d'interprétation

en comparaison avec la réduction de l'antécédent du début de la récapitulation (mes. 54). Dans l'ultime portion du mouvement (mes. 77-83), les deux lignes fondamentales présentent les motifs fondamentaux : la voix du soprano dessine le contour d'un type de motif de double broderie DO[#]-SI-DO[#]-RÉ[#] (plus précisément, «D.R.»), tandis que la basse déploie le motif «I», SI-FA[#]-SOL[#].

Parce que ces deux motifs, «D.R.» et «I», articulés à la fin du mouvement, se tiennent aussi à l'arrière-plan de la composition, ils nous représentent le «Grundgestalt» («G», réd. B), c'est-à-dire l'idée fondamentale servant à générer les motifs caractéristiques et à édifier la forme. Ainsi, le contrepoint établi entre les deux voix des dernières mesures (mes. 77-83) est exactement le même que celui qui représente la structure de la période des premières mesures (mes. 1-8). Il est à noter que l'enchaînement des intervalles harmoniques de la réduction graphique de la période thématique reproduit le contenu intervallique propre au motif «I» (voir indication entre les deux portées de la réduction B), ce qui démontre que les motifs caractéristiques, même modifiés, interviennent à plusieurs niveaux de composition.

À cette réduction du thème succède celle de la transition (mes. 9), qui prépare le matériel de la section centrale (mes. 26). Cette complémentarité entre la réduction graphique et la représentation formelle a de particulier que la note mélodique fondamentale RÉ[#] reste en place à même l'arrivée de la section centrale, se redivisant par la suite en une paire de notes MI-RÉ, réunies par un trait en diagonale. Il a été dit que cette paire fait broderie à une CI 1 de distance avec la paire mélodique fondamentale DO[#]-RÉ[#].

Le fait d'accorder de l'importance aux paires de notes — ce qui est clairement articulé aux mesures 52-53 (voir vl²) — motive la décision d'illustrer en tant qu'unité mélodique fondamentale la paire DO[#]-RÉ[#], dont la première note a la fonction de broderie fondamentale à la deuxième. Cette

sonorité de la CI 2 mélodique devient l'une des structures harmoniques préférées dont les deux notes sont habituellement réparties dans les voix extrêmes, comme elles apparaissent à la première mesure du mouvement. Dans celle-ci, la structure harmonique SI-DO# joue le rôle de broderie à la fondamentale DO#-RÉ#. C'est la raison pour laquelle cet enchaînement spécifique devenant fondamental est représenté dans les réductions graphiques par des blanches dont l'occurrence survient chaque fois que se manifeste la partie «a¹» de la structure formelle (schéma 3-I, mes. 1, 54 et 77).

Considérer cet enchaînement comme fondamental constitue une licence aux règles de la consonance en ce sens que la CI 2 harmonique devient le substituant de l'octave conventionnelle. Il se produit ainsi, lors de la rencontre d'une octave, comme nous le voyons à l'indication CI 0 dans la réduction B au cours de la transition (mes. 15), une disparité de fonction entre deux sons identiques placés dans chacune des voix. Ce que la réduction graphique démontre, c'est que la basse MI^b, figurant avec son correspondant enharmonique RÉ#, prend une fonction de note de passage liant les notes structurelles DO# et FA des sections A et B respectives, laquelle fonction est différente de la note RÉ# de la voix supérieure qui prend celle de soutenir la note mélodique fondamentale.

Suite à cette rencontre de la CI 0, la basse exerce un mouvement qui redessine le motif «I» dont deux des constituants, FA-DO, se trouvent également à une CI 1 de distance de ceux inclus dans la première formation du motif «I», SI-SOL#-FA#. On pourrait aussi interpréter cette paire FA-DO comme étant à une CI 1 de distance de la paire de CI 5 tonique, DO#-SOL#.

Tailleferre a cette particularité d'établir un rapport de CI 1 entre les sections primaires et secondaires telles A et B comme si la deuxième jouait le rôle de broderie à la première. Cette règle du jeu formel s'applique lors de la

récapitulation, où chacun des membres du couple MI-RÉ amené dans la retransition de la partie «a²» apparaît dans les voix séparées (réd. A, mes. 66-76); cette disposition procure un MI de broderie à une CI 1 de distance avec la note mélodique fondamentale RÉ[#], et un RÉ aussi de broderie de même distance avec la note de basse fondamentale DO[#] (réd. B, mes. 54-66).

Comme cette analyse l'a démontré, la structure harmonique CI 2 fondamentale, DO[#]-RÉ[#], est aussi un geste mélodique fondamental; pour terminer son mouvement, la compositrice résume adroitement ce geste dans les deux dernières mesures du soprano déployé sur une basse SOL[#] issue du motif «I» FA[#]-SOL[#]-SI qui en compose les quatre dernières mesures (partition, mes. 80-83). Les contenus intervalliques, occasionnés par la rencontre des deux voix, sont aussi caractéristiques du processus compositionnel du mouvement dont certains sont identifiés sur les deux paliers de réduction, A et B, du schéma 3-I. Nous remarquerons plus loin que ces contenus intervalliques, autant que ces sons spécifiques qui les forment, ont un impact important dans la composition de l'oeuvre *Quatuor*.

3.2- Deuxième mouvement : «Intermède»

Tailleferre emprunte le caractère du scherzo pour composer le deuxième mouvement de *Quatuor*, qu'elle intitule «Intermède». Précédé de l'indication «Enchaînez», il est sans contredit la suite du premier mouvement. Premièrement, la basse exerce, du premier au deuxième mouvement, un geste de dominante-tonique en considérant l'accord MI mineur au-dessus de la basse DO# comme un accord de substitution de la tonique.¹ Deuxièmement, le matériel motivique ainsi que les notes structurelles puisent leur source dans le premier mouvement.

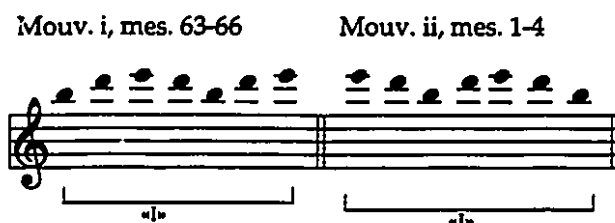
Déjà, en s'arrêtant aux quatre premières mesures du deuxième mouvement, nous pouvons déceler plusieurs aspects communs avec le premier mouvement. La texture est tissée de trois voix homorythmiques harmonisées, elles aussi, en une suite d'accords parfaits laissant isolée la voix de basse (comparer avec le début du mouv. 1). Par contre, cette voix se démarque de celle du premier mouvement en ce sens qu'elle ne détient pas la mélodie principale du thème. Cette ligne de basse se restreint à un geste de deux notes exerçant une ponctuation à chaque groupe de quatre mesures. Ce geste n'est plus l'intervalle de quinte juste (CI 5), comme c'était le cas dans l'enchaînement de la note de basse du premier mouvement à celle du deuxième, mais de quinte diminuée (CI 6) en abaissant le SOL# au SOL qui se dirige vers DO# (voir mes. 4-5).

Ce geste de basse SOL-DO# ne nous est pas étranger ayant été déployé discrètement dans un long laps de temps de sept mesures au centre de la récapitulation du mouvement précédent (mes. 62-68). Dans la voix supérieure,

¹ On peut considérer la basse DO# comme centre référentiel, celle-ci se prolongeant sur une bonne partie du mouvement et se retrouvant comme note de basse à la dernière mesure.

au-dessus de ce SOL stationnaire pendant quatre mesures comprises entre la mesure 63 jusqu'au premier temps de la mesure 66, s'annonce le motif «I» SI-RÉ-MI. L'exemple 3.2-1 démontre que mis à part le premier geste SOL[#]-LA, les notes constituant la contre-mélodie se résument à celles du motif «I». Cette même ligne mélodique est reprise dans les quatre premières mesures du deuxième mouvement, sauf que la duplication se réalise à rebours.

Exemple 3.2-1



La sonorité du motif «I», formant ainsi l'idée de base de cette ligne mélodique, retrouve son écho dans la première structure harmonique de ce deuxième mouvement : l'ensemble DO[#]-SI-MI résultant de la combinaison de la note de basse avec celles des deux voix supérieures (partition, mes. 1) correspond aussi à «I». Le SOL subsistant de cette structure à quatre sons reproduit harmoniquement, en se joignant à la note de basse DO[#], le triton mélodique de la basse qui ponctue la fin de chaque proposition discutée ci-haut.² En nous référant à la partition et au schéma 3-II (ann. 3), nous remarquons que cette sonorité du motif «I», typique à plusieurs oeuvres de l'époque,³ s'insère à différents niveaux de structure du deuxième mouvement de *Quatuor*.

² Si la note DO[#] n'avait pas été à la basse, nous aurions pu définir cette structure comme étant un accord de MI mineur avec sixte majeure : une sonorité chère à Tailleferre.

³ Je pense, entre autres, à *Parade* (1917) de Satie, dans laquelle il utilise pour l'ouverture du thème du «Prestidigitateur chinois» le motif SI-RÉ-MI, qui rassemble les mêmes notes utilisées

Le dessin en arche de la ligne mélodique de la proposition thématique du deuxième mouvement (mes. 1-4) partage avec celle du premier mouvement la propriété de déployer, entre les notes extrêmes, une distance de CI 5 : l'exemple 3.2-2 montre que l'ambitus SI-FA[#] de cette ligne du premier mouvement est remplacé par MI-SI dans celle du deuxième, tout en gardant la note commune SI. Toutefois, notons qu'en considérant le phrasé dans la première mesure du premier mouvement, la ligne exécute un geste allant de SI à MI avant d'aller s'appuyer sur la note FA[#] de la deuxième mesure. Dans le deuxième mouvement, elles servent de notes structurelles à la première proposition thématique de l'«Intermède».

Exemple 3.2-2

Mouv. i, mes. 1-2



Mouv.ii, mes. 1-3



Le thème principal du deuxième mouvement conserve du premier le motif de départ en notes répétées : le motif «R». D'ailleurs, celui-ci, s'étant soumis au «développement par variation» au cours du premier mouvement,

dans le début du deuxième mouvement de *Quatuor* de Tailleferre. Cette sonorité se retrouve aussi dans *Petrouchka* (1911) et dans le *Sacre du printemps* (1913), œuvres que Tailleferre prenait plaisir à jouer de mémoire.

Si cet ensemble motivique est très convoité, c'est qu'il est généré à répétition dans les modes diatoniques caractéristiques des compositions de cette époque, comme par exemple les modes dorien et mixolydien et la gamme pentatonique.

persiste à le faire en se présentant aux mesures 1 et 3 du deuxième mouvement sous deux nouvelles formules rythmiques : un premier motif, composé d'une noire et d'une noire pointée, suivi d'une croche pour la mesure 1 qui se simplifie en un motif de trois noires dans la mesure 3.

Ce principe de répéter une même formule mélodique en modifiant les valeurs de notes fait partie de l'un des multiples procédés propres au «développement par variation».⁴ Il est utilisé pour construire la première proposition thématique dont la caractéristique de la répétition variée et immédiate d'une idée de base de deux mesures est appliquée.

C'est en articulant un motif «I» à partir de la note LA dans un contour inversé qu'apparaît la deuxième proposition (mes. 5-8). Celle-ci se rattache à la première proposition en ce sens que la deuxième poursuit ce que la première avait amorcé. Nous associons cette relation entre les deux propositions, surtout sur le plan mélodique, aux fonctions respectives de présentation et de continuation, dont l'ensemble constitue la phrase.⁵ L'effet d'entraînement qu'elle procure, causé par le procédé de développement allant vers un point d'acheminement de la ligne, permet à la deuxième proposition d'endosser cette fonction de continuation.⁶

À ce motif «I» LA-SI-RÉ de la mesure 5 s'ajoute un autre motif mélodique jusqu'alors peu entendu et constitué d'arpèges successifs. La ligne en arpège

⁴ Voir Schoenberg, *Fondements de la composition musicale*, pp. 23-26.

⁵ Schoenberg décrit la phrase comme suit : « [...] les quatre premières mesures comprennent une proposition [idée de base] et sa répétition. La technique à appliquer à la continuation est une sorte de développement, comparable à certains égards à la technique de condensation qu'est la "liquidation" » (p. 78).

⁶ Caplin présente trois éléments typiques de la continuation : (1) le développement d'un ou de plusieurs motifs puisés de l'idée de base; (2) une diminution de la longueur des unités qu'il nomme fragmentation; (3) une accélération du rythme harmonique (*op. cit.*, p. 219).

En se basant sur cette description, nous pouvons voir que la deuxième proposition peut rencontrer deux des trois éléments décrits par Caplin. Le dernier s'adresse à des oeuvres typiquement tonales, ce qui n'est pas le cas ici. Par contre, nous pouvons tout de même constater un contraste sur le plan de la progression harmonique, la deuxième proposition amenant plus de changement que la première.

trouve son point d'accomplissement sur la note MI. L'harmonisation homorythmique à trois voix de la mélodie consiste en une série d'accords parfaits (principalement au deuxième renversement) puisée de la collection de DO. Encore une fois, Tailleferre établit une friction d'un demi-ton entre la note de basse DO[#] et la collection de notes DO choisie dans ce thème. Par contre, il faut préciser qu'hormis le geste de SOL-DO[#] de la basse, le thème se rattache au mode de MI phrygien équivalant au même ensemble de la collection de DO.

Le fait que la phrase se termine de façon non conclusive par la présence de l'accord MI «pseudo-tonique» au premier renversement (mes. 8),⁷ nous prédispose, par convention, à une reprise du thème qui s'acheminerait vers un éventuel accord tonique à l'état fondamental. Cela procurerait, pour l'ensemble des deux phrases (mes. 1-16), une structure propre à la période de seize mesures. Mais la composition thématique ne répond pas à nos attentes, puisque la finale de la phrase répétée (mes. 16) est encore moins conclusive que l'originale. L'accord de MI mineur est complètement évité pour être remplacé par un accord de RÉ majeur assis sur une basse de DO[#], créant ainsi la distorsion du demi-ton. Cette structure harmonique fait écho à celle qui commençait la proposition de continuation (mes. 5), mais en utilisant le genre majeur de la triade de RÉ.

En la voyant rétrospectivement, nous pouvons donc offrir deux interprétations de cette structure de 16 mesures. La première consiste à la considérer comme une simple répétition de la première phrase de huit mesures. La deuxième, plus complexe, procède à une inversion fonctionnelle de la période, à savoir que la fonction du conséquent précède celle de

⁷ Il faut se rappeler qu'il y a effet conclusif en présence d'une cadence authentique parfaite, laquelle est définie par la succession des accords de dominante vers la tonique, tous deux à l'état fondamental et dont la voix supérieure se termine avec la tonique.

l'antécédent, puisque la deuxième cadence est plus évasive et plus faible (mes. 16) que la première (mes. 8). Notre choix s'arrête sur la deuxième interprétation, puisque la reprise de la proposition de continuation (mes. 13-16) manifeste trop de variantes en adhérant à une autre collection de notes — FA lydien avec septième abaissée (MI^b) — pour qu'elle soit considérée comme une simple répétition. La partie supérieure du schéma 3-II, consacrée à l'analyse formelle, illustre l'arrangement spécifique de cette période de seize mesures.

L'exposition de ce deuxième mouvement (mes. 1-45) se concentre presque entièrement sur la proposition de présentation basée sur le motif «I» (mes. 1-4). Aussi, à même la cadence évitée de la mesure 16, nous réentendons cette proposition (mes. 16-19), cette fois au violoncelle et réécrite en DO[#] éolien, le centre référentiel du deuxième mouvement. La texture de cette unité optant pour l'homophonie contraste avec celle du thème. Cette texture se rapproche davantage de celle de l'ouverture du premier mouvement : le geste mélodique de l'accompagnement, groupé par deux notes en valeurs longues, rappelle clairement le début de la contre-mélodie du premier mouvement (comparer le geste mélodique des trois voix supérieures des mesures 16-17 du deuxième mouvement avec celui de la mesure 1 du premier mouvement).

Les quatre mesures suivantes (mes. 20-23) répètent intégralement cette proposition, et l'ensemble des huit mesures, à partir de la mesure 16, établit un modèle pour la reproduction séquentielle à la quarte juste (CI 5) aussitôt réalisée dans les huit prochaines mesures (mes. 24-31). Cette séquence se produit essentiellement sur le plan mélodique, car les voix d'accompagnement se modifient considérablement afin d'augmenter l'activité rythmique : à la première mesure en blanches pointées (mes. 24) succèdent trois mesures en noires exécutant le motif «R» caractéristique des deux premiers mouvements de *Quatuor*.

À la mesure 32, la compositrice déjoue encore une fois nos attentes. Ce qui semble n'être qu'une répétition de l'unité séquentielle de huit mesures (mes. 24-31) se transforme en une phrase semblable à la première du mouvement, à l'exception qu'elle commence sur la note FA[#] et se déroule dans la collection de DO[#] éolien. La dernière mesure de cette phrase, la mesure 39, cheminera sur une structure harmonique plus satisfaisante que dans les deux premières phrases en se terminant par un accord de SOL[#] de neuvième mineure de dominante sur une basse de DO[#]. La superposition d'un accord de dominante sur une note tonique ne nous est pas inconnue puisque nous l'avons rencontrée dans le premier mouvement (mes. 8).

La présence d'une phrase à ce point de la composition nous éloigne de l'hypothèse d'une transition à partir de la mesure 16. À l'inverse, il s'introduit à l'intérieur de cette première section du mouvement une série de variations continues atteignant leur paroxysme à la mesure 32. Au sein de ce processus d'entraînement, construit autour de l'idée de base des deux premières mesures, nous pouvons percevoir une organisation formelle divisée en trois parties, mais non fermées.⁸ Comme l'illustre le schéma 3-II, les parties extrêmes de la structure s'identifient par «a¹» et «a^{1'}» respectivement, ayant en commun la structure spécifique de la phrase de huit mesures même si «a^{1'}» reprend la phrase thématique sur d'autres hauteurs de son. Ces deux parties extrêmes, «a¹» et «a^{1'}», sont séparées par une partie centrale, désignée «a²», se situant à mi-chemin entre le processus de séquence et celui de la variation continue.⁹

Attendu que la proposition de présentation de «a^{1'}» se déroule présentement sur FA[#], il s'établit un rapport d'une CI 2 de distance entre les

⁸ À l'opposé de la forme ternaire, où chacune des sections sont fermées, formant un tout en soi.

⁹ On peut qualifier la partie entre les mesures 16 et 31 de centrale et contrastante en se basant sur le point de vue de Schoenberg énoncé dans *Fondements de la composition musicale* : «Quant au contraste, il peut également être obtenu par l'usage de nouvelles variations du motif de base» (p. 146).

premières notes de chacune des parties «a¹» et «a^{1'}» (réd. graph. B). Cette relation du MI-FA[#], qui se manifeste sur le plan structurel entre les deux parties extrêmes de l'exposition, se recoupe au sein d'une partie, la partie «a^{1'}», et ce de deux façons : premièrement, sur le plan mélodique, en reliant les premières notes des deux propositions de la phrase — FA[#] (mes. 32) et MI (mes. 36); deuxièmement, au niveau harmonique, en dégagant les notes des voix extrêmes dont la superposition d'une neuvième majeure (MI-FA[#]) survient dès le premier temps de la phrase (mes. 32).

Comme nous l'avons démontré dans l'analyse du premier mouvement, cette relation de la neuvième majeure entre les voix extrêmes des structures harmoniques est propre au langage compositionnel de Tailleferre identifiée par les paires de notes, SI-DO[#] et DO[#]-RÉ[#] (ex. 3.1-3). Il est à noter que cette dernière (DO[#]-RÉ[#]) se retrouve dans les voix extrêmes à la fin de la proposition de continuation de la partie «a^{1'}» (mouv. ii, mes. 39), créant ainsi dans la voix mélodique fondamentale sur une basse DO[#] stationnaire un mouvement de broderie de l'ordre de la CI 1 allant du MI au RÉ[#] (voir réd. graph. B). Ce mouvement de broderie MI-RÉ[#] caractérise le geste mélodique structurel, à la fois entre le début et la fin de l'exposition et, à une échelle plus grande, entre l'exposition et la partie centrale (mes. 46), puisque la note RÉ[#] établit la liaison entre ces deux grandes sections de l'«Intermède».

Suite à cette phrase de huit mesures survient une transition (mes. 40-45) confinée au rôle de fragmentation et de liquidation à partir d'un motif mélodique (mes. 40-41) emprunté à la deuxième mesure de la proposition de continuation (mes. 37) qui relève de «Q³», SI-FA[#]-MI-DO[#].¹⁰ Ce motif est le

¹⁰ Cette transition rencontre trois des quatre normes énoncées par Schoenberg : «mise en place de l'idée transitionnelle (par répétition, souvent séquentielle); modulation (souvent en plusieurs étapes); liquidation des caractéristiques motiviques, et établissement d'un accord de levée adéquat» (pp. 211-212). Ici, la modulation est absente et l'accord de levée est remplacée par la note MI de levée (mes. 44) faisant demi-ton avec la note RÉ[#] qui suit (mes. 46).

résidu de l'exposition, étant formé de chaque première note de ses trois parties formelles comme nous le démontre l'exemple 3.2-3. Les trois notes résultantes, MI-DO[#]-FA[#] créent encore une fois le motif «I».

Exemple 3.2-3

Mes.	1	16	32
Structure	a ¹	a ²	a ^{1'}
1 ^{re} note mélodique	MI	DO [#]	FA [#]

Même si la note SI du motif SI-FA[#]-MI-DO[#] amorçant la transition (mes. 40) n'est pas actuellement représentée dans l'enchaînement des notes mélodiques structurelles à l'exemple 3.2-3 et dans la réduction graphique B, sa place demeure tout aussi importante. Souvenons-nous du début du mouvement où le SI participait à deux formations du motif «I», soit harmoniquement dans DO[#]-SI-MI (mes. 1), soit mélodiquement dans MI-RÉ-SI, autant sur le plan de surface (mes. 1-2) que de structure (mes. 1-4). Nous verrons que le son SI occupera une place de plus en plus significative à mesure que nous approcherons la fin du mouvement.

La transition (mes. 40-45), tout en résumant l'exposition, a pour fonction de préparer l'auditeur à la section centrale du mouvement. L'enchaînement graduel des deux sections se réalise par l'entremise des notes de l'idée mélodique transitionnelle (mes. 40-41) de la façon suivante : les notes du motif «Q²» SI-FA[#]-MI de la mesure 40 sont reproduites dans la dernière mesure de la transition (mes. 44), mais dans une seule figure de durée, la noire; les deux dernières notes DO[#]-RÉ[#] de l'idée transitionnelle (mes. 40-41), formant un intervalle harmonique de CI 2, sont réutilisées pour annoncer le début de la section centrale (mes. 46).

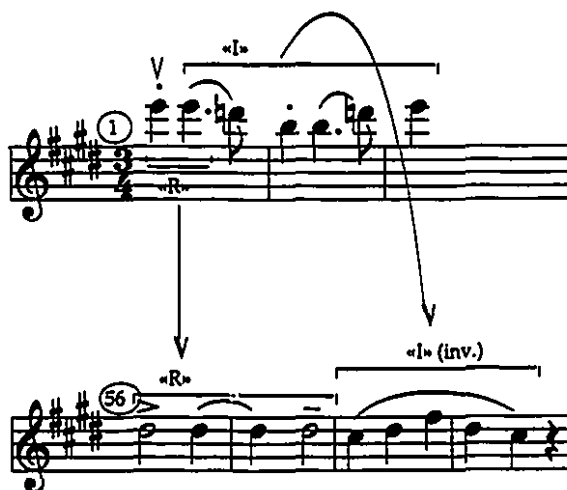
La section centrale démarre doucement par huit mesures d'introduction (mes. 46-53). Entre le matériel présenté dans cette introduction et celui de l'exposition, un lien s'établit : les notes choisies sont empruntées à la partie du premier violon des mesures 6 à 8. Mis à part le RÉ[#], qui remplit la fonction de broderie au MI tant sur le plan de surface que sur celui de la structure formelle (réd. graph. B), les notes d'accompagnement, au-dessus de la fidèle pédale DO[#], reproduisent le même arpège, mais dans un ordre différent : les notes RÉ-FA-LA-SI-RÉ de l'alto (mes. 49-53) proviennent de la ligne du premier violon de la mesure 6, tandis que les notes MI-SOL-SI-RÉ-MI-SOL du deuxième violon (mes. 48-53) sont issues de la suite de cette même ligne du premier violon des mesures 7 à 8.

Cette introduction à la section centrale nous dirige vers son thème qui, à son tour, commence par deux mesures d'introduction (mes. 54-55) projetant une structure harmonique de sonorité connue, puisqu'elle ponctuait, entre autres, la fin du thème du premier mouvement (mes. 8). Considérant la note LA comme broderie, cette structure est formée de l'accord de SOL[#] mineur assis sur la «pseudo-tonique» DO[#]. Prise dans son ensemble, cette structure harmonique rappelle celle utilisée à la fin de l'exposition avec le dièse apposé sur la note SI (mes. 39) en moins.

Construites à partir de cette sonorité, les mesures 54 et 55 d'introduction au thème B servent, premièrement, à afficher le centre référentiel de DO[#] éolien qui, contrairement aux conventions, n'avait pas vraiment été affirmé dans l'exposition. Deuxièmement il sert à mettre en place l'ostinato, qui ne connaîtra que des changements mineurs au cours de cette section. L'ostinato, réparti dans deux voix, manifeste un battement de notes rythmé en croches déployant dans une voix une CI 2, SI-LA, et dans l'autre une CI 5, SOL[#]-RÉ[#] : en somme, les CI caractéristiques des deux premiers mouvements.

Sur ce fond sonore formé d'ostinatos et d'une pédale s'énonce le nouveau thème dont le matériel consiste en l'élargissement de l'idée de base du début du mouvement. Le motif en notes répétées, augmentées au nombre de trois, occupe présentement deux mesures (ex. 3.2-4). Ce motif «R» est suivi du motif «I», cette fois contruit à partir de DO#, dont le dessin est inversé par rapport à sa forme initiale. La proposition de quatre mesures ainsi complétée (mes. 56-59) se voit répétée immédiatement (mes. 60-63, d'où l'indication de 4 x 2 dans le schéma 3-II). L'ensemble de cette structure peut être considéré, à plus grande échelle, comme la présentation d'une phrase, car la prochaine proposition de quatre mesures (mes. 64-67), suivie aussi de sa répétition (mes. 68-71) dénote des aspects de continuation en rapport avec la précédente.¹¹

Exemple 3.2-4

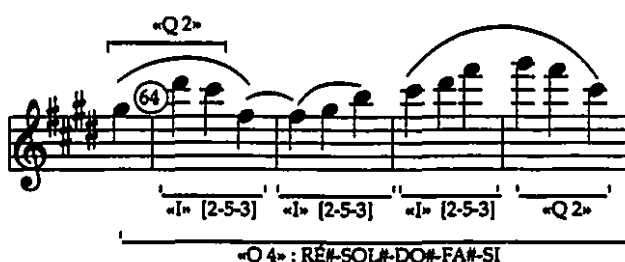


Le passage de la présentation à la continuation (mes. 64) est marqué par un échange de parties entre les deux violons, ce qui transfère la mélodie au deuxième violon. Cette mélodie procède à une juxtaposition d'une série de

¹¹ Caplin démontre comment un thème secondaire de structure plus ou moins libre peut emprunter certaines fonctions des structures rigoureuses, comme la phrase classique et la période d'un thème principal (*op. cit.*).

motifs «I» dont l'enchaînement crée l'ensemble «Q⁴», RÉ[#]-SOL[#]-DO[#]-FA[#]-SI, tiré de la collection de DO[#] éolien (ex. 3.2-5). La note pédale DO[#], dans la voix de basse des mesures précédentes, se transforme à la mesure 64 en un ostinato formé de la cellule «Q²», qui étale à la surface les mêmes notes représentatives du long mouvement de basse DO[#]-SOL[#]-DO[#]-FA[#] (mes. 54, 59, 60 et 64, respectivement) effectué de la présentation jusqu'à la continuation. Ces notes de basse trouvent leur source dans le motif fondamental, le Grundgestalt, du premier mouvement. L'amalgame des quatre voix mélodiques de la continuation rassemble toutes les notes du mode de DO[#] éolien dont la série complète des CI 5 se présente comme suit : RÉ[#]-SOL[#]-DO[#]-FA[#]-SI-MI-LA.

Exemple 3.2-5



Le retour au DO[#] dans la voix de basse à la mesure 72 annonce la deuxième partie de la section, désignée «b²» (mes. 72-93). Ce qui semble être une répétition de «b¹» (mes. 54-71) est en réalité une élaboration de cette dernière. Sous la ligne mélodique tirée des huit premières mesures de la partie «b¹» jouée à l'octave supérieure (mes. 72-75), le motif d'ostinato de la présente proposition utilise en alternance deux notes formant l'intervalle de tierce majeure (CI 4) représentant la tierce et la quinte de l'accord de DO[#] parfait mineur dont la fondamentale se trouve à la basse. Cette dernière dessine une ligne bâtie sur un nouveau «Q²», DO[#]-SOL[#]-RÉ[#], tandis que la basse de la

deuxième proposition (mes. 75-79) relate le motif «I», DO[#]-SI-SOL[#] (mes. 78-79), précédé du mouvement de quinte DO[#]-SOL[#] (mes. 75-76). Les notes des deux motifs utilisés dans la voix de basse, «Q²» et «I», sont extraites de la dernière portion des deux lignes fondamentales du premier mouvement qui constituait le «Grundgestalt» : seule la note FA[#] est manquante (voir schéma 3-I, réd. graph. B). Par rapport au matériel du deuxième mouvement, ce motif «I» DO[#]-SI-SOL[#] était celui qui figurait comme modèle mélodique dans la partie centrale de l'exposition (voir mes. 16).

Dans ce passage, la dernière note de basse SOL[#] du motif «I» (mes. 79) exerce une chute dans le plus bas registre pour s'appuyer sur la note MI^b, créant ainsi avec SOL[#] une relation de CI 5 (mes. 80). Celle-ci fait partie d'une double note pédale formée de la quinte MI^b-SI^b sur laquelle les lignes supérieures progressent dans la collection située à un demi-ton sous l'initiale, soit le mode de MI^b éolien, considérant que la note DO naturelle de la mesure 81 remplit la fonction de broder la note DO^b. Sur cette assise harmonique MI^b-SI^b, le premier violon projette la note SI^b entendue dans le plus haut registre du mouvement. Ce sommet SI^b forme, avec la note RÉ[#] de la voix supérieure du début de la section (mes. 56), la même diade CI 5 que l'on retrouve en tant que double note pédale (MI^b-SI^b) au moment où ce paroxysme est atteint (mes. 80).

De ce sommet découlent de multiples formations du motif «I» qui constituent, encore une fois, la proposition de continuation (mes. 80-83). Entre l'actuelle mélodie principale et l'ostinato en croches, déambule à l'alto une contre-mélodie en blanches pointées qui entame la courbe de la double broderie sur la note SI^b. Tout en amplifiant l'importance de la note SI^b, ce motif «D.B.» nous avise de la tournure inattendue que prend la composition dans cette partie «b²» de la section centrale.

Au lieu de répéter la proposition de continuation (mes. 80-83), la compositrice choisit, à la mesure 84, de terminer la ligne mélodique par le geste de broderie FA-MI^b-FA présenté à la mesure 85. À l'intérieur des deux mesures suivantes, cette même voix supérieure résume la mélodie par la CI 5 SI^b-FA, laquelle sera imitée dans les deux voix inférieures au cours des huit mesures de cette unité (mes. 86-93). Nous pourrions voir une fonction de prolongation dans cette dernière qui ne consiste qu'en la réplique d'un motif SI^b-FA résiduel de la proposition de continuation précédente (mes. 80-85), équivalant à l'ambitus supérieur et inférieur de sa mélodie. Ce geste SI^b-FA se situe à un demi-ton de part et d'autre des notes structurales MI-SI de la mélodie thématique du début du mouvement (réd. graph. B au niveau des mes. 1, 80 et 144). Cet arrangement sur le plan de la forme versus les notes structurales se retrouvait alors dans le premier mouvement, ce qui suggère l'hypothèse que Tailleferre attribue à la section centrale une fonction de broderie d'une distance d'une CI 1 par rapport aux sections extrêmes.

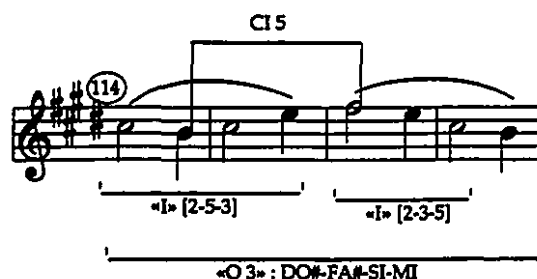
La troisième partie de la section B («b¹», mes. 94-110) vise à dupliquer la structure de la première partie, ce qui recrée une autre coupe tripartite qui se cumule à la première de l'exposition du mouvement. En comparaison avec la partie «b¹» de la section centrale (mes. 56), l'ensemble de la mélodie et de la basse de la proposition de présentation dans «b¹» (mes. 94-101) est maintenant transposé à la quarte juste supérieure (CI 5). Le rapport de la CI 2 qui existe toujours entre ces deux voix extrêmes apparaît sous les notes FA[#] et SOL[#] (mes. 94). Ce même rapport de la CI 2 est retenu pour débiter la proposition de continuation (mes. 102-109), mais à une CI 2 inférieure : chacune des deux notes MI et FA[#] (mes. 102) est précédée d'un geste de la CI 5 formant ainsi une autre CI 2 harmonique avec les notes SI et DO[#] (mes. 101, 3^e temps).

L'intervention du motif «I» dans la partie du deuxième violon à la mesure 110, rythmé avec les mêmes figures de notes qu'à l'ouverture du mouvement, mais transposé sur les notes SOL[#]-FA[#]-RÉ[#], donne le signal d'un retour prochain. Une texture plus translucide caractérise les quatre premières mesures de ce début de retransition qui adopte, encore une fois, le rôle de présentation (mes. 110-113). Le motif «I» en constitue l'idée de base mélodique au-dessus de laquelle, et pendant les deux mesures de sa durée, s'articule au premier violon le geste DO[#]-SI. Présenté sous sa forme rétrograde, ce geste de la CI 2 était celui de la basse fondamentale du premier mouvement, mais empruntant l'allure rythmique de sa contre-mélodie (mvt i, mes. 1). De plus, il prenait part à la structure harmonique au moment où s'introduisait le thème de la section B du présent mouvement (mvt. ii, mes. 54-63). Dans cette partie de retransition du deuxième mouvement (mes. 110-113), la CI 2 DO[#]-SI s'affiche mélodiquement en contrepartie du motif «I», doublée à l'alto à la septième majeure inférieure. La dissonance ainsi produite par la CI 1 harmonique, qui est aussi une caractéristique de la section centrale du deuxième mouvement, capte notre attention. L'importance donnée à la CI 1 ne va qu'en grandissant jusqu'à la fin du mouvement.

Les quatre mesures suivantes (mes. 114-117) renferment une proposition de continuation qui, comme le montre l'exemple 3.2-6, développe l'idée motivique initiale à partir de DO[#], construite de façon à recréer à la fois le motif «I» et l'ensemble «Q³» dans un ambitus de CI 5. Cet ambitus se déploie entre les notes SI et FA[#] situé, en le renversant, à une CI 1 de l'ambitus FA-SI^b de la partie précédente «b¹». Cette ligne mélodique se déroule en contrepoint avec deux autres voix dans une collection de notes étrangères, celle de DO majeur, provoquant une structure bitonale dans un rapport de CI 1 en comparaison

avec la basse qui affirme la collection de DO[#] utilisée dans la mélodie principale.

Exemple 3.2-6



La phrase de huit mesures (mes. 110-117) est subséquemment répétée (mes. 118-125) et suivie, à partir de la mesure 126, d'une extension qui prend comme point de départ le matériel de continuation. Ce dernier sera transformé via la transposition et la fragmentation (mes. 130) jusqu'à ce qu'il se moule au motif «I» d'ouverture. Ce sont sur les notes RÉ[#]-DO[#]-LA[#] du motif «I» (mes. 136) que se terminera mélodiquement la retransition vaquant à préparer le retour du premier thème.

Ce motif «I» RÉ[#]-DO[#]-LA[#], situé à un demi-ton de distance du motif «I» MI-RÉ-SI du premier thème (mes. 1), assure la fonction de broderie attribuée à la section centrale par rapport aux sections extrêmes, ce qui est typique de Tailleferre; la note pédale FA[#] d'une CI 5 inférieure au centre référentiel DO[#], qui avait été soutenue tout au long du processus de transformations (mes. 122-139) adopte le rôle intérimaire d'«appui à la dominante», habituellement disposé dans cette partie de retransition.¹² Cette façon de faire n'est pas nouvelle puisqu'on a vu dans le premier mouvement, lors de la cadence finale de la période thématique (mes. 8), que Tailleferre avait substitué

¹² «Appui sur la dominante» réfère à un passage qui prolonge l'harmonie de dominante que l'on retrouve parfois dans les sections de transition, de retransition et de thème secondaire.

la dominante supérieure par la dominante inférieure. De plus, en consultant la réduction graphique B, on constate que le mouvement de basse allant de la sous-dominante à la tonique s'inscrit dans la ligne de basse fondamentale du deuxième mouvement.

Sous l'indication «Au mouvement» à la mesure 144, le thème A est projeté en reprenant intégralement la période de seize mesures du début. Ainsi, le motif «I» initial est reproduit et doublé à la sixte majeure inférieure (CI 3) dans la partie d'alto à partir de la note SOL. Ce motif SOL-FA-RÉ, aussi présent dans la première mesure de l'exposition, avait servi comme motif déclencheur de la retransition à la mesure 110, mais reproduit à une CI 1 supérieure.

Comme dans l'exposition, une structure tripartite se profile dans la récapitulation, accompagnée d'une plus grande élaboration de la partie centrale : au procédé de séquence (mes. 159-174) basé sur la proposition initiale retranscrite sur LA (mes. 159), puis sur FA (mes. 167), se juxtapose une deuxième unité sectionnelle (a^{2'}, mes. 175-190) qui jouit d'une imitation à la neuvième mineure (CI 1) à une mesure de distance. À part du motif «I» LA-SOL-MI de la partie du premier violon (mes. 175) et celui de LA^b-SOL^b-MI^b de la partie d'alto (mes. 176), les autres énoncés basés sur l'idée mélodique initiale, adoptent des formes variées du motif «I» tout en conservant le même contour : motif «I^x» LA-SOL-MI^b aux CI [2-4-6] (mes. 159) et motif «I» FA-MI-DO aux CI [1-4-5] (mes. 167).

Aussi, de toute cette partie centrale de la récapitulation (mes. 159-190), ce ne sont pas tant les divers énoncés de l'idée de base thématique qui retiennent l'attention que la ligne en valeurs longues de blanches pointées. C'est la raison pour laquelle nous la rapportons dans la réduction graphique A, en considérant comme structurelle la première note de chaque énoncé de cette ligne

d'accompagnement. Aussi, du graphique, nous pouvons lire les notes MI (mes. 159, vl¹), LA (mes. 167, vl¹), RÉ (mes. 175, vl²) et LA (mes. 183, vl²) formant l'ensemble «Q²». Il faut préciser que l'importance accordée, dans la représentation graphique, au geste mélodique allant de RÉ à FA (voir réd. A et B, mes. 175-178) vient du fait que ces deux notes, correspondant aux première et dernière notes d'un des motifs «I», exercent une force d'attraction vers la note mélodique fondamentale MI (mes. 191) : la note Fa possède davantage ce pouvoir en étant présente pendant les huit dernières mesures avant la venue du MI fondamental établissant avec cette dernière un geste de broderie à une CI 1 de distance.

Cette ligne d'accompagnement (mes. 159-186) adopte le rôle de contre-mélodie, un rôle similaire à celui qui lui fut attribué dans le premier mouvement et au cours de la section section centrale du deuxième mouvement (voir mes. 80). Aussi, lorsque surviendra l'imitation dans la partie centrale de la récapitulation (mes. 175), cette ligne, insérant elle aussi le contenu de «I», servira de canevas à l'élaboration de l'imitation un peu à la manière d'un «cantus firmus». L'exemple 3.2-7 montre que les notes utilisées dans la contre-mélodie composée des motifs «B» et «I» sont celles qui formaient l'idée de contraste lors du développement (mes. 58-59), mais présentées sous les sons naturels de la collection de DO. La succession des deux motifs adopte le contour motivique de «D.R.A.» (ex. 3.2-7).

À partir de la mesure 183, la texture devient homophone, laissant la basse exposer le sujet solitairement sous trois voix harmonisant la contre-mélodie du premier violon. Aux quatre dernières mesures avant le retour de l'idée de base thématique (mes. 187-190), ce motif «D.R.A.» (ex. 3.2-7) se fragmente en un geste de seconde — mineure pour la voix supérieure et majeure pour les deux autres voix. Le deuxième mouvement se terminera avec cette texture

d'accompagnement qui nous renvoie à une sonorité du passé, celle des premières mesures du premier mouvement.

Exemple 3.2-7

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It contains measures 56 and 58, which are circled. Above the staff, there are three brackets: the first bracket above measure 56 is labeled «B», the second bracket spanning measures 56 and 57 is labeled «R», and the third bracket spanning measures 57 and 58 is labeled «I». The bottom staff is also in treble clef with a key signature of three sharps. It contains measure 175, which is circled. Below the staff, there are three brackets: the first bracket below measure 175 is labeled «B», the second bracket spanning measures 175 and 176 is labeled «B», and the third bracket spanning measures 175, 176, and 177 is labeled «D.R.A.».

Le retour de «a¹» à l'intérieur de la récapitulation (mes. 191) s'affiche en abrégeant la proposition initiale de quatre mesures à trois (mes. 191-193), car la première note SI de la quatrième mesure supposée (mes. 194) devient le point de départ d'une séquence située à une quarte juste inférieure (CI 5, mes. 194-196). Une fragmentation (mes. 197) s'ensuit en captant le motif rythmique caractéristique de la première mesure de la séquence précédente (mes. 194) réalisée à une autre CI 5 à partir de la note FA#. Cette première mesure se résume principalement à un seul geste mélodique de CI 2, FA#-MI, qui est immédiatement répété sur les notes DO#-SI, provoquant encore une fois la distance de la CI 5 (mes. 198).

En reliant les premières notes où intervient chaque formation de ce motif rythmique, on obtient l'ensemble «Q³» : MI (mes. 191), SI (mes. 194), FA# (mes. 197) et DO# (mes. 198). Il est à noter que cet ensemble de notes est le même qui créait alors le motif de la transition suivant l'exposition (voir

mes. 40). En se référant à la réduction graphique A, nous remarquons que cet ensemble «Q³» engendre deux motifs «I», dont celui formé de FA[#]-MI-DO[#] qui, dans le passé, se déployait à l'arrière-plan en articulant les trois parties de l'exposition (voir réd. graph. B). Le motif FA[#]-MI-DO[#] se place présentement à un niveau de surface par rapport à l'autre motif «I» MI-SI-DO[#]. Ce motif «I» MI-SI-DO[#], tel que démontré dans la réduction graphique B, se duplique au niveau sous-jacent de la composition en représentant la ligne mélodique fondamentale. Nous nous souvenons que cet ensemble précis du motif «I» s'introduisait dans la toute première formation harmonique du mouvement (mes. 1).

La fragmentation présentée à la mesure 197 mène à la cadence finale (mes. 200-203). L'exemple 3.2-8 indique que l'harmonie de la dominante est substituée par celle de la sixte napolitaine (mes. 201) se dirigeant vers la tonique mineure de DO[#] phrygien (mes. 202-203). La cadence devient d'autant plus significative en étant suivie d'une codetta. Celle-ci se déroule à partir de la mesure 204, au cours de laquelle l'harmonie napolitaine est remplacée par celle de la septième mineure bâtie sur le septième degré (ex. 3.2-8 b) et qui, elle aussi, a le rôle de substitution de l'harmonie de la dominante.¹³

La codetta du deuxième mouvement nous renvoie directement à celle du premier mouvement. En comparant les dernières mesures des deux mouvements, nous constatons des similitudes non seulement sur le plan de la texture, mais aussi sur le plan des notes choisies dans trois des quatre gestes mélodiques créés par le dernier enchaînement harmonique du deuxième mouvement (mes. 211-212).

¹³ D'ailleurs, cet accord de SI septième mineure pourrait être interprété comme celui d'une neuvième mineure de dominante avec quinte diminuée sans fondamentale.

Exemple 3.2-8

a) Mes. 200-201 et 202-203

b) Mes. 208-212

bII⁶ i

vii⁷ i

Exemple 3.2-9

Mouv. i, mes. 80-81

Mouv. ii, mes. 211-212

L'exemple 3.2-9 illustre ces gestes mélodiques communs aux deux finales. En s'y référant, nous nous apercevons que les gestes FA[#]-SOL[#] et DO[#]-SI des voix extrêmes du premier mouvement vont être réutilisés dans le deuxième mouvement, mais accompagnés des variantes suivantes : il y a échange entre voix extrêmes et inversion de notes dans le geste DO[#]-SI. Le geste DO[#]-LA, qui suivait mélodiquement le geste DO[#]-SI dans le premier mouvement, se livre aussi à l'inversion lorsqu'il prend part à cet enchaînement harmonique final du deuxième mouvement qui affirme l'accord tonique de DO[#] mineur. Le geste SI-DO[#] de la basse reprend l'importance qu'il avait dans le premier

mouvement, car c'est par cette sonorité que s'exécutera la dernière codetta du deuxième mouvement (mes. 213-214). Cette dernière consiste à propulser en pizzicato la septième mineure harmonique DO[#]-SI à deux reprises dans un geste visant à agrandir l'espace normal qu'elle occupe la première fois dans le registre moyen vers un espace beaucoup plus large la deuxième fois, impliquant les registres extrêmes.

La prestance de DO[#]-SI dans les mesures finales l'amène, d'une part, à figurer dans la représentation de la descente mélodique fondamentale (réd. graph. B) et, d'autre part, à établir un lien intrinsèque entre les deux mouvements de *Quatuor*, à savoir que le deuxième mouvement est le complément du premier. Même si l'ensemble des notes RÉ-MI, caractéristique de la section centrale et de la partie «a²» de la récapitulation du premier mouvement (voir schéma 3-I, réd. graph. B), marquait le point de départ du deuxième mouvement (mes. 1), il reste que ce dernier va se terminer en affichant mélodiquement (à la basse) et harmoniquement la dyade SI-DO[#]. Cet ensemble représente les notes de la ligne de basse fondamentale du premier mouvement, lesquelles n'ont pu être entendues dans la cadence finale se terminant sur l'harmonie de dominante.

Il a été mentionné précédemment que l'ensemble «Q⁴» RÉ[#]-SOL[#]-DO[#]-FA[#]-SI se trouvait à la base de la composition du dernier mouvement, correspondant ainsi à son «Grundgestalt». En consultant la réduction graphique B du schéma 3-II, nous remarquons que les notes des deux lignes fondamentales — les blanches — réutilisent ce même ensemble. Toutefois, le RÉ[#], qui servait de note mélodique fondamentale au premier mouvement, est devenue note de broderie représentative de la section centrale du deuxième mouvement, puisque la note mélodique fondamentale de ce dernier est MI.

Cette ascension du RÉ# au MI augmente la série en une quinte supplémentaire en rassemblant les notes RÉ#-SOL#-DO#-FA#-SI-MI propres à l'ensemble «Q⁵».

En comparant les réductions graphiques B des deux mouvements, nous constatons des similitudes. Tout d'abord, le motif «I», SI-SOL#-FA#, amorçant la ligne de basse fondamentale du premier mouvement ressurgit, dans le deuxième, au rang de la ligne mélodique fondamentale sous les notes MI-DO#-SI, soit à une CI 5 de distance (4J). De plus, ce motif «I», construit sur d'autres hauteurs de notes, forme la voix de basse de la section centrale de chacun de ces deux mouvements. Il faut préciser qu'au cours de la section centrale du deuxième mouvement, la basse fait suivre deux formations du motif «I» qui ont un lien avec celles de la voix supérieure : le deuxième motif «I» de la basse (réd. graph. B, mes. 94-144) puise ces notes dans le motif «I» présenté au soprano pendant l'exposition (mes. 1-32, voir le tracé de la flèche), alors que les notes du premier motif «I» (réd. graph. B, mes. 46-94) sont reprises pour construire le motif «I» se déroulant au soprano (mes 102-126) simultanément au-dessus du deuxième motif «I» de la basse.

Pour ce qui est du motif «D.R.» (DO#-SI-DO#-RÉ#), qui représente la ligne mélodique fondamentale du premier mouvement, il est surtout utilisé en tant que «D.B.» dans le deuxième mouvement pour établir le lien entre les notes structurales de la section centrale, FA et RÉ#, et la note fondamentale MI des sections extrêmes A et A'. Ce grand mouvement de double broderie est récupéré dans la partie centrale de la récapitulation («a²» et «a^{2'}») avec les notes FA et RÉ. Enfin, les motifs «Q» se développent tout au long des deux mouvements, principalement dans l'articulation des notes de basse fondamentales, ce qui est normatif.

En ce qui a trait aux CI harmoniques caractéristiques, nous ressentons dans le deuxième mouvement une tendance à élargir respectivement la CI 5 et la

CI 3 du premier mouvement en CI 6 et CI 4 dans le deuxième. Comme indiqué sous la réduction graphique A du schéma 3-II, la CI 6, formée des notes DO[#]-SOL, est présente au début des sections A et A'; la CI 4 apparaît surtout dans les notes de basse de la partie «a²» de l'exposition (DO[#]-FA) et la récapitulation (DO[#]-FA, SOL-MI^b, DO-LA^b et DO[#]-LA). Ces nouvelles CI deviendront spécifiques à la composition du troisième mouvement. Quant à la CI 5, elle demeure caractéristique dans le deuxième mouvement représentant les doubles notes pédales de la section centrale.

Au point de vue formel, plusieurs affinités au sein des divisions sectionnelles de la coupe A-B-A' méritent d'être soulignées. Sur le plan de l'exposition dans les deux mouvements, il y a reprise séquentielle du thème créant une division «a¹» et «a²»; dans la section centrale B, nous retrouvons dans les deux mouvements une coupe tripartite; finalement, dans la récapitulation, qui est la section qui s'apparente le plus à l'une et l'autre, il se produit à l'intérieur de la structure tripartite une grande élaboration de la partie centrale «a²» devenant presque un deuxième développement. Nous serions portée à associer à cette organisation la forme rondo, mais les parties «a²» de la récapitulation (mvt i, mes. 58 et mvt ii, mes. 159) sont trop rattachées motiviquement au thème «a¹», se comportant en un genre de continuation à celui-ci, pour qu'elles soient considérées comme une nouvelle section C. De plus, les citations thématiques «a¹'», à la fin des deux mouvements, sont trop abrégées pour qu'elles soient entendues comme une reprise d'un thème complet ainsi que le suggère la forme rondo.

Quant à la proportion, Tailleferre explore davantage dans le deuxième mouvement le ratio 2 : 1 présenté dans le premier mouvement. L'exemple 3.2-10 démontre que celui-ci intervient à des moments stratégiques de la composition. À l'intérieur de la grande coupe ternaire, la partie de

récapitulation, comme dans le premier mouvement (schéma 3-I), survient au $\frac{2}{3}$ de la composition. De plus, cette même proportion, à une décimale près, est reproduite dans chacune des trois sections : les parties «a1'» des deux sections extrêmes (l'exposition et la récapitulation) établissent ce rapport tandis que la partie de retransition le réalise pour la section centrale. Puisque chacune de ces parties a comme matériel de départ le motif «I», ce dernier devient un facteur essentiel dans l'organisation de la composition.

Exemple 3.2-10

A			B					A'			
Exposition			Section centrale					Récapitulation			
a1	a2	a1'	Intro	b1	b2	b1'	retrans.	a1	a2	a1'	Coda
1	16	32	46	54	72	94	110	144	159	191	204-214

45			98					71			
31		14	64			34	47		24		
(0,68)			(0,65)					(0,66)			

L'interaction des motifs fondamentaux de la réduction graphique B avec la forme se décrit comme suit : la division formelle en trois sections se réalise de concert avec le motif fondamental de la double broderie et en établissant un rapport de CI 1 entre la section centrale B et les sections extrêmes A et A', et ce pour les deux premiers mouvements (schéma 3-I et 3-II). Tandis que le premier mouvement exerçait, de l'exposition à la section centrale, une ascension de RÉ# à MI, le deuxième mouvement procédait à son inversion par la descente de MI à RÉ#.

Ce geste commun aux notes RÉ# et MI dans la voix mélodique fondamentale des deux mouvements consolide l'idée que le deuxième mouvement est la suite du premier. De plus, dans une vision à plus grande

échelle, nous pouvons considérer, comme l'indique l'exemple 3.2-11, que le premier mouvement à la note mélodique fondamentale RÉ[#] remplit la fonction de broderie au deuxième, lequel est représenté par la note fondamentale MI. Ainsi, en appliquant le mode d'accentuation de la prosodie, nous reproduisons le mode iambique — déjà vu dans l'étude de la première mesure du premier mouvement (ex. 3.1-1) — caractérisé par l'enchaînement de l'«arsis» à la «thesis» ou, selon la rythmique grecque, d'une valeur de note courte à une longue.¹⁴

Exemple 3.2-11

Mouv. i - ii
(83 mes.) (214 mes.)

DO# : V — I

⤿ : Arsis, non-accentué
— : Thesis, accentué

Cette interprétation est davantage valable lorsque nous considérons le premier mouvement comme étant presque trois fois plus court que le deuxième et que l'enchaînement de ceux-ci se réalise par la progression harmonique de la dominante à la tonique (ex. 3.2-11). La complémentarité existant entre ces deux mouvements va s'estomper à l'arrivée du troisième.

¹⁴ Cette association est présentée, entre autres, dans Cooper et Meyer (chap. 6, pp. 144-167).

3.3- Troisième mouvement : «Final»

Le «Final», à l'opposé de la grâce néo-classique des deux premiers mouvements, intervient comme un tournoiement de notes endiablées au rythme percutant. Si les deux premiers mouvements forment un tout, le troisième les complète avantageusement. Il faut rappeler qu'il s'est écoulé un laps de temps entre l'écriture des deux premiers mouvements et celle du troisième, de façon à ce que ce dernier soit réellement un ajout aux deux autres. Cette spécificité se vérifie à plusieurs plans de la composition tels que la tonalité ou la bitonalité, les notes structurelles, les motifs caractéristiques et la coupe formelle.

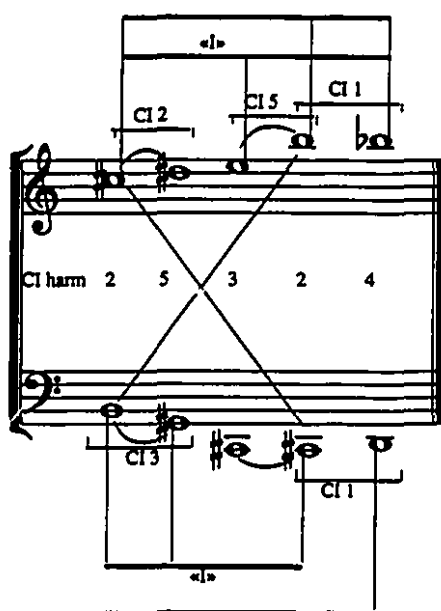
Un schéma illustrant les notes des voix extrêmes caractéristiques aux débuts et aux finales de chaque mouvement (ex. 3.3-1) nous démontre l'évidence de l'unité qui existe entre les deux premiers mouvements : même si, dans chacun de ceux-ci, la structure harmonique initiale progresse vers une nouvelle structure finale, l'unité est créée par l'échange de voix qui se manifeste entre le début du premier mouvement et la fin du deuxième. Au cours de l'enchaînement de ces deux mouvements, les notes structurelles de basse dessinent le motif «I» SI-SOL[#]-DO[#].

De son côté, le troisième mouvement est représenté par une seule structure harmonique identique au début et à la fin du mouvement. Dans l'exemple 3.3-1, cette structure dotée d'une nouvelle sonorité s'ajoute à la précédente en exécutant, à partir de chacune des deux voix, un geste de CI 1 en direction contraire : en d'autres termes, les notes de la structure harmonique fondamentale DO[#]-SI de la fin du deuxième mouvement se resserrent vers RÉ-SI^b, amenant ainsi une nouvelle CI harmonique de l'ordre de 4. L'analyse suivante révélera que la CI 4, aussi bien harmonique que mélodique, qui s'est

introduite lors du deuxième mouvement, occupera une place importante dans la composition du dernier mouvement de *Quatuor*.

Exemple 3.3-1

Mouv.: i ii iii



Caractéristique de la signature compositionnelle de Tailleferre, le «Final» s'ouvre sur une sonorité de neuvième majeure harmonique formée par la superposition des notes RÉ et MI (mes. 1, vlc et vla). Sur cette CI 2 déjà rencontrée dans les mouvements précédents, la compositrice bâtit une nouvelle avenue sonorielle : l'accord de RÉ mineur avec treizième mineure et neuvième majeure. Cette structure harmonique, clairement projetée à la mesure 4, devient la structure fondamentale en figurant à trois points stratégiques du mouvement comme le démontre l'exemple 3.3-2. Outre l'ouverture (mes. 1-24) et la finale (mes. 251-263), elle intervient dans sa totalité au-dessus d'une nouvelle pédale formée de la quinte DO-SOL à la mesure 131,

c'est-à-dire presque exactement au point médian des 263 mesures qui composent le mouvement. Nous verrons que les deux parties d'égale durée, se trouvant de part et d'autre de ce centre, (mes. 127-146) se développeront à partir des éléments caractéristiques de cette structure harmonique fondamentale.

Exemple 3.3-2

Mes.: 1-24

127-131-146

251-54 255-58 259-63

Examinons d'abord l'ouverture du mouvement. Les notes de l'accord de RÉ mineur avec treizième mineure et neuvième majeure constituent le matériel d'introduction de huit mesures dont la ponctuation, fixée à chaque groupe de quatre mesures, se manifeste en plaquant ensemble cette structure harmonique de cinq sons. Cette introduction sert à établir les trois voix d'ostinato réparties de la façon suivante : les voix extrêmes s'échangent un geste de la CI 4, RÉ-SI^b, de manière à ce que la voix supérieure réponde inversement ce que la voix inférieure énonce; entre celles-ci, une autre voix oscillante arbore un motif de broderie, MI-FA-MI, aux notes séparées par une CI 1 de distance. En consultant l'exemple 3.3-2, nous constatons que

l'intervention de la structure harmonique à la mesure 131, accompagnée d'un mouvement de notes dans les voix inférieures, occasionne, dans la voix du ténor, la reproduction à grande échelle de ce motif de broderie de surface, MI-FA-MI.

Nous connaissons présentement l'importance que Tailleferre accorde au geste de broderie. Depuis le début de *Quatuor*, la compositrice ne cesse de l'incorporer dans son matériel motivique caractéristique, mais toujours en diminuant ses valeurs rythmiques de manière à accélérer l'activité rythmique à mesure que l'on avance dans les trois mouvements de l'oeuvre. Le point de départ se trouve à la première mesure du premier mouvement, où le motif de broderie fait partie de la contre-mélodie figurant en blanches (DO#-RÉ#-DO#). Par la suite, il sera réutilisé dans les parties d'accompagnement en ostinato dans des figures de notes de plus en plus courtes pour revenir à des figures plus longues, comme l'affiche le tableau de l'exemple 3.3-3.

Il est à remarquer que le changement de la CI 2 à la CI 1 pour les motifs de broderie ou de double broderie dans le troisième mouvement contribue à augmenter la tension musicale. Cette tension, réservée à ce mouvement, sera relâchée au cours de sa deuxième moitié lorsque concrétisée par un ralentissement du battement des notes de broderie dû à l'emploi de valeurs de notes plus longues (mes. 165 et 177).

Un changement de tempo à la mesure 217, de deux fois plus lent que le tempo initial, contribue à freiner l'activité musicale de sorte que les motifs de broderie, apparaissant dans les mêmes figures de notes entendues préalablement, sont perçus comme s'ils avaient été écrits dans des figures de plus longue durée. À partir de la mesure 251, le mouvement se termine en citant le même motif de broderie qu'à l'ouverture, mais à un tempo ralenti de presque trois fois.

Exemple 3.3-3

mouv. i

1

26 «D.R.»

mouv. ii

54

94

mouv. iii

1

53

113

131

165

«D.R.»

177

The musical score is organized into three sections, each corresponding to a movement. Movement i (mouv. i) consists of two staves in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The first staff begins at measure 1 and ends at measure 26, which is marked with a repeat sign and the notation «D.R.». Movement ii (mouv. ii) consists of two staves in treble clef with the same key signature and time signature. The first staff begins at measure 54 and ends at measure 94. Movement iii (mouv. iii) consists of five staves. The first staff is in treble clef with a 6/8 time signature and begins at measure 1. The second staff is in bass clef with a 2/4 time signature and begins at measure 53. The third staff is in treble clef with a 2/4 time signature and begins at measure 113. The fourth staff is in treble clef with a 2/4 time signature and begins at measure 131. The fifth staff is in treble clef with a 2/4 time signature and begins at measure 165. The movement concludes at measure 177, marked with a repeat sign and the notation «D.R.».

Ce motif de broderie opère comme un agent unificateur de la composition, d'où sa présence presque constante tout au long du «Final», et tout particulièrement dans la coda (mes. 251-263). Cette coda camoufle les indices intrinsèques à l'identification des motifs générateurs à l'élaboration du mouvement. D'ailleurs, suite à l'étude des mouvements précédents, on peut affirmer qu'il est propre à Tailleferre de loger dans la dernière portion conclusive le «Grundgestalt» d'une composition. Celui du troisième mouvement se trouve schématisé à l'exemple 3.3-2.

La coda du troisième mouvement est ponctuée à deux reprises (ex. 3.3-2, mes. 254-255 et 258-259), soit à chaque unité de quatre mesures par une progression harmonique de broderie. La première progression exerce une broderie entre les doubles notes de basse formées d'une quinte à une CI 1 de distance, MI^b-SI^b brodant $RÉ-LA$ (mes. 254-255), tandis que le geste de la deuxième progression est agrandi à une CI 2 ayant $MI-SI$ de broderie à $RÉ-LA$ (mes. 258-259). Cet agrandissement du geste de broderie suit la direction donnée à la voix mélodique du soprano, qui enchaîne un geste de la CI 4 à la CI 5 (mes. 252-254) à partir d'une même note $LA^\sharp$ résultant à $LA^\sharp-FA^\sharp$ et $LA^\sharp-FA$. La voix mélodique conclut en revenant au son $LA^\sharp$ écrit avec son correspondant enharmonique, soit SI^b (mes. 259-263).

L'ensemble des notes $LA^\sharp-FA-FA^\sharp$ de la voix mélodique supérieure n'entre plus dans la catégorie du motif «I». L'altération d'une note de ce motif le fait correspondre à un autre ensemble motivique aux CI [1-4-5] appelé «I» (voir ann. 2, tableau des motifs). D'ailleurs le sous-ensemble $RÉ-LA-LA^\sharp$, issu des notes de basse $RÉ-LA$ et de la note supérieure $LA^\sharp$ de la structure harmonique fondamentale (ex. 3.3-2, mes. 251) appartient à cet ensemble du motif «I». Ces deux ensembles, $LA^\sharp-FA-FA^\sharp$ et $RÉ-LA-LA^\sharp$, ayant pour note commune $LA^\sharp$, établissent un lien en rapport avec les deux CI 4 en ce sens que

l'intervalle LA[#]-FA[#] est l'inversion de LA[#]-RÉ dont les notes représentent les voix extrêmes de la structure harmonique fondamentale (voir schéma 3-III, réd. B). Une inversion subséquente, faite sur l'intervalle LA[#]-RÉ en gardant comme note commune RÉ, nous offre l'intervalle FA[#]-RÉ qui devient le geste mélodique légué à l'alto au cours de la dernière proposition musicale du mouvement (mes. 259-263). L'ensemble de ces intervalles, FA[#]-RÉ-LA[#] constitue l'accord augmenté affiché dans les trois voix supérieures de la dernière structure harmonique de l'oeuvre (ex. 3.3-2).

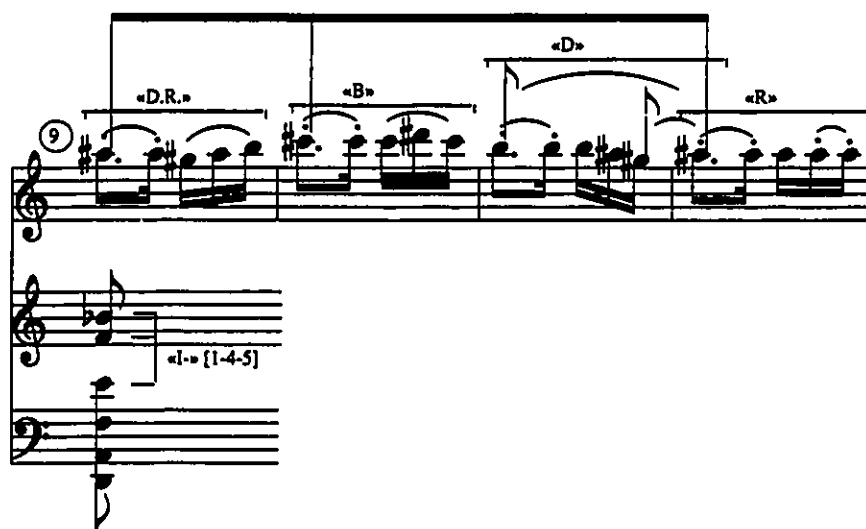
Un autre motif de la réduction graphique de la coda (ex. 3.3-2) mérite notre attention, et c'est celui de la double broderie. Il apparaît en premier lieu dans la voix d'alto lors de la première progression harmonique de la coda (mes. 251-255), et il est caractérisé par un geste de la CI 1 de part et d'autre du MI. La ligne MI-FA-MI-RÉ[#]-MI résultante prend sa source à même le thème de la section B du premier mouvement, alors réalisée dans une version bémolisée (voir ex. 3.3-3, mes. 26). En contrepartie à cette ligne, la voix de ténor exerce un geste de broderie de CI 2 sur FA qui se finalise par une montée à une CI 4 supérieure reliant les notes FA à LA (ex. 3.3-2, mes. 251-263).

Les gestes de broderie et de double broderie forment le canevas à partir duquel se bâtit l'oeuvre, et tout particulièrement le «Final» dont le premier thème (mes. 9-16) est l'élément déclencheur. Superposé sur un fond sonore formé des trois voix d'ostinato de l'introduction, son matériel mélodique prend son point de départ sur la treizième mineure de la structure harmonique. Ce LA[#] (l'enharmonie du SI^b) devient le noyau autour duquel les notes de la mélodie graviteront en empruntant une formule rythmique entraînante de la durée d'une mesure.

L'exemple 3.3-4 en illustre le tracé : suite à un geste de double broderie, le LA[#] (mes. 9) se rend au DO[#] (mes. 10) qui, brodé par RÉ[#], va se diriger aux

notes de double broderie SI et SOL# (mes. 11, avant de fermer la boucle au LA# initial (mes. 13). La ligne ainsi formée à l'intérieur d'un ambitus restreint d'une quinte SOL#-RÉ# procure une sonorité modale aux notes empruntées à la collection de SI,¹ dont l'ambitus se restreint à la quinte SOL#-RÉ#. L'ensemble de notes composant la mélodie thématique du troisième mouvement est en rapport de bitonalité avec le RÉ mineur éolien du fond sonore ayant pour seul son commun LA#, la principale note de la mélodie.

Exemple 3.3-4



L'ensemble de cette structure de quatre mesures (mes. 9-12) constitue une proposition à la fonction d'antécédent par rapport à sa reprise pouvant s'associer à la fonction de conséquent (mes. 13-16), manifestée par une finale plus conclusive. Cette dernière est ressentie par la présence de l'accord

¹ La collection de notes sélectionnées pourrait aussi bien être celle de FA#. Puisque le terme «collection» n'a aucune incidence tonale et comme la note FA# n'apparaît pas dans la mélodie, nous avons plutôt opté pour la collection de SI. D'autant plus que, connaissant la prédilection de Tailleferre pour la relation de la CI 5, la collection de SI est située à une quinte supérieure de la collection de MI, propre aux thèmes principaux des deux mouvements précédents. Ainsi établie, nous pourrions voir une certaine volonté de maintenir le lien tonal conventionnel de tonique-dominante entre les mouvements d'une même oeuvre.

fondamental scandé à chacun des deux temps de la mesure à $6/16$. Comme l'indique la partie supérieure du schéma 3-III, la structure périodique ainsi formée est immédiatement répétée (mes. 17-24), puis suivie d'une transition (mes. 25-44).

La transition, semblable aux deux mouvements précédents, démarre en répétant la structure thématique — d'où l'emploi du «a²» dans le schéma 3-III — à une CI 2 plus basse. Cette répétition transposée se déploie sur l'accord de DO majeur avec treizième mineure et neuvième majeure. Cet accord, exerçant un rôle de broderie, alterne avec l'accord initial de RÉ mineur à chaque groupe de quatre mesures. La ligne mélodique, quant à elle, insiste sur le motif de notes répétées, si présent dans les deux mouvements précédents, et ne se référant au motif de double broderie qu'à la quatrième mesure (mes. 28) de tout l'ensemble de la transition. Cette modification dans la ligne mélodique met en valeur les notes SOL[#]-DO[#] clairement affichées par la suspension de l'activité musicale à la fin de la première partie de la transition (mes. 32). Du geste DO[#]-SOL[#], le soprano enchaîne à FA[#] (mes. 33), projetant ainsi l'ensemble motivique «Q²» propre à la ligne de basse fondamentale du thème principal du premier mouvement (réd. B).

À ce moment de la transition, tout geste de broderie est fondu en une seule note répétée, FA[#]. Il faut se rendre à l'évidence que depuis le début de *Quatuor*, le motif de notes répétées («R») prend de l'ampleur, car il occupe actuellement un espace temporel plus grand, et ce même s'il s'affiche dans une formule rythmique aux valeurs diminuées : l'espace des deux temps que le motif «R» occupait dans le début des deux premiers mouvements, et qui a été réduit à un seul à l'arrivée du troisième mouvement (divisé en une croche suivie d'une double croche, mes. 1), est élargi à trois mesures dans la première

partie de la transition (mes. 25-27 et 29-31), puis à treize mesures dans la deuxième partie (mes. 33-45).

Dans cette deuxième partie de la transition (mes. 33-45), les notes répétées du premier violon sonnent comme un tambourin scandant une figure rythmique obstinée à la manière d'un boléro. Assigné à la fonction d'ostinato, il lègue le rôle mélodique au deuxième violon, qui effectue un long geste de double broderie à partir de la septième diminuée — ce qui équivaut à la treizième majeure — d'un accord de SI majeur avec neuvième mineure.

L'exemple 3.3-5 montre que cette ligne du deuxième violon reprend, à une CI 2 plus basse, un geste semblable au premier motif «D.R.» du thème principal (mes. 9), sauf qu'il se déploie dans un laps de temps augmenté à trois mesures (mes. 33-35) et qu'il se termine avec un intervalle mélodique agrandi à la classe 3 (LA^b-SI), d'où la désignation de «D.R.A.». La CI 4 harmonique, qui était alors créée par la note fondamentale de l'accord RÉ mineur avec la treizième mineure (RÉ-LA[#], mes. 9), est maintenant reproduite par la superposition, à partir de la note de basse SI, de la neuvième mineure et la septième diminuée, toutes deux — DO et LA^b — jouées par le deuxième violon (mes. 33).

Exemple 3.3-5

The image displays two musical staves. The upper staff, labeled 'CI 2', contains a melodic motif labeled 'D.R.' (Désignation Rythmique) spanning measures 9, 10, and 11. The lower staff contains a more complex motif labeled 'D.R.A.' (Désignation Rythmique Agrandie) spanning measures 33, 34, and 35. Vertical lines connect the two staves, illustrating the relationship between the two motifs. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Cette ligne mélodique au rythme ralenti évoque encore une fois celle du thème B du premier mouvement (mouv. i, mes. 26), d'autant plus que l'accompagnement en ostinato exerce un intervalle harmonique de sixte bien qu'il soit majeur. D'ailleurs, le qualificatif «majeur» de l'intervalle de sixte dans la partie discutée (mouv. iii, mes. 33, vl²) n'a qu'une signification secondaire, puisqu'il n'est pas systématiquement reproduit dans chacune des doublures de la mélodie. La voix d'alto double elle aussi la voix supérieure du deuxième violon, mais à la quarte.

La succession des triades au premier renversement, qui résulte de la superposition de la partie du deuxième violon et de l'alto, reproduit l'enchaînement de l'accord de sixte napolitaine à l'accord de septième de dominante sans fondamentale dont l'accord tonique de SOL majeur n'apparaît qu'une seule fois à l'intérieur de cette partie et dans son deuxième renversement (mes. 35). Ce mode de SOL se trouve à la dominante inférieure du mode référentiel de RÉ mineur : une relation tonale typique des deux mouvements précédents. Il faut aussi préciser que la double note pédale formée de la quinte SI-FA[#] (mes. 39), déployée sous cette structure mélodique/harmonique, se montre substituante de la «pseudo-tonique» SOL étant construite à partir de la médiate. Nous avons relaté le même phénomène lors de la discussion du thème A du deuxième mouvement, mais cette fois mettant en jeu l'accord de MI et la «pseudo-tonique» DO[#].

Après l'unité de quatre mesures (mes. 33-36) suit une fragmentation et une liquidation graduelle jusqu'à la mesure 45, où le matériel thématique est réduit à la superposition de deux intervalles harmoniques : la CI 5 des voix extrêmes, SI-FA[#], encadre la CI 4 des voix intermédiaires, DO-LA^b. De cette sonorité naît la deuxième section B (mes. 45) qui provoque du point de vue structurel une progression caractéristique. La voix supérieure de la réduction

graphique B du schéma 3-III montre que l'enchaînement de la première à la deuxième section reproduit à grande échelle le geste mélodique CI 4, LA[#]-FA[#], qui caractérisait la coda (voir ex. 3.3-2, mes. 251-254). La voix de basse, pour sa part, exerce à partir de la dernière note SI de la transition (mes. 45), une longue descente chromatique jusqu'à MI^b (mes. 53). L'exemple 3.3-6 illustre le déploiement de la CI 4 SI-MI^b située à une CI 1 de la CI 4, RÉ-SI^b, de la première mesure du mouvement. Il est à noter que cette descente est doublée dans la voix supérieure à la neuvième mineure, soit dans une relation de la CI 1 : une doublure qui se réalise dans des valeurs augmentées.

Exemple 3.3-6

mes. 1-4 45 - 52

Au point d'acheminement de la descente (mes. 53), la voix d'alto se divise en deux parties. Sa partie inférieure forme une CI 1 harmonique avec celle de la basse par l'intervalle de neuvième mineure, MI^b-MI. La note SOL de sa partie supérieure, créant avec la basse une CI 4, se situe à une CI 1 de distance de la première note LA^b de la deuxième section (mes. 45). Celle-ci démarre l'introduction de 8 mesures (mes. 45-52) avant l'arrivée réelle du thème B.

Contrairement aux deux autres mouvements de *Quatuor*, Tailleferre bâtit une véritable exposition de la forme sonate où le deuxième thème B adopte le procédé, utilisé dans le premier mouvement, des entrées successives. Le sujet

de cette section en imitation, appelé «b», consiste en une proposition musicale de quatre mesures (mes. 53-56) qui rassemble un motif en gamme diatonique ascendante (mes. 53-54) suivi d'un motif de broderie (mes. 55) et d'un court motif fait de chromatisme descendant (mes. 56). L'ensemble dessine ainsi une ligne en arche dont le centre s'attarde sur le motif de broderie (mes. 55).

À l'entrée suivante du sujet, «b¹» (mes. 57-62), il y a un geste mélodique de la CI 5 qui s'ajoute au motif de broderie (mes. 59-60) dont le produit final deviendra le motif caractéristique du thème conclusif C de l'exposition (voir mes. 71). L'imitation va se poursuivre jusqu'à la mesure 71 en intensifiant davantage l'activité musicale par une texture de plus en plus dense. Comme le montre le schéma 3-III, il ne s'agit pas d'une stricte imitation : premièrement, nous retrouvons une imitation rallongée d'une extension dans «b²» (désignée par «i-e», mes. 58-62); deuxièmement, une imitation abrégée par fragmentation dans «b³» (i-f, mes. 63-65); finalement, le mélange des deux dans «b⁴» (i-f-e, mes. 66-70).

Les trois premières entrées imitatives, allant de l'alto jusqu'au soprano, se manifestent dans un rapport de CI 4 de part et d'autre de la note SOL de la première entrée (mes. 53). Ainsi, les deux entrées subséquentes se font respectivement sur la note MI^b et SI (ex. 3.3-7, mes. 57 et 63). Au moment de la troisième entrée au soprano (partition, mes. 63), le mode de SOL mineur des deux premières entrées va se majoriser pour être retenu pendant les deux dernières entrées des voix extrêmes (mes. 63 et 66, respectivement). Aussi, lorsque survient la quatrième entrée à la basse (mes. 66), le soprano soutient un RÉ dans le registre aigu complétant le grand mouvement d'arpège de SOL majeur depuis le début des entrées imitatives.

En consultant l'exemple 3.3-7, nous constatons que l'arpège est réalisé par le geste SOL-SI (mes. 53 et 63, respectivement) qui réunit les trois premières

entrées et qui se joint à la note supérieure RÉ au-dessus de l'entrée de la basse (mes. 66). Aussitôt complété, le grand mouvement d'arpège de SOL majeur devient un motif de surface accompagnant l'entrée de la basse (partition, mes. 66-70). La réduction graphique A met en relief le fait que le mouvement des notes SI à RÉ de la voix supérieure entre les mesures 63 et 66 duplique à rebours le mouvement des notes structurales de basse représentatif de l'enchaînement du premier thème au deuxième thème (mes. 1-33).

Exemple 3.3-7

Mes.:	53	56	57	63	66
entrées	1		2	3	4

The musical score for Example 3.3-7 consists of two staves, Soprano and Bass. The Soprano staff is in treble clef and the Bass staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score includes measures 53, 56, 57, 63, and 66. The Soprano staff has notes labeled CI 1 and CI 4. The Bass staff has notes labeled CI 4 and CI 1. Arrows indicate the movement of notes between the two staves. Above the Soprano staff, a bracket labeled 'accord de SOL majeur' spans measures 53 to 66. Below the Bass staff, a bracket labeled 'accord de LAb majeur' spans measures 53 to 66. The notes in the Soprano staff are: measure 53 (G4), measure 56 (A4), measure 57 (B4), measure 63 (C5), and measure 66 (D5). The notes in the Bass staff are: measure 53 (F4), measure 56 (E4), measure 57 (D4), measure 63 (C4), and measure 66 (B3).

En contrepartie à ce mouvement d'arpège structurel du soprano, la basse déploie à son tour un mouvement d'arpège, mais descendant et effectué à partir de la quinte MI^b de l'accord de LA^b majeur (ex. 3.3-7, MI^b -DO-SOL $\sharp$). Cet accord, qui avait servi comme voix intermédiaires dans le début de la transition (réd. B, mes. 33-45), se met en relation de CI 1 avec celui de SOL majeur de la voix du soprano (ex. 3.3-7). L'articulation de chacune des entrées

des trois voix supérieures se réalise de concert avec les notes de basse formant l'arpège renversé MI^b, DO et SOL[#].

L'exemple 3.3-7 démontre que la CI 3 MI^b-DO du mouvement de basse (mes. 53-57) représentant dix mesures d'étendue (mes. 53-62) est résumée, dans la même voix, à l'intérieur d'une descente chromatique de quatre croches à la quatrième mesure du sujet (partition, mes. 56) et, par la suite, fusionnée en un intervalle harmonique dans la mesure suivante (mes. 57). Chacune de ces notes est prolongée par un motif de broderie où le battement est ralenti à l'entrée du deuxième violon (mes. 57) par l'emploi des notes répétées dans les figures de doubles croches du motif.

La dernière note de basse, SOL[#] (partition, mes. 63), complétant la sonorité de l'accord parfait, remplit la fonction de broder la note de basse LA qui la précède et la suit (mes. 62 et 66, respectivement), laquelle deviendra la quinte de l'accord de RÉ majeur, la dominante de SOL. Il va sans dire qu'à l'intérieur de l'écriture contrapuntique de cette dernière unité de la deuxième section (mes. 66-70), il y a un étagement de régions harmoniques : tandis que le soprano arpège l'accord référentiel provisoire de SOL majeur, les voix intermédiaires brandissent une gamme de LA dorien soutenues par une basse exprimant l'accord de LA mineur par le geste CI 5, LA-MI. Cet accord de LA mineur, au lieu d'être traité comme l'accord de sus-tonique de SOL, doit être vu comme la dominante mineure du mode de RÉ mixolydien remplissant ainsi la fonction conventionnelle «d'appui sur la dominante» qui prépare la prochaine section.

Le passage du mode mineur de RÉ éolien du thème A au mode majeur de RÉ mixolydien du thème C de l'exposition est en soi ce qui est succinctement résumé dans la coda du mouvement (mes. 251-263). Ce principe de

majorisation est transposé à une CI 5 de distance, soit à la dominante inférieure SOL, lors des entrées successives du thème B.

Le thème C (mes. 71) se démarque du thème précédent par sa texture homorythmique. Cette technique d'écriture, alors utilisée dans la codetta finale du deuxième mouvement (mes. 208), renforce l'expression du discours musical arrivant à un point conclusif de son exposition. Ce thème comporte principalement une phrase de huit mesures (mes. 71-78) dont les motifs de notes répétées et de double broderie sont puisés dans le matériel du thème précédent (comparer entre autres avec les mes. 73 et 59; 77 et 55; 74 et 69 à la basse). En plus, cette phrase est ponctuée par des formations harmoniques qui rappellent celles utilisées dans l'ouverture du mouvement, sauf qu'au lieu de répéter le même accord d'une mesure à l'autre (voir mes. 16-17), il se produit un enchaînement harmonique d'une CI 1 de distance allant de l'accord de RÉ majeur à l'accord de MI^b de sixte augmentée, de type à la fois allemand et français (mes. 78-79).² Ce dernier peut aussi être vu comme une structure harmonique formée à partir d'une superposition de deux accords, MI^b majeur et LA majeur, tous deux ayant un lien de dominante avec l'accord précédent de RÉ majeur.³

À partir de la mesure 79, commence une fragmentation dont l'idée mélodique de deux mesures est empruntée aux troisième et quatrième mesures de la présentation de la phrase (mes. 73-74), mais transposée à une CI 1 donnant comme note de départ DO[#]. Cette ligne mélodique écrite dans la collection de DO[#] démarre sur la formation de l'accord de MI^b, de sorte que ces deux

² Cette structure harmonique a la sonorité d'un accord de septième de dominante avec neuvième mineure et onzième augmentée.

³ L'accord de MI^b ayant un lien de bII, l'accord napolitain est aussi considéré comme un accord de triton de substitution de la dominante.

références tonales choisies sont en lien de double broderie avec la référence principale de RÉ.

Au-dessus de l'accord de MI^b majeur se superpose un accord de LA majeur (mes. 79) dont la fondamentale est placée dans la voix supérieure. Cette dernière devenant note pédale pour l'unité suivante crée avec la note sommet de la ligne d'alto une neuvième mineure. Ces deux hauteurs de CI 1 de distance résonnant à l'arrière-plan de l'unité se joindront au son $DO^\#$ dans les quatre dernières mesures de la section C (mes. 83-86)). La sonorité résultante de ces trois notes (LA- $DO^\#$ - $SOL^\#$) projetées dans le plus haut registre de ce passage correspond au motif «I-», dont la spécificité a été relevée lors de la discussion de la coda.

Les deux dernières notes du motif «I-» ($DO^\#$ - $SOL^\#$) terminent le thème C faisant état d'une liquidation du matériau motivique. La réduction graphique A nous informe que la CI 5 $DO^\#$ - $SOL^\#$, retranscrite harmoniquement, est située à une CI 1 de la CI 5 RÉ-LA caractéristique de cette section C. Cette dernière est illustrée par une diagonale unissant l'intervalle.

Avec la résonnance du $SOL^\#$ aigu se termine l'exposition (mes. 86) et débute la section D (mes. 87). Cette dernière présente certes un nouveau thème, appelé D, mais nous verrons plus loin qu'elle ne délaisse pas complètement la notion d'élaboration.

La facture du thème D est divisible en trois strates. La strate supérieure présente une ligne mélodique rythmée à la noire qui articule le même motif «I-» $SOL^\#$ -LA- $DO^\#$ (mes. 87-88) finalisant la section du thème C (mes. 83-86). La strate placée dans la voix inférieure consiste en une double note pédale de basse MI^b - SI^b qui forme avec la note $SOL^\#$ de la voix supérieure une structure harmonique appartenant à l'ensemble «Q²» MI^b - SI^b - $SOL^\#$. Une dernière strate rassemble les deux voix intermédiaires formées d'ostinati composés d'un

motif d'arpège en arabesque sur des valeurs de note très rapides de triples croches. Les arpèges sont, pour la partie du deuxième violon, celui de LA septième de dominante, et pour la partie d'alto, celui de LA[#] diminué ou de MI^b neuvième mineur de dominante si nous considérons la note de basse.

Le motif «I» SOL[#]-LA-DO[#] forme un modèle de deux mesures (mes. 87-88) dont la répétition immédiate dans les deux mesures suivantes (mes. 89-90) se réalise à une CI 5, présentant ainsi un autre motif «I» à partir de la note RÉ[#]. Ce lien de la CI 5 est indiqué dans la réduction graphique A par un trait en diagonale reliant les premières notes SOL[#] et RÉ[#] de la séquence. Une fragmentation suit cette unité de quatre mesures dont la mélodie exécute une descente chromatique allant de LA à SOL (mes. 91-93). À ce point d'arrivée SOL (mes. 93), illustré dans la réduction graphique, les voix intermédiaires en arpège se fusionnent en une seule voix, d'où retentit la note DO[#] avec le motif rythmique qui évoque le thème principal. Ce DO[#] s'insère dans une structure harmonique qui forme l'accord de sixte allemande par l'intervention des notes MI^b-SI^b-SOL-DO[#] : cet accord est un sous-ensemble de la collection utilisée dans l'une des structures harmoniques de la fin de l'exposition (mes. 79-83).

L'ensemble de dix mesures propre au thème D (mes. 87-96) sera immédiatement repris, accompagné de minimales modifications (mes. 97-103). Les trois voix inférieures sont transposées à une CI 1 inférieure : sur la double pédale de basse, la partie d'alto complète l'harmonie de neuvième mineure de dominante alors que la partie du deuxième violon exerce l'arpège de SI^b septième de dominante. Par contre, la mélodie, se trouvant toujours au soprano, présente cette fois le motif «I» SI-DO[#]-MI (mes. 97-98), dont la séquence (mes. 99-100) est maintenue dans le rapport de CI 5 avec les notes FA[#]-SOL[#]-SI. Suite à cette présentation du motif «I», la ligne mélodique entame, comme précédemment, une descente chromatique de deux mesures

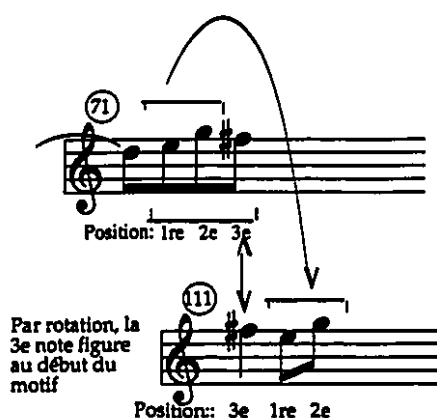
(mes. 101-102) qui poursuit son cours pendant l'unité suivante de six mesures (mes. 103-109). À ce moment de la section centrale démarre une deuxième partie qui, elle, remplit un rôle de développement en élaborant du matériel déjà entendu.

Nous retrouvons à la mesure 103 la même structure harmonique de sixte augmentée de la mesure 93, mais transposée à une CI 2 supérieure. Au motif «R» qui s'y joint s'ajoute une portion de la mélodie du thème principal (mes. 104); l'idée mélodique de deux mesures qui en résulte, construite à partir de MI^b (mes. 103-104), est imitée à une CI 5, soit sur SI^b (mes. 105-104, vl²). L'ensemble de la proposition mélodique de quatre mesures (mes. 103-106) est repris à une CI 1 supérieure (sur MI et SI respectivement), ce qui résume, à plus petite échelle, l'enchaînement des CI 5 harmoniques du mouvement de basse, de MI^b-SI^b vers MI-SI, identifié dans la première partie du thème D. La réduction graphique A met en lumière cette relation (voir la basse, mes. 87-96; et l'alto, mes. 103). Cette double formation de la CI 5 va se fondre en une seule structure harmonique à la fin de cette deuxième partie (mes. 119) en superposant sur une basse MI-SI de l'accord de MI majeur, la CI 5 SI^b-RÉ#.

Au-dessus du jeu d'imitation entre les mesures 103 et 110, le soprano exhibe une contre-mélodie qui démarre par une descente chromatique de six mesures (mes. 103-108) dont la référence au thème B ne peut nous échapper (voir mes. 45-52 et 56). Suite à cette descente, le motif «I» SI-DO#-MI des mesures 97 et 98 de la première partie de la section D, réapparaît à la mesure 109 employant les mêmes notes dans un autre ordre. Deux mesures plus loin, ce motif revient de façon variée : le motif de la mesure 111, écrit à partir de FA#, épouse à la fois le contour mélodique et le mode rythmique du motif de la mesure 109. Mais puisque le contenu se resserre, il se fond maintenant en motif de double broderie incomplet («D.B.I.R.», selon le tableau), se

rapprochant de celui rencontré aux mesures 72 et 76 du thème C. L'exemple 3.3-8 établit la différence dans la présentation de ces deux motifs au niveau de la position qu'occupe la note FA[#] : au moyen de la rotation de notes comprises dans le motif de la mesure 71, la note FA[#], au lieu de le terminer, débute l'énoncé du motif de la mesure 111. L'enchaînement du motif «I» (mes. 109) à la première note du motif «D.B.I.R.» (mes. 111) provoque la sonorité issue de «Q³» DO[#]-SI-MI-FA[#].

Exemple 3.3-8



Durant cette deuxième partie de la section centrale, dont le contenu mélodique fait référence aux thèmes B et C (mes. 103-108 et 109-114, respectivement, qui sont représentés dans le schéma par «b-c»), la voix de basse accomplit à elle seule, pendant les neuf premières mesures (mes. 103-111), les trois notes d'accords parfaits parallèles (seulement l'accord de LA est mineur, mes. 104). L'exemple 3.3-9 met en relief la reprise à grande échelle entre les mesures 103 et 111, du mouvement ascendant des trois premiers accords de la basse, FA-SOL-LA, des mesures 103 et 104. En gravissant ces trois notes de l'échelle diatonique, le grand mouvement de basse déploie, dans l'ensemble, un geste de CI 4 reliant FA à LA. Les deux derniers accords de cette montée,

c'est-à-dire les accords de SOL (mes. 107-110) et de LA (mes. 111), sont respectivement brodés par un autre accord à une CI 1 de distance.

La tierce DO[#] de l'accord de LA majeur de la mesure 111 se démarque des autres notes de la triade en devançant le motif «R» émis par l'alto (voir partition). Dans les deux mesures subséquentes, la note FA[#] s'ajoute à la note DO[#], devenue note de basse, ce qui forme le geste DO[#]-FA[#] (mes. 113-114) servant de pont à l'unité suivante (mes. 115-118). L'exemple 3.3-9 illustre que ce geste CI 5 transitionnel se réalise à une CI 1 de distance des paires de notes suivantes : DO-SOL harmonique de la mesure 115 et du grand geste mélodique de basse de FA à DO (mes. 103 et 115, respectivement). L'ensemble des notes de basse structurelles, FA-FA[#]-DO, reproduit le motif «I-» typique au thème D (voir mes. 87-88).

Exemple 3.3-9

Dans l'unité comprise entre les mesures 115 et 118, l'accompagnement constitué d'une série d'accords majeurs parallèles revient, mais en répartissant les notes des triades en deux voix : la basse conserve deux notes de la quinte juste de l'accord tandis que l'alto se charge de sa tierce. Les triades s'enchaînent l'une vers l'autre dans un mouvement mélodique alternant la CI 3 avec la CI 1

de sorte que chaque fondamentale de l'accord se trouve à une CI 4 de distance entre les temps forts, préalablement approchée par un glissement chromatique. Comme illustré à l'exemple 3.3-9, le mouvement de basse arpège, à partir de DO, (mes. 115) un accord augmenté jusqu'au MI à l'octave supérieure (mes. 119). Lorsque ces deux notes, DO et MI, se joignent à la première note de basse FA du début de cette partie (mes. 103), le motif «I» FA-DO-MI ressurgit en arrière-plan (ex. 3.3-9).

Sous l'accord dissonant de MI septième majeure et onzième augmentée de la mesure 119, réapparaît l'ostinato composé du motif «B» de l'introduction du thème principal. Ce dernier annonce la retransition de huit mesures (mes. 119-126) servant à réintroduire graduellement le matériel du thème principal, dont le retour se produit à la mesure 131, précédé d'une introduction de quatre mesures (mes. 127-130).

Le contenu mélodique du thème principal et de la transition de la récapitulation duplique de près celui des sections correspondantes de l'exposition, sauf que le support harmonique alors établi sur l'accord de RÉ mineur avec treizième mineure et neuvième majeure est remplacé par l'accord de DO neuvième majeure de dominante (réd., mes. 131). Les deux accords, DO et SI, qui, pendant l'exposition, étaient réservés à supporter respectivement la première et la deuxième partie de la transition (mes. 28-29 et 33), sont repris, tous les deux, dans la première partie de la transition lors de la récapitulation en s'alternant l'un l'autre (mes. 147-154). La ligne de basse structurelle résultante de l'enchaînement du thème principal à la transition exerce un motif «B» DO-SI-DO dans deux registres différents (réd. A).

Au moment de la deuxième partie de la transition (mes. 155-164), il ne reste plus de l'accord de DO que la CI 5 DO-SOL. Sur ce dernier est superposé l'accord de FA# majeur dont la CI 5 FA#-DO# est à une CI 6 de la CI 5 DO-SOL

de la basse. (En respectant l'ordre dans lequel les notes des CI 5 se présentent à partir de la basse, soit DO-SOL-DO[#]-FA[#], nous pourrions également y voir une relation de CI 1 entre DO et DO[#], d'une part, et SOL et FA[#], d'autre part.) Cet amalgame harmonique, qui avait été utilisé au début de la récapitulation à partir de la note MI (mes. 119), rappelle, par le choix des notes, l'enchaînement des notes de basse des mesures 113 à 115.

Suite à la transition, un virement imprévisible s'opère sur le plan formel : au lieu de réexposer le matériel du thème B, nous voyons survenir un deuxième développement (mes. 165-192) suivi d'une fausse récapitulation du thème principal présentée à une CI 1 inférieure (mes. 193-218), tous deux interpolés entre la fin de la transition (mes. 164) et le début des thèmes B/C (mes. 219). Si nous désignons cette nouvelle section par «deuxième développement», c'est qu'elle élabore du matériel déjà entendu, non seulement dans ce «Final», mais aussi dans les mouvements précédents.

Par exemple, au-dessus de la basse obstinée bâtie sur les notes MI^b-SI^b (mes. 165) empruntées au premier développement (mes. 87), le deuxième violon présente une nouvelle proposition mélodique qui arpège les notes d'un accord de RÉ majeur situé à une CI 1 de la note de basse MI^b. Cet arpège est placé dans un contexte qui évoque le thème central du premier mouvement (comparer avec mvt. i, mes. 29 et mes. 43-50). Les voix d'accompagnement, de part et d'autre de cette ligne mélodique, ont retenu le geste harmonique motivique de la mesure 155 de la dernière transition, dont les valeurs sont présentement augmentées à deux fois leur durée. Le nouveau motif rythmique ainsi régénéré suggère le mode d'accompagnement entendu au début du premier mouvement (mes. 1-8) et à la fin du deuxième mouvement (mes. 200-214).

La structure thématique proposée dans ce début du deuxième développement se rapproche de celle de la phrase de huit mesures. À la présentation de quatre mesures (mes. 165-168) décrite ci-haut suit une continuation caractérisée par une fragmentation (mes. 169-171) dont la mélodie en arpège est transférée au premier violon et qui, se mêlant à la ligne de la partie d'alto, est harmonisée par une série d'accords parfaits majeurs. Cette mélodie, qui primait dans la présentation, devient secondaire dans la continuation, car le deuxième violon conserve sa fonction de soliste en dessinant une ligne mélodique à partir du motif rythmique emprunté à la dernière partie de la transition (voir mes. 155). Sur ce rythme, la mélodie, suite à une montée de CI 5, MI-LA (mes. 169-170), met en relief les deux autres notes du motif «I» LA-SOL-MI (mes. 169-171). Ce type de motif est aussi caractéristique de la dernière partie de la transition, même s'il n'est pas bâti sur les mêmes notes (voir ex. 3.3-10). Il faut préciser que ce motif «I» LA-FA[#]-MI de la transition est inclus dans la collection de notes utilisée au cours de ces quatre mesures de continuation (mes. 169-171), même si la construction de la proposition expose plus nettement le motif MI-SOL-LA. Il faut aussi noter la présence du motif «D.B.» à l'intérieur de la formation du motif «I» (mes. 170-172).

L'ensemble de ces huit mesures est répété (mes. 173-180), mais en transférant l'arpège de RÉ majeur au premier violon. Les instruments accompagnateurs oscillent entre deux accords parfaits majeurs, MI^b et RÉ^b, sur la double pédale de la phrase précédente composée de la quinte MI^b-SI^b. Aussi, dans cette proposition de présentation, la relation de la CI 1 entre les voix ne peut nous échapper. Des modifications plus manifestes surviennent dans la proposition de continuation commençant à la mesure 177 : la ligne en motif d'arpège change du RÉ au SOL majeur occasionnant une relation de CI 5 déjà

relevée dans la section du thème B — particulièrement dans les mesures 57 à 70 où les tonalités de RÉ et SOL se confrontent dans la même structure. Quant à la mélodie du premier violon, le même motif rythmique est conservé, appliqué sur une nouvelle ligne dessinant le motif «D.R.» DO-RÉ-DO-SI (mes. 177-178) immédiatement répété sur les notes LA-SI-LA-SOL (mes. 179-180). L'exemple 3.3-11 établit un lien entre ce motif «D.R.», connu depuis le début de *Quatuor*, et les notes formant la ligne de basse structurale issues de l'enchaînement du thème principal jusqu'à la fin de la transition.

Exemple 3.3-10

Exemple 3.3-11

Th. princ.	trans.	
Mes. 1	25	33

Le processus de fragmentation s'ensuit à partir de la mesure 181, construite de façon à joindre ensemble les particularités motiviques des deux propositions de continuation antérieures (mes. 169-172 et 177-180). La note de départ étant RÉ (vl²), il se dessine à l'arrière-plan le motif «I» DO-LA-RÉ lorsque l'on considère chacune des premières notes des deux motifs «D.R.» qui la précèdent (ex. 3.3-11). Le deuxième développement se termine avec cette unité de huit mesures (mes. 181-188) dont la mélodie multiplie le motif «D.R.». Cette unité consiste en la répétition du modèle de quatre mesures établi dès la mesure 181, accompagnée d'une modification à la dernière.

L'arrivée du son prolongé MI^b dans la voix de basse (mes. 189) interrompt le motif d'ostinato en pizzicato et annonce une nouvelle partie que l'on qualifie de fausse récapitulation à cause de la transposition du matériel thématique. À part les notes pédales de l'introduction, dont la basse fixée à une CI 1 supérieure est doublée au soprano à une CI 3 (MI^b et FA[#], mes. 189-192), les composantes du thème principal sont transposées à une CI 5 (mes. 193-200). Cette fausse récapitulation thématique est suivie d'une transition (mes. 205-219) basée sur le matériel qui précède, de sorte qu'il s'établit un rapport de CI 2 entre les deux énoncés mélodiques : les premières notes respectives de ceux-ci étant MI^b et DO[#] (mes. 193 et 205).

Au cours de ces deux unités allant de la mesure 193 à la mesure 212, la basse procède à un long mouvement articulant principalement les notes MI^b (mes. 189), DO[#] (mes. 205) et FA[#] (mes. 208), qui créent le motif «I». C'est sur cette note FA[#] que s'appuieront les six dernières mesures de la deuxième retransition (mes. 213-218). Elles consistent en une liquidation qui restreint le matériel motivique à une broderie dont le battement s'accélérera afin d'atteindre un rythme de double croche, comme il figurait à la mesure 115, à la fin du premier développement.

La structure harmonique qui soutient cette unité (mes. 213-218) rassemble les notes FA[#]-LA-SI^b, qui provoquent à la fois la relation de tierce mineure et majeure par rapport à la basse FA[#]. Maintenant fondu en une seule structure harmonique, nous retrouvons le phénomène de majorisation discuté dans la section de la coda (mes. 251-263) et du thème B (mes. 53-70). Alors que dans cette dernière, il y avait opposition entre la tierce mineure SI^b et la tierce majeure SI par rapport à SOL, dans la première, l'opposition se crée à une CI 1 inférieure, soit entre la tierce mineure LA et la tierce majeure LA[#] par rapport à FA[#]. Aussi, dans la section de coda, nous retrouvons les mêmes hauteurs de son impliquées que celles de la structure harmonique présentée à la mesure 213.

Un motif CI 5 FA[#]-DO[#] au rythme rappelant celui de la fin du thème C (mes. 83-86) démarre à la mesure 217. En réunissant ces deux intervalles motiviques, l'un constitué des notes DO[#]-SOL[#] dans l'exposition (mes. 83-86), et l'autre des notes FA[#]-DO[#] dans la récapitulation (mes. 217-218), nous obtenons l'ensemble «Q²» DO[#]-SOL[#]-FA[#], lequel faisait le pont entre les deux parties de la transition, à la fois dans l'exposition (mes. 32-33) et dans la récapitulation (mes. 154-155).

Ce motif fait de FA[#]-DO[#], désigné sous «c'» dans le schéma analytique, parcourt les quatre voix du quatuor de la basse au soprano pour se raccrocher à l'idée mélodique du thème C : son arrivée indique ainsi la poursuite de la récapitulation délaissée depuis 54 mesures. À remarquer que la structure harmonique de la mesure 219 est presque la même que celle de la première mesure du deuxième développement (mes. 165); seule la tierce majeure SOL est ajoutée dans cette dernière qui se confronte, encore une fois, à la tierce mineure notée avec le FA[#]. Cette similitude entre les deux mesures encadrant le deuxième développement (mes. 165 et 219) confirme davantage sa fonction

d'interpolation, car il aurait été possible, sans trop d'aménagement, d'enchaîner directement de la mesure 164 à la mesure 219.

Dans cette récapitulation de la section des thèmes secondaires, le thème C prime en ne conservant du thème B que le motif d'arpège repris à une CI 1 plus basse (comparer mes. 68-69 et 223) et l'accompagnement en motif de broderie en triolet de doubles croches, cette fois harmonisé à trois voix (mes. 222). Ces deux éléments du thème B sont élaborés pendant quatre mesures (mes. 223-226), formant ainsi une proposition de continuation qui se rattache à celle de la présentation des quatre mesures précédentes (mes. 219-222) composée à partir de la mélodie du thème C à une CI 4 supérieure (voir mes. 71-74). L'énoncé thématique véritable des huit mesures de C arrive quatre mesures plus loin (mes. 227-234) à une CI 1 de distance de celle de l'exposition (voir mes. 71-78).

Si le rapport CI 1, établi à partir d'un même matériel entre deux sections éloignées, est typique de l'écriture de Tailleferre, il en va de même pour le rapport CI 5 pratiqué dans le processus de séquence à l'intérieur d'une même section. C'est ce qui se produit pour les mesures 235 et 236 lors de la reproduction abrégée à six mesures (mes. 235-239) des huit mesures précédentes du thème C (mes. 227-234) : en comparant l'unité séquentielle des mesures 235 et 236 avec celle de l'énoncé thématique des mesures 229 et 230, nous notons cette relation de la CI 5 telle qu'illustrée à l'exemple 3.3-12. Suite à cette unité séquentielle (mes. 235-236), la compositrice amène les ajustements nécessaires pour terminer la proposition musicale de la même façon que précédemment.

Lorsque l'on relie chacune des premières notes des énoncés du thème C depuis la mesure 219, il se forme l'ensemble «Q²» FA[#]-DO[#]-SOL[#] (ex. 3.3-12). Celui-ci ne peut nous laisser indifférent puisque ses éléments, placés dans un autre ordre, avaient clairement été affichés à deux reprises, lors de la transition de l'exposition et de la récapitulation : le motif «Q²» permettait le pont effectué

en «rallentando» entre les parties 1 et 2 des deux transitions respectives (mes. 32-33 et 154-155).

Exemple 3.3-12

Le mouvement harmonique, qui s'opère pendant toute cette section des thèmes secondaires, se résume à l'enchaînement des deux accords de neuvième de dominante aux fondamentales de MI^b ⁴ (mes. 219) et $DO^\sharp$ (mes. 233) formant ainsi une double broderie à la fondamentale de l'accord tonique RE — avec neuvième majeure et quinte augmentées ajoutées — dont la résolution établie dans le mode majeur à la mesure 247 anticipe l'arrivée de la coda (mes. 251-263). Il faut noter que ces deux fondamentales des accords, MI^b et $DO^\sharp$, sont les mêmes qui formaient respectivement la première note de

⁴ Comme nous l'avons vu précédemment, cet accord est présenté sous la forme d'une sixte allemande. Cet accord de sixte augmentée, formé des mêmes sons mais notés différemment, de celui de la septième de dominante, prend occasionnellement la fonction de dominante. Comme nous ne sommes pas vraiment dans un contexte typiquement tonal, l'une ou l'autre des désignations peut s'appliquer.

l'énoncé thématique à la mesure 193 et la première note de la transition à la mesure 205.

La coda débutant à la mesure 251 se manifeste en premier lieu dans le mode mineur en empruntant la structure harmonique initiale du mouvement, l'accord de RÉ mineur avec treizième mineure (ou quinte augmentée) et neuvième majeure. Comme il a été dit, la coda oscillera entre le genre mineur (mes. 251) et majeur (mes. 259) de cet accord de RÉ.

En consultant la réduction graphique A du schéma 3-III, nous remarquons que le motif «D.B.I.», $MI^b-DO^\#-RÉ$, effectué par le mouvement de basse de la section des thèmes secondaires et de la coda (mes. 165-263) est une forme variée du motif «D.B.I.», $DO-MI^b-RÉ$, résultant du grand mouvement de basse structurel qui se déploie à partir du thème principal de la récapitulation jusqu'à la coda (mes. 127-251). Ce mouvement de basse en double broderie est significatif puisque, comme l'illustre la réduction B, il se manifeste à deux reprises dans une proportion quasi égale. En fait, dans la deuxième partie, il reprend à rebours la même ligne de double broderie $RÉ-MI^b-DO$ du mouvement de basse structurel de la première partie (mes. 1, 79 et 115, respectivement), couvrant du début de «Final» jusqu'à la fin de la section centrale. Il est à remarquer que ce geste de double broderie avait alors été articulé dans le parcours du thème principal au thème conclusif de la façon suivante : $RÉ-DO-RÉ-MI^b-RÉ-MI^b$ (mes. 1-79).

L'enchaînement de ces deux gestes fondamentaux de double broderie dessine une ligne en forme d'arche qui coïncide, dans une certaine mesure, avec la division formelle, comme le démontre l'exemple 3.3-13. Cet exemple présente, entre autres, un tableau sur la répartition des mesures de ces notes composant la ligne de basse fondamentale. En l'étudiant, nous remarquons que l'espace musical situé de part et d'autre du DO central d'une étendue de 50

mesures est à peu de chose près égal, retrouvant 114 mesures d'un côté et 99 de l'autre. À notre surprise, la récapitulation du matériel thématique survient directement à l'intérieur de cette portion centrale de la composition, même si le centre référentiel est autre que la «pseudo-tonique». Selon les conventions, cette note de basse DO référentielle serait un support propice à une section de développement, laquelle se déploie plus au centre d'une composition que ne le ferait la section de récapitulation.

Exemple 3.3-13

Th. princ. - th. sec. - - dév. 1 - th. princ. - dév. 2 - th. sec. - th. A
fausse récap.

Mes. 1- -78 79- -114 115- -164 165- -232 233- -263

CI 1

«H»

«D.B.I.R.»

«B.I.» : CI 1

CI 1

CI 2

«V»

Étendue de prolongation en mesures

78 36 50 68 31

263

78 36 50 99

(0,68) (0,66)

164 99

(0,62)

Pour pallier la règle, Tailleferre intercale un deuxième développement suivi d'une fausse récapitulation. L'exemple 3.3-13 démontre que l'insertion d'une section d'interpolation crée cette forme d'arche de sonate (ou rondo de sonate)⁵ appuyée par des notes structurelles de basse qui ne suivent pas son schème traditionnel. Par exemple, dans les 114 premières mesures correspondant au premier geste de double broderie de basse, il y a 78 mesures qui s'associent à la note de basse RÉ contre 36 mesures accordées à la note M^b. Or c'est vouloir rompre avec la tradition que de revenir à la note référentielle principale RÉ à la venue du thème C (voir réd. A, mes. 71), ce qui donne à cette «pseudo-tonique» une grande importance en terme d'association structurelle. La convention, pour sa part, serait plutôt favorable à inverser les proportions présentées, soit 36 mesures de prolongation de la note RÉ et 78 mesures de la note M^b. De cette façon, toute la section des thèmes secondaires se manifesterait dans la région de dominante en prenant pour acquis la substitution de la région de dominante LA par celle de M^b par sa relation de triton.

Pour ce qui a trait aux 99 mesures placées dans l'autre extrémité de la composition, nous en comptons 68 attribuées à la note M^b, contre 31 à la note RÉ (ex. 3.3-13). Encore une fois, les règles du jeu sont inversées. Conventionnellement, nous accorderions plus d'espace à la région tonale de tonique qu'à toute autre. Dans toute cette récapitulation, c'est la situation opposée qui se présente, le centre référentiel initial se retrouvant seulement à la coda.

⁵ Potter offre une lecture formelle différente de ce mouvement en l'associant à la forme ternaire. Pour elle, le matériel contrastant de la mesure 87 constitue un troisième thème de l'exposition qui sera omis dans la récapitulation («Germaine Tailleferre (1892-1983): A Compositional Critique», pp. 83-84). Bien entendu, cette façon de faire contrecarre les normes formelle. Or en considérant ce thème comme faisant partie de la section centrale à cause de son caractère contrastant, nous ne sommes plus dans l'expectative de le retrouver dans la récapitulation.

Toutefois, la répartition des mesures définie à partir des notes fondamentales de basse versus les composantes de la forme établit des proportions entre les divisions principales qui se maintiennent à la fraction du $2/3$. La partie inférieure de l'exemple 3.3-13 offre les données précises du calcul des proportions dont la première dixième confirme la constance du $2/3$ dans l'organisation formelle.

Dans une autre expectative, la ligne mélodique structurelle, en plus de se synchroniser au mouvement des notes de basse, se moule aux fonctions formelles : de la note fondamentale LA[#] du thème principal, la ligne progresse vers une note de broderie LA naturel pour revenir à la même note LA[#] lors de la récapitulation. Un trajet identique est entamé dans la deuxième moitié de la composition. Dans la dernière portion du mouvement de broderie allant du LA (mes. 79) au LA[#] (mes. 115) s'incorpore une courte ligne en forme d'arche inversée au sommet fixé à la note FA[#] située à une CI 4 de la note fondamentale LA[#].

Que ce soit en ligne conjointe descendante ou ascendante ou en saut, cette relation du LA[#]-FA[#] n'a pas cessé d'exister tout au long du «Final». Comme l'indique la réduction graphique A, la voix du soprano procédait depuis l'ouverture du mouvement à deux descentes. La première, diatonique, LA[#]-SOL[#]-FA[#], couvre toute la partie du thème principal jusqu'au début du thème secondaire. La deuxième descente, en mouvement chromatique, figure à un niveau structurel plus profond que la précédente : la note structurelle LA[#] du thème A, se dirige vers la note LA représentative du thème C (voir au niveau de la mes. 79), puis vers la note SOL[#], qui marque à la fois la fin de cette section de l'exposition et le début de la section du développement (mes. 83), pour finalement s'acheminer vers la note FA[#] inscrite dans la deuxième partie du développement (mes. 111). À la deuxième moitié de la représentation

graphique, la descente diatonique du début est reprise sous le thème principal, suivie d'une montée très graduelle allant du FA[#] au LA[#] (mes. 165-251), couvrant ainsi tout le reste de la composition.

Comme il a été mentionné au début de cette analyse du troisième mouvement, ce geste LA[#]-FA[#] est résumé dans la coda, supporté à la basse par un mouvement de broderie, RÉ-MI^b («B.I.»), lequel geste est propre à cette composition. L'étude de ce mouvement nous permet maintenant de prendre conscience de l'importance qu'a le motif dans le processus compositionnel chez Tailleferre. Le motif intrinsèque est celui de la broderie — apparaissant sous les formes diverses possibles (voir tableau des motifs en ann. 2) — tant sur le plan de surface du discours musical qu'à l'arrière-plan représenté par la structure fondamentale de la composition.

En revenant aux deux voix de la structure fondamentale de ce mouvement de *Quatuor*, représentées dans l'exemple 3.3-13, nous affirmons que le geste intervallique prédominant, défini autant par la fréquence d'intervention que par le laps de temps encouru dans le processus d'association, est celui de la CI 1. Cette dernière demeure un trait caractéristique dans la manière de composer de Tailleferre.

Dans sa construction des structures harmoniques, la compositrice inclut fréquemment cette relation de la CI 1 entre les notes qui les composent. L'emploi de la septième majeure et de la neuvième mineure devient pratique courante dans ses diverses formations harmoniques (voir par exemple, mes. 32, 66, 97, 104, 115, 116, 119 pour la septième majeure et mes. 33, 53, 79, 87, 150, 155 pour la neuvième mineure). Lors des fréquentes lignes mélodiques d'ostinato en mouvement de broderie, Tailleferre préfère le geste CI 1, comme on le voit dès la première mesure du thème A (vla) et au début du thème B à la mesure 53 (vlc). Entre ces deux citations d'un même motif, il est à noter qu'il existe

une relation de CI 1, la première articulant les notes de broderie MI-FA-MI, et la deuxième MI^b-FA^b-MI^b.

Ce lien établi entre deux sections formelles adjacentes nous amène à reconnaître que Tailleferre érige la structure formelle d'une composition selon ce rapport de la CI 1, ce qui a été démontré dans le couplage de la division formelle et de la progression des deux voix de la structure fondamentale. En plus, dans une vision d'ensemble circonscrite, ce lien du point de vue formel existe toujours. L'exemple le plus représentatif est celui de la fausse récapitulation où le matériel mélodique du thème A de la mesure 193 se réalise un demi-ton plus bas que celui des deux énoncés précédents.

Cette marque de la CI 1 associée au troisième mouvement, nous amène à établir des liens avec les deux autres mouvements qui le précèdent. Comme nous l'avons relaté au début de la discussion sur le troisième mouvement, les deux notes des voix extrêmes de la structure harmonique fondamentale, RÉ-LA[#] (ou SI^b) sont à une distance d'une CI 1 de celles des mouvements précédents (voir ex. 3.3-1). Cette relation a une répercussion sur la progression des deux voix mélodiques de la structure fondamentale. En comparant les réductions graphiques B de chacun des trois mouvements, nous notons que le motif commun à ceux-ci est celui de la broderie. De plus, il a été démontré précédemment que les deux premiers mouvements de *Quatuor*, formant un ensemble en soi, avaient en commun, en tant que geste de broderie fondamental dans la voix supérieure, les notes RÉ[#] et MI. Or, dans le troisième, ces mêmes notes, maintenant transposées à une CI 1 inférieure, se retrouvent dans la voix de basse fondamentale tout en l'incluant dans la voix mélodique fondamentale, mais transposée à une CI 5.

L'importance de la CI 5, autant du point de vue mélodique qu'harmonique, ne nous est pas inconnue, ce qui la soustrait de l'obligation

d'être démontrée à ce stade-ci de la discussion, ayant fait l'objet d'une préoccupation constante au cours de cette analyse du troisième mouvement.

Sur le plan formel, Tailleferre bonifie la coupe tripartite des deux premiers mouvements d'une forme en arche de sonate pour le troisième. Les facteurs communs aux premiers mouvements se recoupent dans le dernier, à savoir que les énoncés du premier thème sont repris dans la transition à même le procédé de séquence. Il y a insertion d'un deuxième développement à l'intérieur de la deuxième moitié de la composition, et il s'établit une relation de CI 1 entre les sections de thèmes B et/ou centrales avec la section du thème A.

À l'intérieur des grandes divisions formelles, Tailleferre organise son matériel thématique/mélodique dans des ensembles de mesures qui se regroupent majoritairement au nombre de quatre ou de son multiple. Un survol fait à la ligne réservée au nombre de mesures définissant chaque petite unité dans les trois schémas de la forme, nous confirme la priorité du chiffre 4. Dans cette quadrature symétrique de 4 plus 4 mesures, la compositrice érige la structure formelle de ses compositions.

Dans ce procédé, nous ressentons les vestiges classico-romantiques,⁶ sans toutefois affirmer que les trois mouvements de *Quatuor* sont des exemples de formes purement traditionnelles vu l'absence des normes strictes régissant le système tonal. Par contre, des associations peuvent être faites et dans ce sens, nous constatons que Tailleferre emprunte, surtout au niveau mélodique, des procédés formels tels qu'on les connaît dans la convention. Au lieu du système tonal, c'est le motif de broderie fondamental qui régit la destinée de la forme. Chez Tailleferre, le motif devient générateur de la forme, et le motif de la broderie accomplit ce rôle dans l'ensemble des trois mouvements, comme

⁶ De l'époque romantique, nous pensons notamment à Chopin.

démontré dans l'exemple 3.3-1. Toutefois, au motif de broderie fondamental s'ajoute le motif mélodique fondamental «I» pour ce qui est du deuxième mouvement, et le motif du mouvement de notes de basse fondamental «Q» en ce qui a trait aux deux premiers mouvements (voir les réductions B des trois schémas).

De l'étude analytique des trois mouvements de *Quatuor*, nous sommes en mesure de reconnaître la cohérence organique présente dans l'oeuvre. L'élément unificateur repose sur le motif fondamental, ou le «Grundgestalt», à partir duquel s'érige la forme. Défini dans les éléments de la contre-mélodie à l'ouverture du premier mouvement, dans l'idée de base mélodique du deuxième mouvement et dans la progression harmonique de la coda du troisième mouvement, le «Grundgestalt» se reproduit à l'arrière-plan de la composition de chacun de ces mouvements.

CHAPITRE 4

IMAGE (1918)

L'oeuvre *Image*, terminée en novembre 1918, est destinée à huit instruments : une flûte, une clarinette, un célesta, un piano et un quatuor à cordes.¹ Même si *Image* fut composée alors que Tailleferre n'avait pas achevé les trois mouvements de *Quatuor*, une tout autre atmosphère se dégage de ce clin d'oeil musical de trois minutes où l'exotisme occupe le premier plan.

À l'opposé de *Quatuor*, à la facture néo-classique, *Image* est une oeuvre moins traditionnelle. Ce sont plutôt de nouvelles normes esthétiques qui gouvernent cette composition, des normes très caractéristiques de l'époque des «Nouveaux jeunes». Il faut se souvenir que c'est à partir de décembre 1917 que Tailleferre participe activement aux concerts organisés par les «Nouveaux jeunes», dont les oeuvres sont empreintes d'une tendance esthétique lancée par Satie depuis la première de *Parade* en mai 1917.

Aussi, nous ferions fausse route en comparant l'oeuvre *Image* de Tailleferre avec les deux séries pour piano et l'oeuvre pour orchestre de Debussy qui portent toutes le titre *Image*, et qui ont été écrites au cours de cette même décennie.² Une lecture approfondie de l'oeuvre de Tailleferre laisse entrevoir que le titre *Image* ne relève pas nécessairement de l'imaginaire, mais de la sémantique du terme, à savoir l'«image» formée par l'objet immobile.

¹ La transcription pour piano à quatre mains par l'auteure porte notamment le titre de *Image pour huit instruments*, alors que le titre de la partition pour petit ensemble se restreint à *Image*. Je tiens à faire cette distinction parce que le titre de la version pour piano est souvent confondu avec celui pour petit ensemble.

Les deux versions ont été publiées chez Chester : en 1920 pour la version pour petit ensemble, et en 1921 pour la version pour piano à quatre mains.

² *Image*, les deux séries pour piano de Debussy furent terminées en 1905 et 1907, respectivement, et *Image* pour orchestre, en 1912.

L'aspect d'immobilité suggéré dans *Image* vient de l'absence d'une élaboration continue à partir des éléments d'un thème clairement énoncé au début de la composition, comme c'est le cas dans les trois mouvements de *Quatuor*; cette propriété confère à l'oeuvre une impression de déplacement continuels vers l'avant. À l'opposé, les idées musicales dans *Image*, à quelques exceptions près, au lieu de se développer, s'ajoutent les unes aux autres dans un enchaînement brusque sans lien transitoire.³ Ce procédé, que nous nommons «construction fragmentaire», brise toute velléité de mouvement, d'autant plus que la composition se fonde, en grande partie sur un motif d'ostinato. La présence perpétuelle de l'ostinato sape à son tour le mouvement harmonique, comme on l'entend traditionnellement, et participe à l'effet d'immobilité.

Image est en quelque sorte un instantané mettant en relief diverses textures sonores aux assises mélodiques où se superposent mélodies, notes pédales et ostinato dans une pluralité tonale très pointue. Le lien unificateur de cette juxtaposition de textures repose, encore une fois, sur une structure motivique fondamentale. L'analyse suivante tente de démontrer comment, dans un contexte compositionnel différent de *Quatuor*, le motif fondamental participe à la construction de la forme.

Dès les premières mesures de l'oeuvre *Image*, Tailleferre donne les indices quant au «Grundgestalt» de l'oeuvre, son idée motivique fondamentale. Mélodiquement, *Image* commence semblablement à *Quatuor*, par une imitation entre deux instruments. Dans *Image*, l'énoncé initial de quatre mesures est voué à la clarinette (voir partition reproduite à l'annexe 4)

³ Un phénomène semblable se retrouve dans *Parade*, et qui a fait l'objet d'une grande part de la thèse de maîtrise de l'auteure, «*Parade* : les influences cubistes sur la partition musicale d'Erik Satie», Université McGill, 1987.

Exemple 4-1

points temporels 0 1 2 6 8 10 12 16 18 22 24

4J — «I» [3-2-5] — «I» [3-2-5] — 4J —

«R» «B» «B»

clarinette

flûte

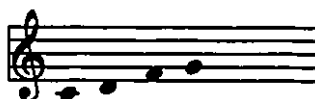
«I» [2-3-5] «I» [2-3-5]

«Q3»: DO-RÉ-FA-SOL

Q3 9M 4A 7M 5J

Structure harmonique référentielle

V/1

Motif «Q3»
référentiel

Motif «I»



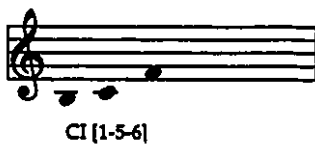
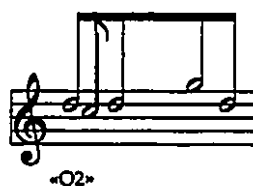
Motif «I»



Motif «I»



Motif «I+»

«Grundgestalt»
Motif fondamentalLigne mélodique
fondamentaleStructure harmonique
fondamentale

pour être immédiatement repris à la flûte dans les quatre mesures suivantes (mes. 5-8).

La ligne mélodique de sonorité pentatonique emprunte les notes de l'ensemble «Q³», DO-RÉ-FA-SOL, et son organisation temporelle est symétrique. L'exemple 4.1, dont une partie avait été utilisée dans le chapitre 2 (ex. 2-2), en fait la démonstration. Au-dessus des portées se trouve une série de chiffres qui indiquent les points de durée temporelle : c'est-à-dire, qu'ils indiquent à quels moments précis, en nombre d'unités de durée, survient chaque son de la mélodie à partir d'un point zéro fixé préalablement.⁴ La double croche est l'unité de durée utilisée ayant la plus petite valeur de note de cette phrase. Le nombre total d'unités entre le début, le point 0, et la dernière attaque de la phrase, à la mesure 4, est de 24. La note SOL, qui survient au point 12, se situe alors exactement au centre des deux notes RÉ extrêmes de la phrase.

Autrement dit, la ligne mélodique est construite de façon à exercer, suite à un geste de broderie, RÉ-DO-RÉ, une montée jusqu'à son sommet SOL, lequel est le point central de la mélodie de quatre mesures. De cette crête SOL, la ligne revient à son point de départ en retraçant à l'inverse la ligne mélodique initiale,⁵ telle une «image» réfléchie dans un miroir.

Ce tracé en arche de la première mélodie de *Image* expose trois motifs distincts (ex. 4-1) : le motif «R», «B» et «I». Ce dernier, comme nous l'avons mentionné dans le chapitre 2, est représentatif de l'oeuvre, surtout en surface, d'où l'emprunt de la première lettre du mot *Image* pour le désigner. Les quatre premières mesures témoignent de son omniprésence en l'affichant dans quatre combinaisons possibles, telles que décrites dans l'exemple 2-2. Mais il

⁴ Ce procédé est influencé par l'ouvrage de David Lewin, *Generalized Musical Intervals and Transformations* (New Haven : Yale University Press, 1987), p. 38.

⁵ Cette reproduction mélodique en sens inverse se réalise en ne conservant pas les valeurs de durée propres à chacune des notes utilisées dans la première partie de la phrase.

reste que l'organisation rythmique donne priorité aux deux motifs «I» commençant sur le temps fort des mesures 2 et 3, respectivement.

Une caractéristique importante ressort dans l'enchaînement motivique et rythmique de cette mélodie : l'intervalle de quarte juste (4J) de la classe 5. La 4J RÉ-SOL, par rapport à la 4J FA-DO, prédomine puisqu'elle ponctue, comme nous l'avons vu, trois points importants de la mélodie : son début, son centre et sa finale. Cette 4J RÉ-SOL est reprise de façon harmonique dans les voix supérieures de l'accord joué au piano. Cet accord vibrant pendant l'énoncé de la mélodie, à la clarinette et à la flûte, est soutenu par une basse formée d'une quinte, ce qui est typique de Tailleferre.

Sur cette basse DO-SOL s'assoit l'accord de SOL septième de dominante, offrant ainsi l'effet d'une harmonie de septième de dominante qui se superpose sur celle de la tonique.⁶ Dans son ensemble, cette structure harmonique emprunte à la mélodie le motif référentiel Q³, avec la note SI en plus (ex. 4-1). Cette note SI supplémentaire n'est pas de moindre importance, car elle apporte l'élément dissonant à la structure provoqué par la septième majeure, DO-SI (CI 1) et le triton, FA-SI (CI 6). Nous verrons, en progressant dans l'analyse de cette oeuvre, comment ces intervalles, tout particulièrement celui de septième majeure (7M), participent à son organisation formelle.

Cet accord accompagnant la mélodie devient la structure harmonique référentielle de l'oeuvre, d'où découlent deux autres motifs caractéristiques. Le

⁶ Bobbitt, dans son analyse harmonique de l'oeuvre *Image*, fait état de ce lien de dominante/tonique dans une même structure harmonique en précisant qu'il ne relève pas d'une pratique nouvelle, la rencontrant chez Mozart. Pour notre part, cette comparaison n'est pas appropriée, parce que les deux exemples puisés chez Mozart sont le résultat d'un retard, c'est-à-dire, malgré la présence des notes de l'accord de dominante exerçant le retard sur l'harmonie de tonique, que c'est tout de même l'harmonie de tonique qui est perçue par notre oreille. Par conséquent, la fonction harmonique au moment du retard est uniquement de tonique et non des deux fonctions simultanément de tonique/dominante. Dans *Image* de Tailleferre, le contexte dans lequel s'insère cette superposition interdit toute interprétation de retard, ce qui mène à considérer cette structure harmonique étant formée réellement d'une superposition de deux accords issus de la même collection de DO.

motif «IX» se distingue du motif «I⁺» principalement par la grandeur de l'intervalle de seconde inséré entre l'intervalle de la classe 6 : la 2M appartient à «IX» tandis que la 2m à «I⁺» (ex. 4.1).

Dans l'organisation mélodique et rythmique de cette première unité thématique de huit mesures, nous percevons une insistance accordée au son RÉ, car en plus d'être la note initiale et finale de la mélodie et de faire partie de l'accord accompagnateur, elle est la source d'un trille que l'alto exécute tout au long de l'unité (partition, mes. 1-8). Cette attention, qui lui est indéniablement accordée dès les premières mesures et qui, comme nous le verrons, la suivra pendant le déroulement de l'oeuvre, nous porte à attribuer au son RÉ le rôle de note mélodique structurelle. Celle-ci repose sur une double note de basse structurelle composée d'une quinte harmonique, DO-SOL, et l'ensemble «Q²», DO-SOL-RÉ ainsi créé forme la structure harmonique fondamentale apparaissant dans l'exemple 4-1 et dans la réduction graphique B du schéma analytique 4 (reproduit en annexe 4).

Suite à ces huit premières mesures d'analyse de *Image*, nous constatons que Tailleferre tapisse la surface musicale d'une superposition de mini-textures différentes les unes des autres que nous nommons «strates sonores hétérogènes». Chacune de ces strates sonores possède un rôle déterminé. Par exemple, une strate remplit la fonction de fond sonore lorsqu'elle se compose d'ostinatos ou de notes pédales, comme c'est le cas pour l'alto et le piano. Par contre, la clarinette et la flûte font partie de la catégorie des strates qui ont une vocation purement mélodique. Enfin, on retrouve d'autres strates qui véhiculent des structures harmoniques comme le réalise le célesta à la mesure 9.

Dans la réduction graphique A de *Image* illustrée au schéma 4, chaque strate sonore est représentée sur une portée différente :

- dans la voix de basse se placent les notes pédales et les ostinatos;
- les ostinatos de registre supérieur et les notes d'accompagnement figurent dans la voix intermédiaire, au-dessus de la basse;
- les lignes plus mélodiques sont indiquées dans les deux autres voix dont la supérieure est réservée à la contre-mélodie, que nous appelons ici «cantus», et l'inférieure (2^e voix à partir du haut) représente la «mélodie», proprement dite.

La fusion des diverses strates forme un «plan sonore» indiqué sur la partition en haut de chaque système par l'abréviation «Pl. S.», suivie d'un chiffre correspondant à leur numérotation. La longueur de chacun des plans sonores est déterminée par un changement d'ostinato ou de pédale. Contrairement à ce qui se produit dans la tradition, comme nous l'avons mentionné, le déroulement d'une idée musicale à une autre s'effectue brusquement sans enchaînement progressif. Le continuum musical se fragmente alors en plans sonores imbriqués les uns dans les autres, d'où la dénomination de «construction fragmentaire».

Un plan sonore peut contenir plusieurs unités musicales. Le changement d'unité coïncide habituellement avec l'intervention d'une nouvelle strate sonore qui procure un effet de brisure, mais à une échelle plus petite. Aussi, le caractère plutôt mélodique des huit mesures du premier plan, émis par la strate supérieure (la clarinette, puis la flûte) est interrompu par l'avènement soudain d'une strate faite de structures harmoniques jouées au célesta. Ce changement brusque, effectué sur la même strate d'accompagnement du piano, signale le début d'une deuxième unité appelée «a²» (mes. 9-12), à l'intérieur du plan sonore 1 (mes. 1-12). Ce plan sonore de deux unités correspond à la section A de fonction d'introduction à l'oeuvre (voir partie supérieure du schéma 4).

Cette unité «a²» (mes. 9-12) est constituée de quatre strates distinctes dont deux sont empruntées à l'unité «a¹» (mes. 1-8) :

- la structure harmonique du piano;
- la note pédale RÉ, cette fois jouée en son prolongé, sans le trille, par la clarinette.

À celles-ci s'ajoutent les deux strates suivantes :

- l'ostinato à la flûte, qui se restreint à émettre une appoggiature brève sur les notes DO-RÉ au dernier temps de chaque groupe de deux mesures;
- la progression de structures harmoniques dissonantes exécutée par le célesta.

Cette nouvelle strate sonore du célesta affiche l'utilisation de la polyharmonie et de la polymodalité propres à *Image*. Elle se compose d'un enchaînement de trois structures harmoniques faites d'une superposition de deux 4J réparties dans les deux portées de la partition. Chacune de ces deux 4J superposées évolue en suivant un parcours de notes significatives quant aux collections qu'elles forment :

- l'ensemble des notes des 4J harmoniques de la portée inférieure est issu de l'hexacorde de FA;⁷
- celui de la portée supérieure est un sous-ensemble de la collection de SI.

L'ensemble des notes de la portée supérieure est un exemple où la notion de la «tonique» est absente. Aussi, l'identification d'un centre référentiel spécifique relève de l'arbitraire, car il réfère autant à l'hexacorde de FA# — où seule la note LA# est manquante — qu'à la pentatonique de SI,⁸ d'autant plus que la compositrice va ultérieurement, dans l'oeuvre, référer à ces deux centres. Si nous nous sommes arrêtée sur le centre SI, c'est que les deux

⁷ Nous définissons l'hexacorde comme étant un ensemble de six sons successifs à partir de la tonique de la gamme majeure du même nom. Par exemple, l'hexacorde de FA correspond aux sons : FA-SOL-LA-SI^b-DO-RÉ.

⁸ Par gamme pentatonique, nous entendons les cinq sons puisés de la gamme majeure dont sont exclus les deux demi-tons. En débutant par le premier degré, nous obtenons les notes suivantes : SI-DO#-RÉ#-FA#-SOL#.

possibilités — hexacorde de FA[#] et pentatonique de SI — sont des sous-ensembles de la collection de la gamme majeure de SI.

Considérant l'accord du piano, nous constatons que cette strate sonore rassemble trois collections dans une relation équivalente au motif «I⁺», et ce dans les deux options possibles. L'exemple 4-3 illustre que chacune des combinaisons des centres DO-FA-SI ou DO-FA-FA[#] appartient à l'ensemble «I⁺» dont la première est la reproduction exacte de l'ensemble «I⁺» inséré dans l'accord du piano, comme si chacune des notes de la structure référentielle (ex. 4-1) avait le potentiel de représenter une collection de notes.

Le ligne mélodique résultante de cet enchaînement harmonique est perçue dans la voix supérieure et consiste en une répétition d'un motif de trois notes couvrant deux mesures chacune (mes. 9-10 et 11-12). L'exemple 4-2 illustre qu'il est la reproduction rétrograde du motif «I» de la mesure 2 à un triton de distance (CI 6). Le tracé mélodique étant différent dans l'enchaînement des 4J parallèles inférieures, nous retrouvons à la place du motif «I» une descente de trois notes en tons entiers.

Exemple 4-2

The image shows two musical staves. The top staff begins at measure 1 and contains a three-note motif in treble clef, bracketed and labeled «I». Below this, a bracket indicates the interval CI 3 - CI 2. The bottom staff begins at measure 9 and contains a three-note motif in treble clef, which is a retrograde of the first motif. This second motif is bracketed and labeled «I» (rétr.). Above it, a bracket indicates the interval CI 2 - CI 3. A vertical arrow labeled CI 6 points from the first note of the second motif up to the first note of the first motif, indicating a tritone relationship.

L'exemple 4-3 schématise la deuxième unité du plan 1 et démontre que la superposition des deux 4J de la strate du célesta crée des relations de deux 7M et

d'une 4A (triton), en ce qui a trait aux deux premières structures harmoniques, tandis que la troisième structure réunit les notes de la collection «Q³», FA-SI^b-RÉ[#]-SOL[#].

Exemple 4-3

The diagram illustrates the harmonic structure of the music. It shows the pentatonic of S, the hexacord of FA, and the collection of DO. The diagram also shows the relationship between the CI 1 and CI 5, and the 'I+' motif. The diagram is a complex web of lines and arrows connecting the different harmonic elements.

Ce premier plan, qui constitue la section A (mes. 1-12), forme l'introduction de l'oeuvre ayant pour but de présenter les matériaux sonores de base qui serviront à sa construction. Suite à cette analyse, nous reconnaissons :

- en plus de la présence du motif «I», la prédominance des motifs «Q», et tout particulièrement celui formé des notes SOL-DO-RÉ qui constituent la ligne mélodique fondamentale de l'oeuvre, comme il est démontré dans la réduction B du schéma 4;
- l'importance de la relation de la CI 1 (2m et 7M) qui se retrouve soit dans une structure harmonique, soit dans l'enchaînement des notes structurales de deux unités, comme nous allons maintenant le démontrer.

La réduction A du schéma 4 montre que les notes mélodiques structurales pour chacune des unités «a¹» et «a²» du plan 1 correspondent, respectivement,

à RÉ et DO[#], créant ainsi une relation de broderie de l'ordre de CI 1 (la broderie est indiquée par la hampe empruntée à la croche qui est apposée sur la note DO[#]). Ce mouvement de broderie deviendra, dans un contexte plus large, significatif dans l'enchaînement des notes structurelles de basse, lesquelles progressent de façon à rehausser les divisions formelles de l'oeuvre (réd. B).

La forme, dans l'oeuvre *Image*, est définitivement l'aspect le moins tangible de la composition, sûrement à cause de sa propriété de construction fragmentaire où les idées musicales se cumulent les unes aux autres sans avoir nécessairement une continuité entre elles, ce qui favorise la velléité dans le flux musical. Par contre, certains éléments, comme les motifs d'ostinato, contribuent à regrouper, dans un même ensemble ou une même section, plusieurs parties ou plans sonores de l'oeuvre. La discussion suivante tente de démontrer que l'oeuvre *Image* connaît une division tripartite rassemblant six sections principales (schéma 4, représentation formelle). En se basant strictement sur le plan mélodique/thématique, cette coupe tripartite adopte une forme en arche, car la succession des sections adopte le schème : A-B-C-(B')-B-A.

Après les douze mesures de la section A, le piano amorce un motif d'ostinato représentatif de la section B de la composition (mes. 13 ssq.). À ce moment précis, une impression d'un véritable début apparaît comme si, au premier abord, le matériel précédent de la section A pouvait être enlevé sans nuire à l'organisation formelle de l'oeuvre. Mais celle-ci demeure toutefois indispensable à la cohérence motivique que forme *Image*.

La section B commence par quatre mesures d'introduction (mes. 13-16) reposant exclusivement sur les notes de l'accord du piano du plan sonore 2. Toujours présenté au piano, l'accord se compose premièrement de notes pédales réparties dans les voix extrêmes : la voix de basse conserve la même

quinte DO-SOL soutenue pendant tout le plan 1, et la voix supérieure emprunte l'appoggiature DO-RÉ qui venait d'être exécutée à la flûte (mes. 12). Dans la voix intermédiaire déambule un ostinato ressemblant à un arpège brisé qui garde en commun avec l'accord précédent les notes SOL-RÉ, auxquelles la note LA est ajoutée. La partie de piano crée ainsi une strate d'accompagnement ou de fond sonore qui rassemble les notes du motif «Q³», DO-SOL-RÉ-LA. En comparaison avec le premier motif «Q³» FA-DO-SOL-RÉ du plan 1, celui du plan 2 est une transposition à la CI 5.

Une fois le motif d'ostinato établi, la partie mélodique du plan sonore fait son entrée à la mesure 17. Cette ligne mélodique n'agit pas vraiment comme un véritable thème où se succèdent plusieurs motifs mélodiques moulés dans des rythmes caractéristiques; elle ressemble plutôt à une contre-mélodie semblable à ce que nous avons rencontré dans le premier mouvement de *Quatuor*. Par ailleurs, il semble incohérent d'attribuer la fonction de contre-mélodie à une ligne qui n'accompagne aucune autre ligne mélodique plus importante. Cependant, nous désignons par «cantus» la mélodie de la mesure 17 partageant plusieurs éléments semblables : une économie quant à la longueur de la ligne et au nombre de notes utilisées; une courbe mélodique avec un ambitus restreint et une prédominance accordée au mouvement conjoint; une présence constante tout au long de la composition. Ce dernier aspect différencie notamment la notion du cantus de celle de la contre-mélodie discutée antérieurement.

Or cette mélodie est constituée exclusivement de mouvements conjoints dans une étendue restreinte de quinte juste RÉ-SOL, avec, en plus, une finale en broderie (mes. 23-24). Sur le plan rythmique, l'activité est aussi réduite à son minimum par la présence d'un patron répétitif emprunté au mode trochaïque de la prosodie grecque comme on le pratiquait dans la polyphonie

médiévale. L'analogie à cette pratique devient d'autant plus flagrante lorsque l'on s'aperçoit que la ligne est doublée à l'octave et à la quarte inférieures comme un organum parallèle de l'École de Paris. Par contre, et c'est ce qui nous ramène à une pratique de composition plus actuelle, la notion de tonalité ou modalité unique et prédéterminée est absente, car les doublures sont des transpositions réelles : par exemple, lorsqu'il s'agit d'une doublure à la quarte juste, toutes les notes sont transposées à cet intervalle, ce qui résulte en la superposition de deux collections de notes différentes.

De ce procédé, il découle une polytonalité provoquée par l'utilisation simultanée de la collection de SOL et de RÉ correspondant à la voix supérieure et inférieure, respectivement, de l'«organum» en quintes parallèles. Le tout repose sur une partie d'accompagnement au piano puisée dans la collection de DO. Ainsi, le plan sonore se compose de trois collections de notes prenant comme centres référentiels les notes de structure DO-SOL-RÉ, définies préalablement comme structure harmonique fondamentale.

En ce qui a trait à la construction mélodique, l'exemple 4-4 montre les spécificités du cantus en comparaison à la mélodie de l'introduction (mes. 1-8). Le cantus rassemble huit mesures (mes. 17-24) dans une structure périodique. L'antécédent (mes. 17-20), semblable à la mélodie de l'introduction, adopte une forme en arche, quoiqu'inversée, et déploie, de son point d'origine à son centre, les mêmes notes RÉ-SOL. Différemment de la mélodie d'introduction, le phrasé de la ligne du cantus met en valeur les deux tétracordes, RÉ-LA et SOL-DO, qui déploient les mêmes CI 5 utilisées dans la strate du fond sonore de la partie de piano. Le conséquent (mes. 21-24) reprend la descente mélodique de l'antécédent, mais en accentuant cette fois un pentacorde («P») par une finale en broderie («B»).

Exemple 4-4

The musical score for Example 4-4 consists of three staves. The top staff begins at measure 1 and contains motifs labeled «B», «I» [3-2-5], and «B». The middle staff starts at measure 17 and contains motifs «I», «P», and «B». The piano accompaniment at the bottom features two staves with markings for «CI 5» and «Q3». A vertical line on the right side of the score indicates pitch levels: «coll. de SOL», «coll. de RÉ», and «coll. de DO». Arrows and brackets connect the staves, with labels such as «structure périodique», «antécédent», and «conséquent» indicating the relationships between the musical phrases.

L'ensemble des huit mesures est textuellement répété dans les huit mesures suivantes (mes. 25-32) avec, en plus, la participation de la flûte. La partie de la clarinette se montre plus élaborée, en ce sens qu'elle redouble à elle seule les deux voix de l'organum parallèle dans des valeurs rythmiques diminuées dont le patron deviendra motivique.

Après le déroulement de ces seize mesures (mes. 17-32), le motif obstiné du piano s'interrompt brusquement pour faire place à un autre de même fonction. Le changement du motif d'ostinato introduit, certes, la venue d'un nouveau plan sonore, le plan sonore 3, mais pas nécessairement le début d'une

nouvelle section. Car le retour du motif d'ostinato du plan sonore 2 à la mesure 45 nous amène à concevoir l'ensemble des mesures 17 à 60 dans une seule et même section, laquelle présente elle aussi une coupe tripartite. Le schéma analytique 4 (ann. 4) indique cette division formelle de la section B.

La première partie de la petite forme ternaire de la section B n'expose pas de thème comme tel. Plus encore, à cause du caractère libre emprunté à l'improvisation ou à la variation qui transparaît dans les lignes mélodiques, il est difficile de parler de thème proprement dit dans cette oeuvre. C'est pourquoi nous optons pour l'expression «mélodie thématique» pour faire référence à une ligne mélodique caractéristique et représentative d'une partie ou d'une section.

Puisqu'une distinction est établie entre mélodie et cantus dans la réduction graphique A du schéma 4, nous laissons en blanc la portée représentative des mélodies, vis-à-vis la partie «b¹», signifiant l'absence de toute mélodie thématique. Cette dernière n'apparaîtra, comme le montre le schéma, qu'à la partie «b¹» (mes. 45), soit au même moment que le retour du cantus à la mesure 17 (identifié dans le schéma 4 par «1^{er} cantus»). Ce processus inhabituel montre bien l'effet de progression graduelle de la construction de l'oeuvre *Image*, car chaque élément d'accompagnement et de mélodie, intervient en se cumulant successivement et non simultanément.

La mélodie thématique (mes. 45-60) consiste en deux phrases de huit mesures chacune permettant un deuxième dialogue entre la flûte et la clarinette dans des rôles inversés : la flûte lance, cette fois, le propos thématique suivi de la réplique de la clarinette. Ces deux lignes mélodiques sont construites à partir de motifs connus, à savoir les motifs «Q», «I», «T», «B» et «D.R.». L'exemple 4-5 met en relief ces motifs qui surviennent aussi bien à des niveaux de surface que de structure.

Exemple 4-5

Partie «b1'»

Fl.

Cl.

Cordes

piano

mode de LA éolien

mode de RÉ dorien/mixolydien

mode de SOL phrygien

mode de RÉ phrygien

mode de DO ionien

Se conformant à certaines pratiques formelles traditionnelles, Tailleferre apporte des modifications lors de la récapitulation du matériel présenté préalablement (mes. 45-60). Aussi, l'organum parallèle du 1^{er} cantus est maintenant écrit dans les modes de SOL et RÉ phrygien, ce qui a pour effet de changer la collection de notes tout en conservant les mêmes notes toniques et ambitus : SOL-RÉ pour la voix du violon et LA-RÉ pour celle de l'alto (ex. 4-5). Ces références modales se mélangent à celles déployées dans les deux énoncés mélodiques; alors que la mélodie de la flûte provient du mode de LA éolien, celle de la clarinette progresse du mode de RÉ dorien à celui de RÉ mixolydien. L'exemple 4-5 réunit les noms des collections de notes employées dans le plan sonore 5 dont l'ensemble LA-RÉ-SOL-DO équivaut à «Q³» de la partie de piano, comme si chaque note du motif de l'ostinato était génératrice d'une collection de notes.

L'espace qui sépare les parties «b¹» et «b^{1'}» est occupé par une partie contrastante appelée «b²» (mes. 33-44). Nous insinuons par là qu'un certain conformisme est conservé, puisque l'élément de contraste propre à la forme ternaire s'y applique. Ce contraste est amené par le changement du motif d'ostinato. Se trouvant toujours à la partie de piano, l'ostinato présente un «cluster» plaquant une série de tétracordes puisés dans la collection de MI sur un rythme de deux croches suivies d'une noire. Le motif mélodique déployé sur deux mesures est calqué sur la partie du deuxième violon, dont le dessin correspond à «D». Comme l'indique l'exemple 4-6, ce motif «D» est de forme inversée par rapport aux quatre dernières notes du cantus du plan sonore 3 (mes. 31-32).

L'idée de bâtir du nouveau matériel à partir de ce qui existe est typique à Tailleferre, ce qui crée constamment une liaison entre deux unités malgré l'aspect fragmentaire de la construction. Dans cette même ligne de pensée, la

basse DO-SOL du piano, présente depuis le début de l'oeuvre, est retenue. Cette pédale DO-SOL du piano, qui alterne avec la note de basse DO# du violoncelle, reproduit le motif «I+» (ex. 4-6). Sur ces notes pédales, la voix supérieure du célesta déroule une ligne mélodique issue de la gamme FA# pentatonique dont l'organisation reformule des multiples motifs «I» et «Q». Cette collection est un sous-ensemble de l'hexacorde FA# employé dans la section «a2» de l'introduction (mes. 9-12).

Exemple 4-6

Fin de partie «b1» Partie «b2»

The musical score for Example 4-6 is divided into two sections: 'Fin de partie «b1»' and 'Partie «b2»'. The 'Fin de partie «b1»' section shows the end of a musical phrase with notes labeled 'D' and 'B'. The 'Partie «b2»' section begins with a melodic line in the Celesta, featuring various motifs labeled 'I', 'Q', and 'Q2'. The Piano part has a bass line with notes labeled 'D' and 'D (inv.)'. The Violoncello part has a bass line with notes labeled 'D' and 'D (inv.)'. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

En se référant de nouveau à l'exemple 4-6, nous remarquons que la mélodie est construite de façon à mettre en relief les notes DO#-SOL#-FA# du motif «Q2». Ce dernier se situe à une distance de CI 1, non seulement du motif DO-SOL-FA des trois notes de basse de la partie de piano du plan sonore 1, mais plus particulièrement du motif «Q3» DO-RÉ-SOL-LA des voix supérieures de la partie de piano du plan 2 tout juste entendu (part., mes. 32). La note DO# à la

basse (mes. 34), étant structurelle par rapport aux autres, remplit la fonction de broderie, car elle s'insère entre les deux notes structurelles RÉ correspondant aux parties «b¹» et «b^{1'}» de la section B. La réduction graphique B du schéma 4 établit ce lien entre la coupe formelle tripartite et le motif de broderie qui se retrouve à la fois dans la voix supérieure et inférieure. Dans cette dernière, le dessin de la broderie est inversé, ayant pour notes DO-DO[#]-DO.

La partie «b²» de la section B est constituée de deux plans sonores amenés par une modification, surtout rythmique, du motif d'ostinato à la mesure 41 : le motif rythmique de la voix d'accompagnement du piano s'est transformé en une série de quatre croches. Ce plan sonore 4 (mes. 41-44) est de moindre importance, car il consiste principalement en une fragmentation du matériel employé dans le plan précédent. L'exemple 4-7 nous indique par ailleurs, et c'est ce qui est le plus particulier, que les deux groupes d'accords (du piano et des cordes) évoluent ensemble en se moulant aux mêmes motifs «D» et «T» dans deux champs sonores différents : les accords du piano sont puisés dans la collection de DO alors que ceux des cordes le sont dans la collection de MI. Il va sans dire que tout au long de cette progression homorythmique, il se crée entre les instruments une multitude de frictions harmoniques de 7M et 2m (CI 1) qui se mêlent aux superpositions de 9M et 9m (CI 1) des formations harmoniques du piano. L'exemple 4-7 identifie ces intervalles dans la première mesure illustrée. À noter, la relation de 4J entre les deux voix extrêmes des accords du piano.

Le motif «D» servant d'ostinato dans la partie «b²» sera mis en valeur dans la section C (mes. 61-109), section dont la fonction est de développer le matériel présenté. Cette dernière rassemble les plans sonores 6, 7, et 8, dont l'élément unificateur réside dans le cantus, lequel participe à la structure de la section. Plus précisément, cette section C amène une série de variations à

partir d'un «2^e cantus» énoncé dans la partie appelée «c¹» (mes. 61-68). L'analyse ci-dessous démontre que l'ensemble du 2^e cantus et des variations est organisé à l'intérieur d'une structure bipartite dont les divisions sont désignées comme suit : «c^{1.1} - c^{1.2} et «c^{1.1'} - c^{1.2'}». Les premières unités de chacune des deux parties, c^{1.1} et c^{1.1'} (mes. 61-68 et mes. 77-84), insistent sur le plan perceptuel, sur le 2^e cantus, tandis que les deuxièmes unités, c^{1.2} et c^{1.2'} (mes. 69-76 et mes. 85-92), contrastent avec les premières en superposant au cantus une même mélodie caractéristique.

Exemple 4-7

Partie «b2»

The musical score for 'Partie b2' consists of three staves. The top staff is marked with a circled '41' and has two sections labeled 'D' and 'T' above it. The middle staff contains markings '2m' and '9m' under specific notes. The bottom staff contains markings '7m' and '2m' under specific notes. To the right of the staves, there are labels: 'collection de DO' pointing to the top staff, 'CI 1' pointing to the middle staff, 'collection de MI' pointing to the bottom staff, and 'pédale sur DO#' pointing to a sustained note in the bottom staff. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

La section C, qui débute au plan sonore 6 (mes. 61-76), est soutenue par un motif d'ostinato qui est une variation de celui de la section B en maintenant l'idée du motif d'arpège. Le motif d'arpège figure dans la voix de basse du piano, lequel affiche actuellement toutes les notes de l'accord parfait majeur de DO, car la note MI manquait jusqu'à présent pour produire un accord parfait majeur.

La ligne du 2^e cantus propre à la section C s'énonce à la flûte en homorythmie avec la clarinette et les voix supérieures du piano. L'exemple 4-8 met en comparaison le cantus original et celui de la section C. En s'y référant, nous notons que plusieurs éléments du premier cantus sont repris dans le deuxième. En premier lieu, nous reconnaissons les formations diverses des motifs «P», «D» et «B», auxquels s'ajoutent les motifs «D.B.» et «R». Un lien plus évident s'établit entre la finale du 1^{er} cantus dans la partie d'alto et celle du 2^e cantus dans la partie de flûte par l'utilisation, dans les deux cas, du motif «D», MI-RÉ-DO-RÉ : seule la note DO[#] est altérée entre ces deux motifs «D».

La ligne de la clarinette, dans les huit premières mesures du plan sonore 6 (mes. 61-68), suit en général celle de la flûte dans un rapport de 5J, et les première et dernière notes de chacune des lignes créent un échange de voix entre les notes RÉ et SOL (ex. 4-8). Les trois voix supérieures du piano se joignent à celles-ci à cause de leur homogénéité rythmique, et non par leur parenté tonale : les trois instruments évoluent dans des collections de notes différentes de DO, SOL et RÉ^b. Leur union équivaut à la reproduction, sur d'autres hauteurs de son, du motif «I⁺» inclus dans la structure harmonique référentielle du plan sonore 1. Ce dernier, constitué du triton FA-SI avec la note de basse DO, est reproduit au coin inférieur droit de l'exemple 4-8 afin de reconnaître les CI 1, 5 et 6 communes dans les deux cas : les CI 5 et 6 à l'intérieur de la CI 1 sont, toutefois, inversées l'une par rapport à l'autre. La superposition de ces trois collections de notes apportent des frictions de 7M et 2m typiques entre les voix du piano et des instruments à vent (ex. 4-8).

Les autres voix du plan sonore 6 à la mesure 61 exercent un motif d'accompagnement en contretemps puisé dans les collections ci-haut mentionnées. Le complexe sonore qui résulte des quatre premières mesures du 2^e cantus (mes. 61-64) est répété de façon variée, et l'ensemble des huit mesures

(mes. 61-68) forme la partie «c^{1.1}» qui sert de modèle aux répétitions variées subséquentes de ce cantus.

Exemple 4-8

1er cantus

17 21

alto

«T» «T» «P» «B» «D»

collection de SOL
collection de RÉ

Partie «c 1.1»

2e cantus

61

flûte

clarinette

piano

5j

7M 2m

«P» «R» «D.B.» «D» «B» «D.B.» «P» «D.R.» «D» «R»

collection de DO
CI 5
collection de SOL
CI 1
CI 6
collection de RÉb
«1+»

PL S. 1

CI 6
CI 1
«1+»

La mélodie caractéristique ou thématique de la section C survient à la mesure 69 au premier violon. L'exemple 4-9 dévoile les spécificités de cette mélodie thématique qui recouperont celles identifiées dans le cantus tout juste analysé (reporté dans la partie supérieure de l'ex. 4-9). Comme celui-ci, la mélodie commence par énoncer les motifs «P» et «R». Ainsi, les motifs «P», «R», «D.R.», «D.B.I.R.» et «I» se succèdent pour former la première phrase de la voix principale. Une deuxième mélodie, en contrepoint avec la première, se trouve dans la partie du deuxième violon. Cette dernière, tout en présentant un nouveau motif rythmique composé d'une croche suivie de deux doubles croches, pratique partiellement l'imitation avec la mélodie du premier violon. En référant à la mesure 70 de l'exemple 4-9, nous remarquons que le motif «D.R.» du premier violon est imité, au deuxième violon, dans la forme inversée; ce motif est une imitation en diminution de la forme rétrograde du motif «D» du cantus des voix supérieures du piano des mesures 71 et 72. Il y a aussi imitation entre les mesures 72 et 73 (indiquée par les traits en diagonale).

Les références tonales de cette unité de huit mesures (mes. 69-76) demeurent à peu près les mêmes depuis le début du plan 6 (mes. 61), de sorte que la polytonalité se maintient toujours. Aussi, les voix d'accompagnement (mes. 69, au violoncelle et voix inférieures du piano) qui soutiennent le contrepoint des deux violons utilisent à la fois les deux genres majeur et mineur de l'accord de DO par l'intervention simultanée des notes MI et MI^b.

L'accord final de la mesure 76 affiche clairement la polytonalité en superposant, côte à côte, deux accords de septième de dominante dont les fondamentales RÉ^b et SOL sont à un triton de distance (CI 6). Ces deux fondamentales sont représentatives des collections de notes utilisées respectivement dans les voix supérieures du piano et celle de la clarinette dans la partie «c^{1.1}» (ex. 4-8).

Exemple 4-9

Partie «cl.1», 2e cantus

The musical score for Example 4-9 is organized into several systems, each with specific instrument parts and musical annotations:

- System 1:** Features the Flute (Fl.) and Clarinet (Clar.) parts. The Flute part includes measures 61 and 65, with annotations such as «P», «D.B.», «R», «B», «T», «P», «R», «B», «P», «I», and «I». The Clarinet part includes measures 61 and 65, with annotations such as «P», «R», «B», «P», «R», «B», «P», «I», and «I».
- System 2:** Features the Piano (Pno) part, measures 69 and 73, and the 'Mélodie thématique' section. The Piano part includes annotations such as «B», «R», «D», «R», «B», «R», «P», «R», «P», and «P». The 'Mélodie thématique' section includes annotations such as «P», «R», «D.R.», «T», «D.B.I.R.», «I», «P», «D.R.», «T», «D.R.», «Q3», «I», «Q2», «D.B.», «D.R.», «T», «D.R.», «Q3», «P aug», and «Q3».
- System 3:** Features the Violoncello 1 (Von 1) and Violoncello 2 (Von 2) parts. The Violoncello 1 part includes annotations such as «Q3», «I», «Q2», «D.R.», «T», «D.R.», «Q3», «P aug», and «Q3». The Violoncello 2 part includes annotations such as «D.B.», «Q2», «D.R.», «T», «D.R.», «Q3», «P aug», and «Q3».
- System 4:** Features the Clarinet (Clar.) and Piano (Pno) parts. The Clarinet part includes measures 77 and 81, with annotations such as «R», «B», «D.A.», «R», «B», «T», «R», «B», «T», «T», and «T». The Piano part includes measures 77 and 81, with annotations such as «R», «B», «D.A.», «R», «B», «T», «R», «B», «T», «T», and «T».
- System 5:** Features the Violoncello 1 (Von 1) part, measures 77 and 81, with annotations such as «B», «T», «D.R.», «D.R.», «I», «D.R.», «B», and «8va».

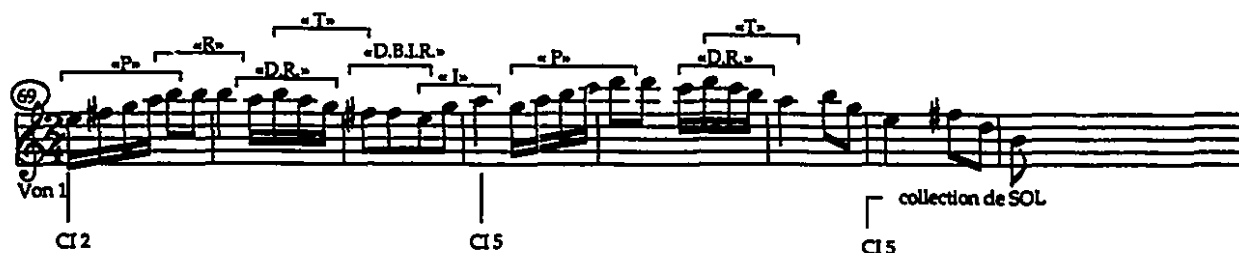
Le motif d'ostinato établi depuis la mesure 61 se modifie à la mesure 77. Il comporte maintenant l'arpège de l'accord parfait de LA^b majeur correspondant à l'accord de dominante de la collection de RE^b . Puisque le cantus réapparaît sur la note RE , quoiqu'il endosse une forme variée en comparaison de l'énoncé initial (ex. 4-9), nous irons jusqu'à désigner par « $c^{1.1}$ » cette partie de la section C allant de la mesure 77 à la mesure 84, d'autant plus que ce cantus, présenté à la clarinette, domine en tant que mélodie les autres parties ou strates sonores, et ce malgré la présence de la ligne mélodique au premier violon. Il faut préciser que cette ligne du violon, issue de sources motiviques connues (ex. 4-9), manque de direction mélodique dans sa construction pour qu'elle soit considérée comme thématique. Il est à noter que le cantus est harmonisé dans les voix supérieures du piano à partir de la mesure 81 en une série d'accords de septièmes parallèles.

À la mesure 85, la clarinette réexpose la mélodie thématique de la mesure 69, qui coïncide avec le changement de mesure passant du $2/4$ à $3/4$ tout en gardant le même mouvement. L'exemple 4-10 met en rapport ces deux mélodies des parties « $c^{1.2}$ » et « $c^{1.2'}$ ». La mélodie des deux premières mesures de « $c^{1.2'}$ » (mes. 85-86) se situe à une CI 2 de distance par rapport à celle de « $c^{1.2}$ » (mes. 69-71), tandis que celle des deux mesures suivantes (mes. 87-88) est à une CI 5. Alors que les mélodies principales se présentaient depuis la section C dans la collection de SOL, cette dernière est écrite dans la collection de RE , créant ainsi un lien de CI 5 avec les précédentes (ex. 4-10).

Amenée par un changement d'ostinato, cette partie « $c^{1.2'}$ » forme le plan sonore 8 (mes. 85-92). Le contrepoint des parties mélodiques est élaboré de façon à ce que les deux instruments à vent, flûte et clarinette, reprennent le dialogue entrepris aux plans suivants : 1 (mes. 1-8), 2 (mes. 17-32), 5 (mes. 45-60) et 6 (mes. 61-68). Comme l'illustre l'exemple 4-11, cette voix de la flûte

Exemple 4-10

Partie «cl.2»



Partie «cl.2»

69 Von 1

«P» «R» «T» «D.B.I.R.» «I» «P» «D.R.»

Cl 2 Cl 5 Cl 5

collection de SOL

Partie «cl.2»



Partie «cl.2»

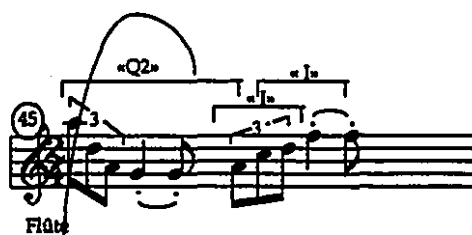
85 Clar.

«P» «R» «T» «D.B.I.R.» «P» «D.R.» «P» «T» «T» «T» «D.R.» «D.R.»

collection de RÉ et

Exemple 4-11

Partie b1'



Partie b1'

45 Flûte

«Q2» «I»

Partie cl.2



Partie cl.2

85 Flûte

«Q2» «P»

appelle, par son caractère et sa sonorité, la mélodie thématique de la partie «b¹» (mes. 45-60), d'autant plus qu'elle commence avec les trois mêmes notes du motif «Q²», RÉ-LA-SOL, mais dans la version rétrograde. Ces références au matériel antérieur lui confèrent la fonction formelle de développement.

Au cours de cette section C, les variations du 2^e cantus s'exécutaient sur différentes hauteurs de notes. L'exemple 4-12 démontre qu'en reliant chaque première note des quatre énoncés du 2^e cantus, nous obtenons l'ensemble «Q²», DO-RÉ-SOL. Un lien s'établit entre la version originale et les différentes variations de ce 2^e cantus, car comme l'indique l'exemple 4-12, les notes de «Q²» étaient clairement affichées dès le début de l'énoncé du cantus. Ces notes de l'ensemble «Q²» servant à structurer cette section C deviennent d'autant plus significatives qu'elles proviennent de la structure harmonique référentielle définie au tout début de l'analyse (voir ex. 4-1). Ce lien consolide le concept de reconnaissance du motif comme élément de charpente à la forme de l'oeuvre *Image*.

Dans ce tableau comparatif de l'exemple 4-12 entre le 2^e cantus et les trois variations, nous notons que les motifs «R» et «B» sont d'importance supérieure. Nous nous souvenons que c'est par le motif «R», exécuté sur la même note RÉ, que l'oeuvre commençait (ex. 4-1). Pour ce qui est du motif «B», il est la conséquence du processus de transformation du grand motif «D.B.» du 2^e cantus. Une destinée semblable attend le motif «D» : à partir de la deuxième variation, il adopte une version variée qui se perpétue dans la troisième variation. En comparant le début des deux dernières variations, nous constatons qu'un processus semblable au phénomène biologique de la division cellulaire se produit en ce sens qu'à l'intérieur d'un même espace de temps de quatre mesures, la variation 3 émet en deux reprises ce que la variation 2 présente en un seul énoncé (mes. 77-79 et 85-88).

Exemple 4-12

Partie «cl.1», 2e cantus

Fl. Cl. 5

Cl. 5

«P» «R» «D.B.» «D» «B»

«D.B.» «P» «R» «B» «P» «R» «B» «P»

«Q2»: DO-RÉ-SOL

«I» «I»

Measures 61, 65, and 69 are circled.

Partie «cl.2»: var. 1

«B» «R» «R» «D» «B» «P»

Measures 69, 73, and 77 are circled.

Partie «cl.1»: var. 2

«B» «T» «D.A.» «B» «D.A.» «T»

«R» «R» «R» «R» «R»

Cl. 5

piano

Measures 77, 81, and 85 are circled.

Partie «cl.2»: var. 3

«B» «D.A.» «B» «D.A.» «Q2» «D» «T»

«R» «R» «R» «R»

Cl. 5

Viol. 1

Measures 85, 89, and 93 are circled.

Enfin, le motif «P», clairement présent dans la partie de clarinette accompagnant le 2^e cantus (ex. 4-12, mes. 60-61), apparaît dans la finale de la première variation, puis se rétracte en motif «T» dans les deuxième et troisième variations. Le saut mélodique de quarte juste inséré dans la troisième variation a pour source le motif «T», réduit dans une forme on ne peut plus simplifiée, à savoir ses deux notes extrêmes. Ce résidu motivique s'était alors manifesté à la présentation du 2^e cantus (à la flûte) où le geste intervallique SOL-RÉ (mes. 64 et 68) résumait à l'inverse le motif mélodique «P» du début de l'énoncé qui se déploie entre les notes RÉ et SOL.

Suite à ces multiples transformations motiviques, le 2^e cantus est réduit à un seul motif — le motif «B» — représentatif d'un nouveau plan sonore. Le plan sonore 9 (mes. 93-104), impliquant tous les instruments à l'exception des deux dernières mesures (mes. 103-104), retient les mêmes structures harmoniques qu'au plan précédent (mes. 85). Ces structures se divisent en deux strates sonores : les deux instruments à vent se chargent de la strate mélodique tandis que les autres se vouent à la strate d'accompagnement. Cette dernière se résume à un ostinato d'une mesure gouverné par le motif «B», où l'on retrouve deux balancements de deux accords chacun dont l'un est articulé sur les temps et l'autre sur les contretemps de la mesure. L'exemple 4-13-B expose les notes participant aux deux gestes harmoniques de broderie.

La partie inférieure du piano des mesures 93 à 102 a conservé le motif d'ostinato du plan sonore précédent (Pl. S. 8, mes. 85-92). Ce dernier consiste à alterner, sur la note pédale SI^b, deux accords de septième pris dans la collection de FA : l'accord de DO septième de dominante et l'accord de SI^b septième majeure. Chacun de ces accords trouve son écho sur le contretemps dans les parties du violoncelle et de l'alto. Le célesta se joint à eux en imitant, à l'octave inférieure, la partie du deuxième violon. Tandis que le premier violon exerce

une broderie en tierces parallèles sur des notes puisées dans la collection de SOL, la partie supérieure du piano en réalise une autre sur des quartes parallèles empruntées à la collection de SI (ex. 4-13). Ces notes référentielles SI, SOL et FA des collections choisies recréent, en les reliant, le motif «IX», qui est le même que celui intégré dans la structure harmonique référentielle (ex. 4-1).

Les quartes justes parallèles de la voix supérieure du piano rappellent les deux premières que nous avons vues dans la deuxième partie du plan sonore 1 (mes. 9-12). De la même façon les quintes justes du plan sonore 9, créées par l'intervention simultanée des deux violons (mes. 93, RÉ-LA et DO-SOL), ne sont ni plus ni moins que le renversement des deux premières quartes justes de la voix inférieure du célesta dans cette partie du plan 1 (mes. 9-12). Sans contredit, ce plan sonore 9 fait référence au plan sonore 1, mais dans une version élaborée conforme au principe de la «variation développée» : aux structures harmoniques existantes s'ajoutent d'autres structures les rendant plus complexes et plus dissonantes. Dans la même ligne de pensée, les collections de notes FA et SI sont communes aux deux plans tandis que la collection de SOL du plan sonore 9 a remplacé celle de DO du plan sonore 1 (comparer ex. 4-13 et 4-3).

La strate mélodique du plan sonore 9 comporte un contrepoint renversable entre la flûte et la clarinette. Comme le démontre l'exemple 4-13-A, un échange de parties est appliqué à la troisième mesure de l'énoncé (mes. 95). La voix supérieure du contrepoint des mesures 93 et 94 fait référence au plan sonore 3 (mes. 33-40), c'est-à-dire qu'il y a réorganisation de la mélodie du plan sonore 3 auquel la note SI est ajoutée à l'ensemble pentatonique déjà existant, ce qui la transforme en hexacorde de FA#. L'exemple 4-13-A met en comparaison une mesure de cette mélodie antérieure (mes. 34) avec celle du plan actuel. De son côté, la ligne du contrepoint de la clarinette des mêmes

Example 4-13

A: strate mélodique

B: strate d'accompagnement

mesures (mes. 93-94) prend sa source au plan sonore 4 (mes. 41-44), ces mesures étant jouées dans des valeurs de notes deux fois plus rapides. Ce lien est établi dans l'exemple 4-13-A au moment où intervient le changement de partie à la mesure 95.

En fait, le plan sonore 9 représente un point culminant du processus d'élaboration, aussi bien au sein de la troisième section que depuis la première. Une impression de grande tension se dégage dans cette portion de l'oeuvre malgré le «pianissimo subito». Le tutti, le chaos sonore provoqué par les «clusters», les multiples frictions harmoniques et l'emploi de la polytonalité sont tous des éléments qui, mis ensemble, participent à mieux saisir le paroxysme de l'oeuvre. Cette tension se construit jusqu'au «expressif» de la mesure 98, une mesure d'autant plus significative qu'elle équivaut au «nombre d'or»⁹ par rapport à l'oeuvre entière; le calcul du ratio 0.618034 propre au nombre d'or aux 159 mesures de l'oeuvre donne comme résultat le nombre 98.26.¹⁰ Ce dernier coïncide exactement avec la note FA# amenée par l'appoggiature SOL#. La note FA#, dont la destinée se présageait depuis le début de l'oeuvre (voir ex. 4-3), acquiert présentement toute son importance dans cette portion privilégiée tout en conservant sa relation de triton (CI 6) avec la fondamentale DO, cette fois, d'un accord de treizième de dominante réparti dans les voix des cordes.

À partir de ce sommet de la mesure 98 commence le processus de fragmentation des lignes mélodiques des deux instruments à vent jusqu'à être

⁹ Le nombre d'or, ou la section d'or, survient lorsqu'une division se manifeste dans un ratio de 0.618034, de sorte que la proportion du plus petit segment par rapport au plus grand est égale à la proportion du plus grand segment par rapport à ligne entière. Cette relation peut s'exprimer par la formule $b : a = a : a + b$.

¹⁰ La question de savoir si Tailleferre était consciente de cette proportion demeure une énigme. Par contre, l'idée de la section d'or était dans l'air dans le milieu artistique à Paris, notamment chez les peintres cubistes dont plusieurs faisaient partie de son entourage. Ceux-ci se sont même regroupés vers 1912 sous le nom de «La Section d'or», présentant plusieurs expositions et fondant une revue portant le même nom.

réduites, à la mesure 103, à un son prolongé (mes. 103-104). Dans cette fragmentation, la partie de flûte pratique un geste d'appoggiature sur les notes SOL[#]-FA[#] dans des rythmiques variées allant jusqu'au trille (mes. 103-104). Le choix des notes n'est pas le produit du hasard, car les notes FA[#]-SOL[#], de la forme renversée de l'appoggiature, se situent à la distance caractéristique d'un triton des notes de l'appoggiature DO-RÉ présentée aux plans sonores 1 et 2 (voir mes. 10-12 et 13), cet intervalle du triton étant intégré à la structure harmonique référentielle (voir ex. 4-1). De plus, le même geste DO-RÉ est présent sous forme de broderie dans trois des parties d'accompagnement (cel, vl² et vlc), paraphrasant simultanément le premier geste mélodique initial du plan 1 (mes. 1-2).

Sous la flûte, la clarinette exerce un chromatisme de trois notes de RÉ[#] à DO[#] (mes. 98-100). Cette dernière est ornée par un arpège brisé de LA[#] mineur. Ces deux gestes mélodiques principaux, SOL[#]-FA[#] à la flûte et RÉ[#]-DO[#] à la clarinette, forment ensemble le motif «Q³», DO[#]-RÉ[#]-FA[#]-SOL[#], situé à un demi-ton de celui qui formait la ligne mélodique de l'introduction (voir ex. 5-1).

Au point d'acheminement du processus de fragmentation, aux mesures 103 et 104, tout son est maintenant figé sous forme de pédale ou de trille, ponctuant ainsi la fin du plan sonore 9. L'ensemble des voix regroupe deux structures harmoniques au contenu significatif :

- la première structure, attribuée aux bois, est formé du motif «Q²», FA[#]-SOL[#]-DO[#], qui, comme nous l'avons dit, est à un demi-ton du motif «Q» référentiel;
- la deuxième, distribuée aux cordes, consiste en un accord de DO treizième de dominante au troisième renversement à l'intérieur duquel on retrouve le motif «Q⁴», DO-SOL-RÉ-LA-MI. (Si la note onzième FA avait été présente, le motif compterait sept membres à partir de la note de basse de la structure, SI^b-FA-DO-SOL-RÉ-LA-MI.)

Ces deux mesures (103 et 104) qui imposent un arrêt à l'activité musicale, marquent l'aboutissement du processus de la variation développée en ne se restreignant qu'à l'essentiel du matériel motivique/harmonique antérieur. Aussi, dans le plan suivant, le plan 10 qui commence à la mesure 105, les instruments à vent reprennent le motif «Q²», FA[#]-DO[#]-SOL[#], alors que la basse récapitule les notes de la structure harmonique génératrice «Q²», DO-SOL-RÉ : leur juxtaposition se réalise, encore une fois, dans un rapport de triton (CI 6).

Dans la partie du piano, l'énoncé du motif générateur «Q²», DO-SOL-RÉ, est suivi d'un mouvement de quinte SI-FA[#] (mes. 105-106). Ce dernier est le point de départ, à une 7M, de la formation d'un autre motif de l'ensemble «Q». Plus précisément, le motif se manifeste d'abord à la basse en présentant une 5J, SI-FA[#], puis se poursuit dans la voix supérieure en reprenant la même série de 5J, mais à rebours, de sorte que le dernier son FA[#], laissé en suspens à la mesure 106, correspond au dernier son de l'ensemble «Q» : SI^b-MI^b-LA^b-RÉ^b-SOL^b (mes. 107-108). En fait, Tailleferre étale, en cycle de quinte, sept membres de la collection de SI, transcrits en bémol, qu'elle joute au motif générateur «Q²», DO-SOL-RÉ. Ces deux notes DO et SI, représentatives des collections utilisées, étaient déjà mises en rapport dans la structure harmonique référentielle (voir ex. 4-1).

Après cette baisse d'activité musicale propre au plan 10, Tailleferre, dans le plan 11 (mes. 110-133), revient au 1^{er} cantus. La compositrice réaménage le matériel de la section B en y intercalant des traits mélodiques empruntés à la section C (comparer mes. 114 et 78, 116 et 79, par exemple). Ce retour au 1^{er} cantus se manifeste non pas dans la collection initiale de DO, mais dans la collection de RÉ^b; seule la partie d'accompagnement en doubles tierces dans la voix supérieure du piano est écrite dans la collection de DO. Le piano se charge,

de ce fait même, de confronter ces deux collections de notes caractéristiques à l'oeuvre, voisines d'un demi-ton. De plus, il actualise deux hauteurs de son qui, meublant le plan sonore précédent (10), sont encore présentes dans notre mémoire : par là, nous faisons référence au DO dans la partie de basse du piano et au DO[#], dans celle de la clarinette (mes. 105-109). Encore une fois, une liaison se produit entre les deux plans sonores par la reprise et le transfert de mêmes hauteurs de son.

Ainsi, la ligne mélodique du plan 11 (mes. 110-133), confiée à la voix supérieure du célesta, en contrepoint avec le cantus harmonisé aux cordes, s'appuie sur une doublé pédale RÉ^b-LA^b située un demi-ton plus haut que la basse initiale, DO-SOL. L'exemple 4-14 montre que le motif d'ostinato au-dessus des notes pédales subit le même traitement de demi-ton.

Exemple 4-14

The image shows two musical staves, labeled 110 and 113, illustrating a half-tone shift in the bass line. Staff 110 shows a bass line with notes LA^b and SOL, and a treble line with notes SI^b, MI^b, and LA^b. Staff 113 shows a bass line with notes RÉ^b and LA^b, and a treble line with notes LA, RÉ, SOL, and DO. A bracket labeled 'CI 1' spans the bottom of both staves, indicating a common interval or relationship.

113

110

LA-RÉ-SOL-DO

SI^b-MI^b-LA^b-RÉ^b

CI 1

Nous avons déjà remarqué qu'il est typique de Tailleferre de reprendre le matériel du début à un demi-ton de distance. Dans le cas de l'oeuvre *Image*, cette façon de faire, que l'on a nommée «fausse récapitulation», permet, comme l'indiquent les réductions graphiques du schéma 4, de compléter le grand mouvement conjoint des notes de basse formant le motif «T» : le

mouvement commence sur LA^b à la mesure 77 de la section C pour s'acheminer au RE^b à la mesure 110 marquant le début de la fausse récapitulation de la section B'.

Sur le plan structurel, cette note de basse RE^b a la fonction de broder celle de DO qui soutient les sections se situant de part et d'autre du RE^b (réd. 4-B). Ceci a pour résultat de redessiner à grande échelle, au sein de la forme ternaire de l'oeuvre, le même parcours qu'empruntent les notes de basse structurelles tracé à l'intérieur de la petite forme ternaire de la section B. Il est à noter que l'intervention de la note de basse RE^b survient, dans les deux cas, juste avant d'entreprendre une récapitulation du matériel antérieur (schéma 4, avant la partie b^1 , mes. 41; avant la section B dans la section B', mes. 110).

La véritable récapitulation arrive seulement après que la composition ait atteint le sommet des hauteurs de son, ce qui se manifeste à la mesure 134 par la note SOL. Au niveau du registre, celle-ci avait été préparée, car Tailleferre avait pris soin de terminer le premier stade de la composition correspondant aux dix premiers plans sonores avec la note SOL^b (mes. 108), soit à une hauteur d'un demi-ton inférieur du sommet SOL de la mesure 134.

L'arrivée du sommet SOL (mes. 134) coïncide avec le retour des notes pédales DO-SOL, lesquelles définissent le début du plan sonore 12. Même si ce sommet intervient alors que le motif d'accompagnement de la voix supérieure du piano et la ligne du cantus aux cordes n'avaient pas terminé leur déroulement, il sert de point d'acheminement à la ligne du cantus de la flûte; ce point est la médiane des cinquantes mesures du deuxième stade de la composition (mes. 110-159). En d'autres mots, le ratio de 1 : 1 créé par la distance temporelle séparant ce sommet SOL de la dernière note RE de l'oeuvre (mes. 159) par rapport à la longueur totale du stade 2 est égal à celui établi par la

distance séparant les mêmes notes — le sommet SOL à la finale RÉ — dans la mélodie initiale des mesures 1 à 4 (voir ex. 4-1).

Le plan sonore 12 (mes. 134-137) sert à réintroduire le matériel de la section B, tout particulièrement le motif d'ostinato et l'appoggiature DO-RÉ, laquelle sert à ponctuer la fin du plan sonore (mes. 137). Ce geste mélodique DO-RÉ, se trouvant dans la voix supérieure du piano, est soutenu par la première structure harmonique de l'oeuvre, avec la note SI en moins. L'ensemble reproduit ainsi le motif référentiel «Q³», DO-RÉ-FA-SOL défini à l'exemple 4-1.

Le travail de façonnement d'«*Image* » est arrivé à terme. L'oeuvre aurait pu se terminer à la mesure 137. Mais puisque Tailleferre tient à équilibrer la longueur de chacune des sections de la coupe ternaire, elle récapitule succinctement par de brèves citations puisées dans les plans 2 et 5 de la section B (mes. 138-141 et 142-149, respectivement) suivies du matériel du plan 1 de la section A (mes. 151-158).

Terminer l'oeuvre comme elle l'avait commencée, tout en donnant l'effet de la forme en arche, permet au tissu sonore opaque de l'oeuvre, qui s'était graduellement formé, de se désagréger au fur et à mesure que nous arrivons vers la fin. Aussi, la première partie du plan sonore 13 (mes. 138-141) ne se composera que du trio de flûte, clarinette et piano pour présenter les quatre dernières mesures du 1^{er} cantus reposant sur le motif d'ostinato abrégé du plan 2 (mes. 13). La partie de la flûte commence directement avec la version variée de la ligne du cantus qui ne se produisait pas avant l'arrivée de la deuxième partie du plan 2. Si nous comparons les quatre dernières mesures du plan 2 (mes. 29-32) avec les quatre premières du plan 13 (mes. 138-141), nous remarquons qu'il y a transposition à la 5^e inférieure de la strate du cantus accompagnée d'un échange de parties, de sorte que c'est maintenant la flûte qui

exécute la version variée à la place de la clarinette. Les deux collections en jeu sont celles de DO pour la partie de la clarinette et de SOL pour celle de la flûte.

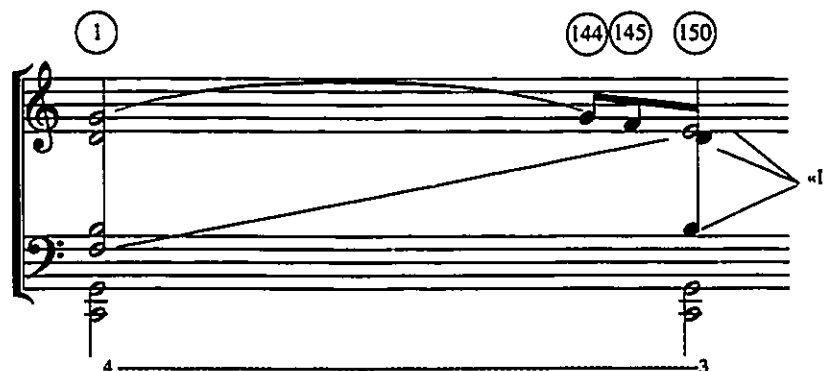
La deuxième partie du plan sonore 13 (mes. 142-149) réexpose un fragment de la mélodie thématique de la section B (à partir de la mes. 144). Ce fragment est la reproduction des quatre premières mesures de l'énoncé (mes. 45-48) suivie d'une fragmentation qui consiste en la répétition de la quatrième mesure (mes. 148). Cette mélodie, bâtie sur la collection de DO, se déploie alors que l'organum réduit à deux voix formées de quarts parallèles se trouve dans la collection de SOL. Il est à remarquer que les notes référentielles DO et SOL figurent dans la strate du fond sonore en tant que notes pédales.

Le plan sonore 14 conclut l'oeuvre en réitérant la toute première structure harmonique, à l'exception que la note MI prend la place de la note FA (mes. 150); comme si, comme démontré à l'exemple 4-15, la quarte FA au-dessus de l'accord tonique I du début de l'oeuvre trouvait sa résolution à la fin de l'oeuvre sur la tierce MI, transférée dans la voix supérieure. Cette note MI offre ainsi une sonorité harmonique faite d'un accord de DO avec neuvième et septième majeures. Vu sous un autre angle, nous pourrions dire que cette structure se compose d'une superposition du motif «I» sur les notes pédales DO-SOL.

De cette structure harmonique, seule la note MI est retenue dans la première partie du plan sonore 14, prenant le rôle de note pédale sous forme de trille (mes. 150-153). Sur ce trille apparaît un court fragment de deux mesures emprunté à la mélodie initiale de la section A, premièrement joué, comme alors, à la clarinette (mes. 150-151), puis répété à l'alto (mes. 152-153). Semblables à ce qui se produisait dans la section A, ces mesures à caractère mélodique sont suivies par d'autres dotées de structures polyharmoniques (mes. 154-157) formées d'accords de RÉ et MI de septième de dominante. Les

fondamentales MI et RÉ de ces dernières sont les notes prédominantes dans les quatre mesures précédentes : MI étant la note pédale (mes.150-154, vl¹) et RÉ étant la note initiale du fragment mélodique qui revient à chaque premier temps des quatre mesures de l'unité.

Exemple 4-15



Les notes de cette structure polyharmonique sont disposées de façon à laisser vibrer, dans le registre médian et supérieur, la seconde majeure DO-RÉ. Ce geste significatif clôturera l'oeuvre *Image* : la dernière mesure reproduit dans une activité rythmique très rapide et dans une étendue de deux octaves les notes du motif «B» initial, mais en inversant les notes. Autrement dit, le motif «B» DO-RÉ-DO de la mesure 159 est «l'image» du motif «B» RÉ-DO-RÉ de la mesure 1, c'est-à-dire sa représentation inversée.

Voilà où se trouve la valeur sémantique et intrinsèque de l'oeuvre. Il faut bien reconnaître que le geste du motif «B» n'a cessé d'être présent tout au long de la composition. Au niveau de surface, en plus de se manifester clairement dans la première ligne mélodique (mes. 1-4) et dans la dernière mesure (mes. 159), le motif «B» fait partie intégrante de la ligne du cantus quasi omniprésente tout au long de la composition sous diverses hauteurs de notes.

La réduction graphique A du schéma 4 identifie, dans la portée supérieure, chaque motif «B» qui forme les terminaisons des différents cantus. En s'y référant, nous constatons que dès la première section B (mes. 13-60), la compositrice joue entre le genre mineur et majeur des deux terminaisons du cantus dans chacune des parties extrêmes ^{b1} (voir approximativement au niveau des mesures 25 et 53). Outre l'opposition du geste SOL-FA[#]-SOL à SOL-FA-SOL, nous retrouvons dans la voix inférieure de l'organum parallèle les gestes de broderie RÉ-DO[#]-RÉ et RÉ-DO-RÉ. Même si ces derniers se retrouvent, en fait, dans la voix intermédiaire de l'organum, il n'en demeure pas moins qu'ils sont d'une importance considérable, car ces deux genres de broderies faites sur la note RÉ se recoupent à un niveau supérieur de la composition.

Premièrement, c'est par le geste de broderie RÉ-DO[#]-RÉ que s'enchaînent les notes mélodiques structurelles entre les parties de chacune des trois sections du stade 1 : ce geste de broderie est indiqué, dans la réduction graphique A, par une note dont la hampe se termine par un crochet. Plus précisément, il se forme structurellement dans l'enchaînement des parties de la section A à B (voir au niveau de la mes. 1, 9 et 13); puis, dans la succession des parties de la petite coupe ternaire de la section B (mes. 13, 43 et 45); enfin, entre les parties extrêmes de la section C (mes. 61 et 98). Dans une lecture plus large représentée dans la réduction B, le geste de broderie s'articule dans la voix mélodique fondamentale à deux reprises, soit à l'intérieur de la première portion de la division tripartite regroupant les sections A et B, et à l'intérieur de la deuxième portion équivalant à la section C. À noter que les notes de basse fondamentales suivent le même tracé que dans la première portion (mes. 1-60).

En ce qui a trait à l'autre geste de broderie de surface caractérisé par un mouvement de seconde majeure, RÉ-DO-RÉ (réd. A, entre les mes. 53-61), il

participe à l'organisation compositionnelle à un niveau encore plus élevé. Non seulement permet-il, comme nous l'avons vu, d'enchaîner les notes structurales de la section B' à B dans la troisième portion formelle (mes. 110-138), mais il ponctue aussi les trois points de la division en deux stades de la composition se trouvant aux mesures 1, 110 et 159 dans une succession de notes RÉ-DO-RÉ. Il est à remarquer qu'au moment du deuxième stade, les deux formes de la note DO, naturelle et diésée, se confrontent. Premièrement sur le plan linéaire structurel, où la voix supérieure de la réduction B termine le stade I avec la note DO[#] et enchaîne au stade II avec la note DO. Deuxièmement sur le plan harmonique, où le DO de la note structurale mélodique associée au stade II repose sur la note de basse RÉ^b, l'enharmonique de DO[#]. (Même au niveau de surface, nous retrouvons cette confrontation faite avec la première note DO du cantus et la première note RÉ^b de la ligne mélodique du célesta.) De plus, avant d'arriver à ce point du stade II, la ligne mélodique exerçait un saut de quarte à partir de DO[#], amenant ainsi la note FA[#]. Ce geste de quarte s'exerçant sur une note de basse DO, nous retrouvons l'ensemble «I⁺» déjà présenté dans le plan 2 de l'introduction (ex. 4-3).

Sous le grand mouvement de broderie RÉ-DO-RÉ de la ligne mélodique fondamentale, la ligne de la basse en effectue un autre avec les notes DO-RÉ^b-DO qui en est presque, à son tour, la représentation inversée, à l'exception du bémol appliqué à la note RÉ. Le contrepoint de ces deux voix fondamentales procure des formations harmoniques de l'ordre de 9M, DO-RÉ, aux points extrêmes de la réduction, et de 7M, RÉ^b-DO, au moment du stade II. Ces deux types d'intervalles se trouvaient inclus dans la structure harmonique référentielle définie à l'exemple 4-1, sauf que la 7M, RÉ^b-DO, de la réduction est un demi-ton plus haut que la 7M, DO-SI, de la structure référentielle.

Aux deux voix rassemblant les notes intrinsèques DO et RÉ se joint une troisième voix figurée par la note SOL qui forme équipe avec la note de basse. L'ensemble des trois voix présente la structure harmonique fondamentale «Q³», dont chacune des deux quintes justes superposées qui la définissent, DO-SOL et SOL-RÉ, est reproduite dans la voix mélodique fondamentale au cours du deuxième stade de la composition.

La cohésion créatrice est atteinte. Le court motif de broderie, RÉ-DO-RÉ, ouvrant la première mélodie de la section A d'introduction, sert de grand diviseur en deux parties dans une proportion qui se rapproche du 2 : 1. À l'intérieur de cette division, le matériel thématique/mélodique est structuré en forme d'arche tripartite dans une proportion quasi égale en termes de nombre de temps (voir partie supérieure du schéma). Les deux types de cantus représentant les sections B et C, respectivement, sont responsables de cette coupe formelle tripartite ayant en plus comme cadre la section A. Cette dernière, se trouvant aux extrémités de la composition, camoufle le matériel motivique fondamental de la composition : le motif «B», le motif «Q³» et le motif «I⁺» amenant l'élément de la CI 6 et de la CI 1.

Toutes ces caractéristiques motiviques prises dans leur ensemble corroborent l'articulation des composantes formelles. L'analyse de l'oeuvre *Image* a permis le constat du lien intrinsèque entre motif fondamental et structure formelle.

CHAPITRE 5

CANTATE DU NARCISSE (1938)

Cet ouvrage fût composé d'Avril à Novembre 1938 sur la demande de Mme. Germaine TAILLEFERRE, pour servir de libretto à une cantate de cette éminente musicienne.
(Paul Valéry)¹

L'histoire de la *Cantate du Narcisse* est ponctuée de soubresauts qu'impose alors le contexte de guerre. Aussi, avant de procéder à l'analyse musicale comme telle, un survol de l'historique de l'oeuvre impliquant les deux auteurs, Germaine Tailleferre et Paul Valéry (1871-1945), est proposé.

Le présent chapitre est divisé en six parties. La première retrace la genèse de l'oeuvre, à savoir l'association Tailleferre/Valéry et l'élaboration du livret de Valéry. La deuxième partie relate chronologiquement les faits relatifs aux difficultés d'exécution de l'oeuvre, puisés à même la correspondance de Valéry. La troisième partie relève de la dialectique s'organisant autour de la thématique du livret, alors que la quatrième établit les corollaires de certaines spécificités de la composition musicale dérivant des éléments thématiques. La cinquième partie discute de la structure formelle et de la proportion dans l'oeuvre musicale en rapport avec celle du poème. Cette discussion porte, d'une part, sur l'ensemble de l'oeuvre et, d'autre part, sur des portions de celle-ci : les première et deuxième scènes, et les arias présentés tout au long de l'oeuvre. Finalement, la dernière portion du chapitre se consacre à l'étude motivique dégageant la personnalité compositionnelle intrinsèque de la

¹ «Causerie du Maître Paul Valéry de l'Académie française» donnée dans les Salons de Marguerite Fournier, 19 septembre 1941, inédit, p. 16. Un extrait de cette causerie (pp. 1-9) sera publié sous le titre «Sur les "Narcisse"», dans *Valéry vivant*, no. spécial de *Cahiers du Sud*, 276-278 (1946), pp. 385-390.

Cantate du Narcisse. Vu l'étendue de l'oeuvre, nous procédons de manière plus généralisée en rapportant des extraits représentatifs des spécificités motiviques.

5.1- Genèse de l'oeuvre

Les circonstances qui ont amené Tailleferre et Valéry à collaborer sont cocasses. Le poète, qui enseignait au Centre Universitaire de Grasse, arrêtait fréquemment chez les Blanchenay à Grasse. Tailleferre, installée dans cette ville depuis 1937, joignait souvent la table de ces derniers à l'occasion de déjeuners.² L'incidence de ces rencontres fut telle que Valéry, au printemps 1938, séjourna à la résidence de ses hôtes qu'il surnomma «la petite campagne».³

Pour Tailleferre, les circonstances de leur collaboration ne sont pas tant le fait de leurs nombreuses rencontres comme celui d'une histoire invraisemblable de bohémienne au printemps de 1938.⁴ Alors que Tailleferre cueillait des aubépines et des églantines dans un coin de campagne habité par des gitans, elle fit la rencontre de ces nomades qui l'accueillirent chaleureusement et la convièrent à une fête improvisée à son intention. Dans cette convivialité, une vieille gitane lui dit la bonne aventure dont l'objet est rapporté par Tailleferre elle-même :

Vous allez trouver chez vous en rentrant une lettre contenant beaucoup d'argent, mais vous devrez accomplir un travail pour le gagner. Vous aurez peur de l'exécuter parce que vous ne le ferez pas seule; la personne avec qui vous ferez ce travail est très

² Tailleferre, «Mémoires à l'emporte-pièce», p. 68.

³ *Lettre à une amie: 1938-1944*, texte présenté et annoté par Marcelle Chirac. (Lourmarin de Provence : Fondation de Lourmarin Laurent-Vibert et Association des Amis de Lourmarin, 1988), p. 82.

⁴ Si nous relatons cette histoire qui peut paraître futile, c'est que Tailleferre lui accordait de l'importance. Cette femme équilibrait sa vie difficile en vivant pleinement tout ce qui la distraignait du devoir et des soucis familiaux.

illustre, mais ayez confiance, ce sera une réussite; ne refusez pas et pensez toujours à ce que je vous ai prédit.⁵

À son grand étonnement, Tailleferre trouva à son retour une lettre à tête de la Direction des Arts et Lettres lui commandant une oeuvre lyrique, genre cantate de préférence, avec le collaborateur de son choix. La commande devait rapporter la rondelette somme de vingt mille francs.⁶ Tailleferre poursuit le récit de l'anecdote de la façon suivante :

Cet événement s'était produit une heure après la prédiction de la gitane; j'avoue que j'en fus fortement impressionnée.⁷ [...] Deux jours plus tard, j'allais déjeuner chez les Blanchenay avec P.V. [Paul Valéry].⁸ Bien entendu, je leur lis le récit de ma promenade aux églantines, de ma rencontre avec la gitane et de ses prédictions, enfin de la commande d'une cantate.

P.V., enchanté par cette histoire, me dit tout simplement : «Votre collaborateur, ce sera "moi". J'ai toujours désiré écrire un nouveau *Narcisse* qui fût mis en musique sous la forme d'une cantate «alla» Gluck; et comme j'ai grand besoin d'argent, nous partagerons ce cachet, qui me libérera momentanément de quelques graves soucis».

Malgré l'honneur que me faisait P.V. j'eus le courage de lui dire que je ne pourrais travailler avec lui, qu'il m'était impossible de m'associer à un tel collaborateur, que je serais paralysée de terreur et dans l'impuissance musicale d'interpréter son texte. Il me répondit (comme s'il n'avait rien entendu) : «Vous allez tout de suite écrire au Directeur des Arts et Lettres que j'écirai pour vous ma *Cantate du Narcisse*; dès mon retour à Paris, dans quelques jours, j'irai lui faire une petite visite. Je viendrai déjeuner chez vous demain, je vous expliquerai ce que j'attends de vous, et je vous donnerai la première scène du *Narcisse* que j'ai précisément avec moi».

J'étais prise au piège. P.V. se réjouissait à la pensée de toucher un cachet qui, pour l'époque, représentait beaucoup d'argent. Et

⁵ «Mémoires à l'emporte-pièce», p. 68.

⁶ *Ibid.*, p. 68.

⁷ Plus tard, en 1977, Tailleferre avouera, lors d'une entrevue radiophonique, le côté superstitieux de son caractère (Entretien réalisé à Radio-France en 1977 et retransmis à *Musiciens par eux-mêmes : Entretien avec Germaine Tailleferre*, 19 janvier 1992, Radio-Canada (reprise d'une émission réalisée à Radio-France en 1977).

⁸ Paul Valéry se faisait appeler P.V. dans l'intimité.

puis ce travail l'enchantait. Moi pas! Mes complexes, le peu de confiance en mes possibilités musicales, tout cela me paralysait. Toutefois, l'idée d'adopter un style classique me rassurait. Je n'avais plus l'angoisse de la page blanche; concevoir une oeuvre dans un style donné représentait déjà un support. Dans mes ouvrages précédents, j'avais déjà fait preuve d'un certain retour au classicisme; je me sentais donc moins perdue. C'est ainsi que nous avons écrit la *Cantate du Narcisse*.⁹

Dès le lendemain, Valéry et Tailleferre se sont mis au travail où l'échange se révéla des plus stimulants et enrichissants. Le contact avec la musique n'était pas étranger au poète lui qui avait toujours manifesté une grande fascination pour cet art. Toute sa vie, Valéry n'a cessé de mesurer son art poétique à la musique.¹⁰

Transporté par le courant symboliste et par l'héritage mallarméen, il développe très tôt une passion pour Richard W. Wagner (1813-1883),¹¹ dont les écrits sur le «théâtre total» suscitent tout particulièrement son intérêt. Il apprécie la valeur formelle de l'oeuvre wagnérienne, qu'il considère être «le prolongement du classicisme»,¹² vu l'admiration que ce dernier voue aux opéras de Christoph W. Gluck (1714-1787), que Valéry reprend à son compte.¹³ Aussi, lorsque Valéry conçoit *La Jeune Parque* (1917), il tente «l'analogie en littérature d'une composition musicale à plusieurs parties»¹⁴ à l'intérieur de laquelle se trouve un long récitatif qui se veut un hommage à Gluck.

⁹ «Mémoires à l'emporte-pièce», p. 69.

¹⁰ Jacques Duchesne-Guillemin, «Paul Valéry et la musique», *La Revue musicale* 210 (1952), p. 113.

¹¹ Valéry fut initié en 1887 à la musique de Wagner par son ami Féline avec l'opéra *Lohengrin* (1850). Voir Huguette Laurenti, *Paul Valéry et le théâtre* (Paris : Gallimard, 1973), p. 49, n. 5.

¹² Cité dans Laurenti, p. 455, n. 88.

¹³ Valéry assista, en 1901, à la représentation d'*Orfeo ed Euridice* (1762) et, en 1931, à celle d'*Iphigénie en Tauride* (1779) (*Ibid.*, pp. 47-48). En 1935, alors qu'il présida la cinquième édition du «Comité des Arts et Lettres de la Société des Nations», il assista à une exécution de *Tristan und Isolde* (1857-1859) et, apparemment, à une excellente version d'*Orfeo ed Euridice* de Gluck. Voir Brian Stimpson, *Paul Valéry and Music : A Study of the Techniques of Composition in Valéry's Poetry* (New York : Cambridge University Press, 1984), p. 39.

¹⁴ Valéry, cité par Duchesne-Guillemin, p. 118. On reconnaît ici les traces de Mallarmé (1842-1898) pour qui la musique prenait une place considérable dans la conception de l'art poétique. Le poème *L'Après-midi d'un faune* est, parmi d'autres, un exemple.

Comme Gluck, la mythologie captive Valéry,¹⁵ et tout particulièrement le mythe de Narcisse, qui a habité ses pensées presque tout au long de sa vie créatrice. À trois reprises, ce thème fait l'objet de poèmes : *Narcisse parle* (1891),¹⁶ *Fragments du Narcisse* (1920)¹⁷ et *Cantate du Narcisse* (1938).¹⁸ Lors d'une conférence donnée dans les «Salons» de Marguerite Fournier¹⁹ le 19 septembre 1941, le poète apportera des précisions sur les trois interprétations de *Narcisse* réalisées à des périodes distinctes. Pour lui, ce thème est «une sorte d'auto-biographie poétique».²⁰ Voici les circonstances dans lesquelles est né le premier *Narcisse* :

Il existe à Montpellier un jardin botanique où j'allais très souvent alors que j'avais l'âge de 19 ans.

Dans un coin assez retiré de ce jardin, qui était beaucoup plus sauvage et comme plus poétique autrefois, se trouve une voute [sic] et, dans cette sorte d'anfractuosité, une plaque de marbre qui porte trois mots - PLACANDIS NARCISSAE MANIBUS -

Cette inscription m'avait fait rêver [sic]; mais voici, en deux mots, son histoire.

En 1820, à cet emplacement, on avait trouvé un squelette et, d'après certaines traditions locales, on pensa que c'était là la sépulture de la fille du poète YOUNG. Celle-ci, morte à Montpellier vers la fin du 18^{ème} siècle, n'avait pu être enterrée dans le cimetière, car elle était protestante. Son père l'aurait ensevelie de ses mains, un soir de clair de lune. La jeune morte se nommait NARCISSA.²¹ On identifia avec elle les restes retrouvés.

¹⁵ Valéry écrivit, entre autres, deux ballets de sujet mythologique mis en musique par Honegger : *Amphion* (1929) et *Sémiramis* (1931).

¹⁶ *Oeuvres*, édition établie et annotée par Jean Hytier, vol. I (Paris : Librairie Gallimard, 1957), p. 82.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 122-130.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 403-421.

¹⁹ Marguerite Fournier et Valéry ont entretenu une correspondance suivie dès leur rencontre au printemps 1938. (Voir présentation de Chirac pour Valéry, *Lettres à une amie*, p. 14.)

²⁰ Valéry, «Sur les "Narcisse"», p. 283.

²¹ Dans une de ses notes à l'ouvrage d'André Gide et Paul Valéry, *Correspondance : 1890-1942*, (Paris : Gallimard, 1955), Robert Mallet mentionne que la fille de Young s'appelait Éliza et non

Pour moi, ce nom de «NARCISSA» suggèrait [sic] celui de «NARCISSE». Puis l'idée se développa du mythe de ce jeune homme, parfaitement beau, ou qui se trouvait tel dans son image.

J'écrivis en ce temps là un tout premier NARCISSE, sonnet irrégulier, et origine de tous ces poèmes successifs.²²

À cette époque, Valéry fit la rencontre de Pierre Louÿs (1870-1925) avec qui il développa une bonne relation d'échanges. Peu de temps après leur rencontre, Louÿs lui demanda d'urgence un poème, pour l'incorporer dans la revue *La Conque*, qu'il faisait paraître. Valéry écrivit alors, en deux jours, le poème *Narcisse parle*²³ qui connut, malgré lui, un succès.

Ce n'est que trente ans plus tard que Valéry reviendra au thème de «Narcisse» durant une période de création marquée par un retour à la «fabrication poétique»²⁴ délaissée depuis *Narcisse parle*. Après avoir élaboré l'obscur poème *La Jeune Parque* (1917), il voulut en présenter la contrepartie signifiée par une simplification sur le plan formel et sémantique. C'est précisément dans cet esprit axé sur «l'harmonie même de la langue»²⁵ qu'il retravaille *Narcisse*.

Valéry avait laissé *Fragments du Narcisse*²⁶ dans un état inachevé jusqu'au moment où, dix-huit ans plus tard (en 1938), Tailleferre lui parla de sa commande provenant de la Direction des Arts et Lettres. Pour lui, la cantate était un médium splendide pour faire entendre la voix poétique de son *Narcisse*. D'ailleurs, l'idée de mettre en musique *Narcisse* ne lui était pas nouvelle puisqu'il avait auparavant élaboré un plan pour *Narcisse*,

Narcissa, comme le croyait Valéry. Morte à Montpellier de tuberculose en 1736, son père chanta à sa mémoire sous le nom de Narcissa (p. 89, n. 1).

²² Valéry, «Sur les "Narcisse"», pp. 283-284.

²³ Paru dans le premier numéro de *La Conque* le 15 mars 1891 (Gide et Valéry, p. 48, n. 4).

²⁴ Expression utilisée par Valéry («Sur les "Narcisse"», pp. 289).

²⁵ «Causerie [...]», p. 9.

²⁶ Publié dans *Album de vers anciens*, en 1920, aux Éditions d'Adrienne Monnier (Gide et Valéry, p. 470, n. 5). Cette année de publication ne correspond pas avec celle de 1922 mentionnée dans la «Causerie [...]» de Valéry (p. 10).

symphonie pastorale dans le style classique ²⁷ en pensant à Gluck et à Racine. Aussi, c'est avec empressement que le poète offre ses services lorsque l'opportunité de collaborer avec la compositrice se présente. Ensemble, ils mettront au monde «ce beau fils de musique et de poésie!» comme l'écrira plus tard Valéry à Tailleferre.²⁸

²⁷ Stimpson, p. 263.

²⁸ Carte postale ayant pour cachet de poste la date du 17 avril 1939. Texte de la carte reproduit dans Tailleferre, «Mémoires à l'emporte-pièce», p. 70.

5.2- Les exécutions

C'est dans l'esprit d'une étroite collaboration entre Valéry et Tailleferre que naquit la *Cantate du Narcisse* pour soprano, baryton-martin, chœur de femmes et orchestre de chambre (cordes, timbales et cymbales). L'œuvre fut terminée en novembre 1938, et Valéry nourrissait pour elle des espoirs de célébrité. Aussi cherchait-il désespérément une façon de la faire exécuter, mais le contexte de guerre qui suivit limitait les possibilités.

Il fit, premièrement, une lecture publique du libretto le 23 février 1939 à la Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique (S.A.C.E.M.) à Paris,²⁹ suite à quoi aucune forme de projet ne lui a été proposée. Aussi, au mois d'avril suivant, s'inquiétant de l'avenir de l'œuvre, il écrivit à Tailleferre : «Il faudrait songer maintenant à faire entendre ce Narcisse».³⁰ L'année suivante, soit le 12 février 1940, une autre lettre parvint à la compositrice qui démontrait les efforts de Valéry pour la diffusion de cette œuvre :

Chère Madame et Amie,

[...] Je pense cependant à notre enfant Narcisse, et j'en ai parlé, ces jours-ci, avec Germaine Lubin qui m'a paru assez séduite par cet ouvrage dont je lui ai donné une idée. Elle verrait une exécution à Colonne ou au Conservatoire et je crois qu'elle a (surtout à Colonne) l'influence nécessaire pour obtenir que l'on donne cette Cantate. Que pensez-vous de cette possibilité? Dois-je pousser plus loin la négociation? Il est clair que, sans la musique en mains, il est difficile de l'avancer. Mais je vous remets la question tout entière.³¹

Comme il n'était pas du tempérament de Tailleferre de promouvoir ses œuvres, il semblerait qu'elle ait écarté l'idée de pousser ce genre de projet. D'autant plus qu'elle avait le pressentiment, à cause de cette situation de

²⁹ Laurenti, p. 495.

³⁰ Citation puisée de la même carte postale mentionnée ci-haut.

³¹ Lettre reproduite dans «Mémoires à l'emporte-pièce», p. 70.

guerre, qu'elle ne verrait plus jamais Valéry. Mais il en fut autrement, comme le raconte Tailleferre :

En 1941, ayant dû aller à Paris, je pus lui rendre visite. Il insista pour que je lui joue toute la *Cantate* qu'il me faisait l'insigne honneur d'aimer. C'est la dernière fois que je le vis, car les voyages devenaient impossibles.³²

Dans son entourage, Valéry s'était tourné du côté de Marguerite Fournier, avec qui il avait développé une amitié depuis leur rencontre au printemps 1938. Il savait l'influence qu'elle détenait sur le milieu artistique. Aussitôt mise au courant du projet de la *Cantate du Narcisse*, elle n'hésita pas à intervenir dans l'organisation d'un concert.

Elle trouva, à Marseille, l'appui d'un dénommé Sabatier qui voulut profiter de la présence de l'Orchestre de Radio-Paris, replié dans cette ville, pour faire exécuter la *Cantate du Narcisse*. La correspondance entretenue entre Valéry et Fournier montre l'opiniâtreté dont ils ont fait preuve pour rendre possible l'exécution de ce projet. Le 14 octobre 1941, il écrit à Fournier :

Je m'occupe de Sabatier aujourd'hui même. J'aurai exactement 70 automnes le jour où Narcisse étonnera les populations méditerranéennes. Je suis curieux de l'effet qu'il produira. La question est d'importance. Si cet ouvrage a du succès (au moins chez les connaisseurs), il peut avoir un avenir de concerts. Je donne toute latitude à Sabatier pour alléger, raccourcir le texte à lire.³³

Dans les mois qui suivirent, peu de développements se produisirent. Dans les lettres du 31 octobre, 23 novembre et 24 décembre 1941, Valéry démontre son intolérance face au sentiment d'impuissance quant à la réalisation de ce projet : «Qu'est devenue la *Cantate*? *Narcisse à Marseille* serait le titre d'un vaudeville!»³⁴ D'autant plus qu'il semblerait y avoir une

³² *Ibid.*, p. 71.

³³ *Lettres à une amie*, lettre no. 10, p. 39.

³⁴ *Ibid.*, p. 13.

difficulté à coordonner les intervenants à savoir, la compositrice, les interprètes et la chorale Félix Rogel.³⁵

Finalement, l'exécution de la *Cantate du Narcisse* était prévue pour le 19 janvier 1942 au Théâtre Chave à Marseille, par l'Orchestre Radio-Paris sous la direction de Giardino,³⁶ et retransmise en direct sur les ondes radiophoniques marseillaises. Depuis quelque temps, Fournier en était au courant, mais elle voulait réserver la surprise à son ami Valéry. C'est pourquoi il lui écrivit dans un élan d'effroi : «Quant au Narcisse, je n'en sais plus rien! Vous piquez ma curiosité avec cette histoire d'amour. En somme, on ne l'a pas donné à la Radio».³⁷

Quelques jours avant la date de la première, Fournier envoie à Valéry un «faire-part» pour l'audition de la *Cantate du Narcisse*, puis, peu de temps après, une lettre donnant le compte-rendu de cette soirée.

Cher grand Ami,

[...] J'espère que mon «faire part» de la naissance de Narcisse pour le 19 janvier vous sera parvenu et que vous aurez pu entendre son premier chant à la Radio.

Moi, je fus privilégiée en assistant à la dernière répétition en compagnie de Germaine Taillefer [sic], satisfaite de l'exécution. J'ai voulu écouter à mon poste la Cantate magnifique. Narcisse, le ténor Planel avec une diction parfaite sut conserver au texte prestigieux toute sa valeur; mais la Nymphé, Ginette Guillamat, à la très belle voix, fut en ce sens insuffisante. L'ensemble était très beau. À distance, l'avez-vous senti?...

Dans la soirée, Germaine Taillefer [sic] reçut chez moi, à la maison du Vieux-Port, les principaux interprètes, chef d'orchestre, chef de coeur [sic], ses amis et les vôtres attristés de ne pouvoir vous manifester leur admiration.³⁸

La réponse de Valéry fut affligeante :

³⁵ D'après Chirac, *Ibid.*, p. 77.

³⁶ Tailleferre, «Narcisse... fils de la musique et de la poésie», entretien recueilli par Georges Hacquard, *Intemporel* 4 (oct.-déc. 1992), p. 7.

³⁷ *Ibid.*, lettre no. 12, p. 41.

³⁸ *Ibid.*, p. 78.

Chère Marguerite et Amie,

Hélas, je n'ai pas saisi le Narcisse, Marseille est imperceptible à 13h pour mon poste. Mais enfin, vous me dites que ce fut bien et c'est là ce qui importe. Si Germaine a été contente, je le suis.³⁹

Au mois de mars 1942, une autre lettre suivit incluant ce commentaire :

Je m'étonne que Germaine T. ne m'ait pas écrit un mot après l'audition. C'est curieux! — J'ai reçu d'autres échos excellents de cette émission qui vs [vous] doit tant. J'aimerais qu'elle fût suivie par les concerts.⁴⁰

Environ un mois plus tard, il reçut une proposition de concert par Monsieur Gantillon, directeur du théâtre des Célestins à Lyon. Ce dernier, qui avait pris connaissance de l'exécution de la *Cantate du Narcisse* à Marseille, communiquait à Valéry sa volonté de la redonner en concert à Lyon. Il avait sûrement établi ce contact avec Gantillon suite à une conférence donnée à Lyon le 27 avril 1942.

Entre cette date et celle de l'exécution de la *Cantate*, nous comptons un délai de quatorze mois. Les extraits suivants, tirés de sa correspondance avec Fournier, témoignent des attentes du poète à l'égard de la production de Lyon et, en même temps, de l'appréhension qu'il avait quant à la disparition de la partition musicale qu'il semble n'avoir jamais eue en sa possession.

16 mai (1942) :

Et quant au Narcisse, je vs [vous] communique une lettre de Lyon... Je leur ai dit de se mettre en communication avec G. T. [Germaine Tailleferre]... Le projet me semble un peu lourd. Mon désir plus modeste serait de voir cet ouvrage entrer dans le répertoire *courant* des concerts. Mais enfin... !⁴¹

11 octobre (1942)

³⁹ *Ibid.*, lettre no. 15, p. 44.

⁴⁰ *Ibid.*, lettre no. 16, p. 45.

⁴¹ *Ibid.*, lettre no. 17, p. 46.

Mais le manuscrit [de la *Cantate du Narcisse*]? [...] Je n'ai aucune idée des possibilités de copie et des frais.⁴²

[? Mars] 1943

Je viens de téléphoner à Madarne Guillamat, votre lettre en mains. Mais la question n'a guère avancé. *Je vous avoue que je ne tiens pas à la Radio-Paris.* ⁴³

Ceci demanderait des explications. Mais je suis sûr qu'elles sont inutiles. Si vous étiez sur les lieux, il serait même superflu d'en parler.

Je songe à des concerts qui se donnent à la Galerie Charpentier, organisés par la N.R.F. et qui sont *très bien*.

Mais dites-moi où est la partition? Comment avoir ces textes?

Quant à Lyon j'ai moins de craintes que vous sur l'exécution aux Célestins. Je suis sûr qu'ils feraient l'impossible pour donner la *Cantate* dans les meilleures conditions.

D'ailleurs, je suis là-bas en très bonne odeur. On ne cesse d'y réclamer ma présence. La conférence de l'an dernier [27 avril 1942] a été un succès d'enthousiasme.

Bref, pourquoi pas Paris et Lyon?⁴⁴

5 juin (1943)

Oui, Lyon va chanter *Narcisse*, et ils m'ont décidé à y aller — quoique j'aie grande répugnance à me mettre en route. [...] Mais enfin j'irai. Il faudra aussi parler deux soirs de suite avant la *Cantate*... Que dire? ⁴⁵

Finalement, la *Cantate du Narcisse* sera jouée à Lyon, au théâtre des Célestins, sous la direction de Jean Witkowski⁴⁶ les 16 et 17 juin 1943. La production ne fut pas telle que se l'était imaginée Valéry : elle s'était limitée à l'interprétation musicale de l'oeuvre, sans les effets et jeux scéniques.⁴⁷

Quant à la partition, elle reste une énigme. Au moment de la réalisation du concert à Lyon, Tailleferre avait déjà quitté la France pour les États-Unis.

⁴² *Ibid.*, lettre no. 22, p. 54.

⁴³ Puisque Radio-Paris était sous contrôle allemand (*Ibid.*, p. 80.)

⁴⁴ *Ibid.*, lettre no. 25, pp. 58-59.

⁴⁵ *Ibid.*, lettre no. 26, p. 60.

⁴⁶ Tailleferre, «*Narcisse... fils de la musique et de la poésie*», p. 7. La *Nymphe* fut interprétée par Ginette Guillamat et Jean Planel (*Ibid.*).

⁴⁷ Il est à se demander si les parties de solistes furent, au moins, interprétées (voir notes de Chirac, *Ibid.*, p. 79).

Valéry et Fournier ont toujours cru qu'elle avait apporté le manuscrit. Pour remédier au problème, il semblerait que le poète avait fait réécrire une partition à partir de quelques parties d'instruments d'orchestre délaissées à l'Orchestre de Radio-Paris. Cette partition reconstituée aurait servi, paraît-il, de support musical non seulement à l'interprétation de Lyon, mais également à celle de Paris, comme le laisse entendre la lettre suivante :

4 septembre 1943

Cortot va donner le *Narcisse* à Paris. Gantillon lui a prêté le matériel de sorte que l'oeuvre sera jouée à Lyon et à Paris, cet automne, si ... et si, car tout est plein de *si*, bémol ou non, à notre époque.⁴⁸

Effectivement, Alfred Cortot, chef de l'Orchestre du Conservatoire national supérieur de musique de Paris, inclut dans sa programmation de la saison 1943-44 la *Cantate du Narcisse*. Le concert eut lieu le 14 janvier 1944 sans la présence de Tailleferre, qui était toujours aux États-Unis.⁴⁹ Les critiques, qui ne parurent que les 3 et 5 février, ont louangé le travail du chef d'orchestre et du librettiste, mais décrié celui de la compositrice. Tony Aubin, dans le *Comœdia*, reprocha à Tailleferre l'inconsistance de l'oeuvre, tandis que Serge Moreux, dans *La Gerbe*, critiqua le mauvais usage de son «lullysme» et ce, de deux façons :

[...] d'abord elle a omis de séparer les différents numéros de cette cantate par des récitatifs neutres ou par des divertissements symphoniques; d'autre part, l'instrumentation sonne mal : elle est écrite trop épaisse, on eût souhaité quelque chose de coloré,

⁴⁸ *Ibid.* lettre no. 27, p. 62.

⁴⁹ La partition qui a servi à Cortot pour préparer ce concert a été retrouvée au printemps 1991 à la Bibliothèque Gustav Mahler dans le «Fonds Alfred Cortot», lequel n'avait jusqu'alors pas été catalogué. Les autres partitions de l'oeuvre disponibles se trouvent à l'Association Germaine-Tailleferre et comportent une réduction pour chœur et piano et une partition d'orchestre «olographe». Cette dernière, écrite sur du manuscrit de la papeterie américaine Schirmer, contient un nombre d'erreurs d'inattention, ce qui nous porte à croire qu'elle serait la version que Tailleferre a retranscrite de mémoire lors de son séjour aux États-Unis de 1942 à 1946. La version accessible qui semble être la plus fidèle à l'original est celle que Cortot avait en sa possession. C'est sur cette dernière que sera basée l'étude analytique qui suit.

dans l'esprit d'un Rameau dessinant les accompagnements des *Indes galantes*.⁵⁰

Mais les critiques n'ont pas perçu la référence à Gluck, où les récitatifs et les accompagnements instrumentaux doivent, le plus possible, être intégrés à l'action. Et sur ce point, Tailleferre a vu juste car les différents airs s'insèrent à même les récitatifs de façon à ce que l'action puisse se dérouler sur une musique continue.

Les longueurs dans l'oeuvre sont incontournables. Même Valéry soupçonnait cette défaillance.⁵¹ Par conséquent, les auteurs auraient eu avantage à reviser certaines scènes, particulièrement la scène VI, pour en alléger l'ensemble. Mais le contexte et les occupations de chacun d'eux les ont empêché d'aller de l'avant dans ce projet. Malgré tout, la *Cantate du Narcisse* demeura une oeuvre maîtresse.

Elle fut reprise le 8 décembre 1944 au Studio de Paris des Champs-Élysées par l'Orchestre du Conservatoire sous la direction de Cortot. Le 7 mars 1949, Roger Désormière l'interpréta à l'Orchestre national pour Radio-France. Le 13 mai 1953, elle fut entendue à Londres par le «Royal Philharmonic Orchestra» dirigé par Thomas Beecham, avec comme solistes Janine Micheau et Bernard Lefort. Après un long silence, le 7 mai 1992, l'ensemble vocal et instrumental de l'«University of California at Santa Cruz», dirigé par Nicole Paiement a fait revivre quelques instants de cette *Cantate du Narcisse* en interprétant les trois scènes avec chœur, les scènes I, IV et VII. Présentement, Paiement et la musicologue Leta Miller dirigent une équipe de recherche pour l'édition de cette oeuvre.

⁵⁰ *La Gerbe*, 186 (3 février 1944).

⁵¹ Voir Valéry, *Lettres à une amie*, lettre no. 10 du 14 octobre 1941 préalablement citée.

5.3- Libretto de la Cantate du Narcisse

Valéry acheva d'écrire le libretto en août 1938 à «La Polynésie», à Giens, chez la comtesse de Béhague.⁵² Parmi les diverses descriptions du mythe de Narcisse que nous trouvons dans la littérature, celle de Mallarmé se rapproche de près de l'interprétation faite par Valéry dans la *Cantate du Narcisse*. Mallarmé débute comme suit :

Narcisse, ce fils du fleuve Cépise, fut aimé de la nymphe Écho, qui ne put obtenir son amour à lui et mourut de chagrin. Némésis, pour le punir, le fit tomber amoureux de sa propre image; et le jeune homme, à son tour, anguit dans une attente vaine. Sur le lieu de sa mort, naquit la fleur qui s'appelle de son nom.⁵³

Tout au long de son libretto, Valéry renforcera le thème de l'amour par la multiplicité des personnages impliqués qui sont les suivants :

PERSONNAGES

NARCISSE
LA PREMIÈRE NYMPHE
TROIS AUTRES NYMPHES, L'ÉCHO⁵⁴

Cette composition des personnages se résume à deux types principaux : le Narcisse et les Nymphes. Les Nymphes sont ces jeunes filles au corps gracieux qui habitent les bois, les montagnes et les eaux. Il faut toutefois préciser, et les auteurs ne sont pas clairs sur ce point, que chacune des première, deuxième, troisième et quatrième Nymphes, pour ce qui est des première et dernière scènes, représente un groupe de Nymphes constituant chacun une partie du chœur vocal. Ainsi, il n'y a pas qu'une seule Nymphé qui soit éprise de Narcisse, mais tout le groupe de Nymphes. De plus, dans ce libretto, Écho ne

⁵² Notes de Chirac dans Valéry, *Lettres à une amie*, p. 12.

⁵³ Stéphane Mallarmé, «Narcisse», in *Les Dieux antiques : Nouvelle mythologie d'après George W. Cok.*, 15^e éd. (Paris : Gallimard, 1925), p. 206.

⁵⁴ Cet extrait et les suivants sont puisés dans *Cantate du Narcisse*, in *Oeuvres*, vol. 1, pp. 403-421. Dans les citations, nous avons, autant que possible, conservé la mise en page de l'édition.

prend pas le rôle que le mythe lui prête. Elle est celle qui, prématurément — au centre de l'oeuvre lors de la quatrième scène — se métamorphose en un rocher répercutant le son des voix entendues.⁵⁵

Pour ce qui est de «La Nymphé» des scènes III et VI, et de la «Prime Nymphé» de la scène V, elle réfère au seul personnage de la Nymphé principale, qui tentera de séduire Narcisse par sa beauté et sa grâce et de le convaincre des délices de l'amour conjugal. Que cet amour soit consumé relève de la volonté des Dieux, dont la Prime Nymphé est la porte-parole. Possédant ainsi un rang hiérarchique supérieur aux autres Nymphes, elle leur inculque cet amour éperdu et, forcément, tous les états d'âme qui s'ensuivent. Sous sa direction, elles chanteront sa souffrance et son désespoir et assouviront sa colère.

L'enjeu du drame repose alors sur la divergence du sentiment amoureux des deux types de personnages, Narcisse et les Nymphes :

Nous aimons sans espoir... Aime-toi sans espoir
(voir annexe 5, sc. I, p. 406 [pagination de l'édition])

Cette incompatibilité amoureuse les pousse à la confrontation où la rage et la colère se développent. L'action se consacre, en quelque sorte, à ce jeu d'émotions, mais qui, en contrepartie, occupe toute la place vitale. Même la représentation scénique est minimisée par ces quelques indications :

La scène représente une clairière.
Au milieu, la fontaine.
(p. 401)

La confrontation existant dans la *Cantate du Narcisse* est d'autant plus ressentie que l'auteur a su cerner avec justesse les traits de caractère divergents

⁵⁵ Dans la mythologie, la transformation de la Nymphé Écho en rocher devrait se réaliser à la fin de l'histoire, une fois qu'elle a pris conscience de l'amour impossible avec Narcisse. Voir dans Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, «Narcisse», in *Dictionnaire des symboles* (Paris : Éditions Robert Laffont et Jupiter, 1982), p. 388.

de chacun des personnages. Le tableau suivant met en opposition les symboles et les caractéristiques des deux types de personnages.

<u>Narcisse</u>	<u>Nymphes</u>
Soleil <i>Fils de lumière</i> (sc. II, p. 407) <i>Soleil</i> (sc. I, p. 404; sc. II, p. 406)	Terre⁵⁶ <i>Fraîches filles des eaux</i> (sc. I, p. 404) <i>Moi, je deviens ce hêtre</i> (sc. II, p. 406) <i>Les Roches et les Bois</i> (sc. IV, p. 412)
Solitaire <i>Narcisse est à soi seul, le demeure et succombe.</i> (sc. VI, p. 419)	En troupe <i>O Nymphes, troupe claire</i> (sc. III, p. 411)
Haine pour autrui <i>Mais Narcisse ne peut, mais Narcisse ne veut</i> <i>Aimer d'amour quelque autre que soi-même.</i> (sc. VI, p. 419) <i>Je vous hais dans la mort comme j'ai fait vivant,</i> <i>O Nymphes dignes d'être femmes</i> (sc. IV, p. 414)	Amour pour autrui <i>Nous t'aimons....</i> (sc. IV, p. 413) <i>Ce ténébreux Narcisse à qui j'ai voulu plaire</i> (sc. III, p. 411)
Bourreau <i>Je ne vous puis aimer que je me trahisse ...</i> (sc. VI, p. 418)	Victime <i>Fille vive jadis, je me fis lente et morne,</i> <i>Et misérablement absente de mes jours ...</i> (sc. VI, p. 416)
Immuabilité (comme le soleil) <i>Narcisse de marbre!</i> (sc. III, p. 174) <i>D'une entière beauté de marbre et le mépris...</i> <i>Mes pleurs n'ébranlaient point cette invincible borne.</i> (sc. VI, p. 416) <i>Narcisse est à soi seul, le demeure et succombe</i> (sc. VI, p. 419)	Vivacité <i>Nymphes si vives</i> (sc. I, p. 404)

Dans la structure même du poème, Valéry souligne cette opposition en plaçant les noms de Nymphes et Narcisse, respectivement, à deux points extrêmes de chacune des scènes I et VII et, par voie de conséquence, de l'oeuvre entière. Plus précisément, la scène I commence par le mot «Nymphes» et se

⁵⁶ «La terre s'oppose symboliquement au ciel comme le *principe passif* au principe actif; l'*aspect féminin* à l'*aspect masculin* de la manifestation; l'*obscurité* à la *lumière*» (*Ibid.*, p. 940).

termine par celui de «Narcisse»; comme la scène VII reprend presque intégralement la première scène, nous retrouvons le même effet, non seulement dans cette dernière scène, mais aussi aux deux extrémités de l'oeuvre.

La beauté est l'unique trait commun des personnages. Grâce à la beauté mise en valeur dès la première scène, une communication se développe entre Narcisse et les Nymphes, ce qui entraîne le drame et l'action de la pièce.

Conformément aux règles de l'antiquité, la pièce commence par un prologue. Mais différent du théâtre grec antique, le chœur, qui devrait suivre le prologue, entre en jeu immédiatement et remplit ainsi la fonction de récitant. En tant que commentatrices, moralisatrices et exécutrices, le chœur des Nymphes va établir les faits en présentant les événements antérieurs et ultérieurs.

Dans la première scène, les Nymphes dressent un portrait d'elles-mêmes en louangeant leur propre beauté digne d'un Narcisse. Alors survient la question déterminante :

Est-il plus beau que nous?
(sc. I, p. 405)

Sans y répondre immédiatement, les Nymphes parlent de Narcisse et de son égocentricité amoureuse. S'avouant éprises de lui à jamais, elles adressent un chant de détresse face à cet impossible amour.

La deuxième scène est consacrée à Narcisse. Se considérant aussi unique et puissant que le soleil, ce symbole du sexe masculin,⁵⁷ il se présente à son tour en chantant un hymne à sa beauté.

L'action commence réellement à la troisième scène, où Narcisse va éventuellement se confronter à la Prime Nymphe. Même si cette dernière est

⁵⁷ *Ibid.*, p. 894.

d'abord invisible, Narcisse sent une présence menaçant sa solitude et son intègre beauté. Ce n'est qu'une fois la Prime Nymphé complètement sortie de la fontaine et dégagée des vapeurs que Narcisse réalisera le danger qui l'attend.

*Holà....Le Monstre même!... Il surgit de l'écume....
Monstre?....Monstre de grâce.... Il dresse un noble corps....
(sc. III, p. 408)*

Pendant un instant, Narcisse pense que c'est son propre reflet qui sort des eaux. Mais aussitôt devenue visible, la Nymphé le ramène à la réalité et l'invite à admirer «d'autres charmes» (p. 409). La réponse de Narcisse est sans équivoque :

*Je vous hais, abominable Belle...
Mon mal si pur m'est cher, et vos biens odieux.
(sc. III, p. 411)*

C'est ainsi que dans la troisième partie de la scène III, la Prime Nymphé menace Narcisse de violence et appelle au rassemblement des Nymphes pour venger ce refus d'amour.

*Eh bien, garde ton coeur....Tu vas voir quel concours
De Nymphes sans pitié vont chanter tes amours ...
Nymphes, à Moi!... Vengez votre compagne;
Sortez des joncs et des osiers,
Revenez de l'ample campagne
Ou de l'onde où vous reposiez
Tombez du roc, sautez de l'arbre!
Assemblez à moi votre Choeur!
Traquons ce Narcisse de marbre!
Narcisse a refusé mon coeur....
Tonnez, éblouissant tumulte!
Venez çà venger cette insulte,
Déchainons l'écho des rochers,
Bafouez, pourchassez, raillez, effarouchez!
O Nymphes, troupe claire,
Ce ténébreux Narcisse à qui j'ai voulu plaire.
(sc. III, p. 411)*

La scène IV porte sur cette bataille, car la troupe de Nymphes exécutera les ordres de la Prime Nymphé qui se camoufle en Nymphé Écho. Mais avant de passer à l'action, les Nymphes tentent une autre fois de persuader Narcisse. Elles lui posent à deux reprises la question-clé :

Que te sert d'être Beau?
(sc. IV, p. 412)

Face à son entêtement, les Nymphes servent à Narcisse une dernière mise en garde et passent aux actes :

*Frappe, griffe, cogne!...Et tords et mords et crache,
Fouette, cingle, pince!... Entame, écorche,, arrache...*
(sc. IV, p. 414)

Se relevant de ces coups, Narcisse chante les douleurs et les blessures faits à son «cher corps» (p. 407).

La Prime Nymphé réapparaît à la cinquième scène. S'apercevant de l'état de Narcisse, elle ordonne à sa troupe d'interrompre les coups et de prendre congé. Son premier désir est de lui venir en aide et de soigner ses blessures, ce qui lui permettra d'essayer, encore une fois, de le persuader de ses charmes féminins.

Sans réussite apparente, la Prime Nymphé s'engagera dans un long processus de négociation avec Narcisse dans la sixième scène. Dans cette dernière tentative, elle s'y prend différemment : elle fait appel à la pitié et au destin inévitable fixé par les Dieux. C'est alors que la Prime Nymphé lui proclame le décret des Dieux :

PAR LE STYX, PAR LE STYX, PAR LE STYX
SI NARCISSE NE PEUT, SI NARCISSE NE VEUT
AIMER D'AMOUR QUELQUE AUTRE QUE SOI-MÊME
RIEN D'HUMAIN N'EST EN LUI, SA BEAUTÉ LE CONDAMNE :
QU'IL SOIT ET SA BEAUTÉ REPRIS PAR LA NATURE.
TEL EST L'ORDRE DIVIN.
(sc. VI, p. 417)

Mais Narcisse ne peut s'empêcher de désobéir pour rester fidèle à lui-même. Devant sa décision, il doit se soumettre à la mort :

*Adieu, mon Âme, il faut que l'on s'endorme :
[...] Et vous, Beau Corps, claire Idole de l'Onde,
Voici pour vous le dernier jour du monde
Où rien de pur ne pare qu'un moment...*
(sc. VI, p. 420)

Sur ces paroles, il disparaît. Tout espoir d'amour s'estompe. C'est alors que le chœur de Nymphes revient et réexpose dans la dernière scène (la septième) les faits relatés dans la première. Le même chant de détresse termine encore une fois la scène.

Face à cette même détresse, nous nous retrouvons au point de départ. Il n'y a, pour ainsi dire, aucune évolution du drame comme tel. Car la septième scène est une reprise textuelle de la première, quoiqu'abrégée et quelque peu modifiée. Aussi, ce qui servait de prologue devient épilogue : «une scène exposant les faits postérieurs à l'action et destinée à en compléter le sens, la portée».⁵⁸ Aussi, la conclusion, c'est-à-dire le sort des Nymphes, nous était connue dès la première scène.

Hélas...Mes Soeurs, mourir?...Nous sommes immortelles,

Vainement, vainement immortelles et belles:

Point d'amour pour nous, point de mort.

Ni désir, ni douleur pour nous ne s'accomplissent;

Nous revenons sans cesse à notre sort...

(sc. 1, p. 406)

Cette évolution en boucle, à l'image de l'amour narcissique signifié par «un éternel retour» (sc. II, p. 406), relève de ce que Valéry considérait comme une «oeuvre fermée». Et c'est précisément à cette enseigne que le poète définissait l'art musical de Gluck pour lequel il avait une grande admiration.⁵⁹ Outre celui-ci, Valéry appréciait chez lui la clarté dans les structures de composition et la simplicité dans la ligne mélodique et les rythmes.⁶⁰

Ce classicisme, auquel Valéry aspire, épuré de toute complexité qui se situe à mi-chemin entre Bach et Wagner, mais accompagné d'un langage renouvelé, rejoint le style musical de Tailleferre. Aussi, lorsqu'il suggéra à Tailleferre d'écrire une cantate «alla» Gluck, c'est précisément à l'opéra

⁵⁸ D'après le *Dictionnaire Le Petit Robert I.*

⁵⁹ Voir Laurenti, p. 47.

⁶⁰ Voir Duschesne-Guillemain, p. 116.

*Alceste*⁶¹ qu'il faisait allusion, où il admira «l'art avec lequel le compositeur a fait sentir dans ses récitatifs la structure du grand vers français [...] du type racinien».⁶²

⁶¹ Nous serions portée à croire que Valéry aurait été influencé par *Écho et Narcisse* (1779) de Gluck. Comme cette oeuvre n'a pas tenu l'affiche, il est fort probable que Valéry n'ait pas eu connaissance de l'existence de celle-ci, surtout qu'il n'en est jamais question dans ses écrits.

⁶² Valéry, «Causerie [...]», p. 16.

5.4- Alliance de la poésie et la musique

Il m'a donc communiqué son «livret», feuillet par feuillet. On lisait les feuillets ensemble un par un, on se promenait, il m'expliquait, il me disait le genre de musique qu'il voulait, scène par scène.¹

Comme Claudel, il savait exactement ce qu'il voulait et, quand un passage ne lui plaisait pas, il n'y avait qu'à le recommencer, ce que je fis pour la troisième scène que j'ai ainsi réécrite trois fois. Après la troisième version, je n'y voyais plus clair. C'est alors qu'il m'avoua que lui-même l'avait plusieurs fois réécrite, qu'il l'avait ratée. Pour ma part, j'avais raté la cinquième qui n'était pas du tout dans l'esprit qu'il voulait. Afin de faciliter ma tâche, il se proposa de me la lire pour que je note au fur et à mesure le rythme de sa diction. Avec ce mode de travail, j'obtins une prosodie parfaite. Instantanément, j'écrivis devant lui la musique; mon annotation était la reproduction exacte du rythme de sa lecture. Il en fut enchanté et, moi aussi, j'étais ravie d'avoir triomphé d'un obstacle et surtout de lui faire plaisir.²

Ce témoignage nous renseigne sur la façon dont les auteurs ont su collaborer dans l'élaboration de la *Cantate du Narcisse*. En travaillant si étroitement avec la compositrice, Valéry a vite reconnu les embûches que certains vers poétiques pouvaient susciter au moment de la composition de la ligne musicale. Il mentionne dans sa *Causerie* de 1941 :

Malheureusement, il s'est trouvé que ce poème, je l'ai fait presque involontairement en Alexandrins et, lorsqu'il fût terminé, je me rendis compte de la difficulté que je créais ainsi à cette excellente musicienne.

En effet, les alexandrins ne se combinent pas aisément à la musique.³

Pour faciliter le mariage entre la poésie et la musique, Valéry modifia, à quelques endroits, le libretto⁴ qu'il aurait sûrement voulu en alexandrins pour

¹ Tailleferre, «Narcisse... fils de la musique et de la poésie», p. 6.

² Tailleferre, «Mémoires à l'emporte-pièce», pp. 69-71.

³ Valéry, «Causerie [...]», p. 16.

⁴ La version du libretto mis en musique ne fut pas publiée. Par ailleurs, Valéry prendra soin de préciser dans son avis : «Toutefois, le présent texte est, en quelque endroit, un peu plus développé

suivre les traces du poète classique Racine, pour qui il avait une grande admiration. Aussi, les vers utilisés dans le dialogue des personnages ne se limitent plus à des alexandrins. Loin d'être fixe, la longueur des vers mesure de 5 à 12 pieds, ce qui amène une plus grande variété au rythme prosodique et de la phraséologie musicale.

Le travail de la compositrice démontre sa préoccupation d'honorer, musicalement la poésie : l'usage de modes rythmiques appropriés, du syllabisme dans la mélodie et de textures contrastantes confirment cette intention.⁵ Mais au-delà de la transposition musicale du texte poétique, le rôle réel de la compositrice fut de mettre en valeur les caractéristiques dramatiques et thématiques du livret. L'analyse suivante tente de relier ces éléments avec les spécificités de la composition musicale en se penchant sur certains paramètres mélodiques, à savoir les hauteurs de son et les figures rythmiques significatives.

Pour ce libretto à sujet mythologique, Tailleferre élabore une cantate de chambre qui s'apparente de près à un opéra, mais en miniature, ce qui permet d'exploiter le lyrisme et l'expressivité dans la construction mélodique afin de mieux se coller à l'aspect dramatique du texte. Pour rendre le drame plus actuel, la compositrice omet l'ouverture et tout divertissement instrumental. Pour maintenir l'action à l'avant-plan, elle écrit, semblable à Gluck, une musique continue où se succèdent et se mélangent des airs et des récitatifs composés pour soprano dramatique et baryton martin.

que le texte mis en musique.» («Avis» de la *Cantate du Narcisse*, in *Oeuvres complètes*, vol I, p. 403.)

⁵ Nous n'entrerons pas ici dans l'étude de l'interaction entre l'accent musical et l'accent poétique, même si cette alliance nous semble d'une grande importance. Des conclusions de cet ordre ne sauraient être valables sans une investigation de l'accent dans les deux domaines respectifs : tâche dont nous ne nous acquitterons pas dans le présent ouvrage. Cela étant au-delà des objectifs de l'étude.

Outre le chœur de voix de femmes à quatre parties, l'instrumentation comporte un orchestre à cordes et une section de percussion formée de cymbales et de trois timbales. Ce soutien instrumental modeste permet, encore une fois, de donner toute la place au drame tout en maintenant l'intrigue à son maximum.

L'oeuvre commence par une introduction instrumentale accompagnée de l'indication «Très lent, très expressif».⁶ Après ce moment musical de 15 mesures, visant à fixer l'ambiance, interviennent les trois parties inférieures du chœur qui exécutent une polyphonie stratifiée sur l'exclamation «Ah!» (mes. 16). L'atmosphère qui se dégage de cette écriture interpelle deux images : d'une part, elle accentue l'aspect céleste et immortel des Nymphes tout en accompagnant le mouvement des voiles qui les revêtent; d'autre part, elle exprime toute la douleur des Nymphes face à leur destin de ne jamais pouvoir vivre l'amour avec Narcisse.

À ce fond sonore nébuleux, les soprani I vont ajouter leur chant aux premières lignes du texte (mes. 21). À tour de rôle, chacune des parties du chœur va présenter une strophe du livret sans pour autant interrompre les «Ah!» polyphoniques des trois autres voix. Cette texture polyphonique stratifiée, dont la priorité se voue à la mélodie, persistera jusqu'au moment où les 2^e Nymphes interviendront seules pour exclamer plaintivement les mots-clés suivants : «Sans amour» (mes. 55). Aussitôt, les quatre voix reprennent en homorythmie ce même fragment de texte afin d'en accentuer la pondération.

⁶ Voir la partition à l'annexe 5 où les extraits suivants sont reproduits :

scène I : au complet;
 scène II : au complet;
 scène III : mes. 1-17; 47-64; 95-119; 187-326;
 scène IV : mes. 1-39; 62-82; 121-129; 210-232;
 scène V : mes. 1-8;
 scène VI : mes. 1-198; 213-227; 238-482;
 scène VII : mes. 1-5; 26-35; 58-61.

Pour la première fois depuis le début de l'oeuvre, l'homorythmie couvre les quatre voix du chœur. Précédemment, à la rencontre du mot «vainement», Tailleferre avait appliqué l'homorythmie, mais dans les trois voix inférieures et seulement après l'avoir fait chanter par la partie des 3^e Nymphes (mes. 30-33). Ces dernières répètent le mot «vainement» quatre fois sur une même formule rythmique de deux croches suivies d'une plus longue valeur de note. Cette formule rythmique, souvent accompagnée de notes répétées (pour ce qui est des deux croches) sera utilisée à chaque emploi du mot «vainement» (mes. 61-62; 65; 112) et à chaque évocation de l'amour désespéré comme dans les passages suivants : «Sans amour» (mes. 57-58) et «Point d'amour pour nous, point de mort» (mes. 114-115). Comme si le destin ne cessait de frapper à la porte, cette formule rythmique s'intègre dans plusieurs des différentes lignes mélodiques du texte et devient, de ce fait même, le fil conducteur de la scène I.

À l'arrivée du mot «vainement» dans le texte, l'écrivain et la compositrice lui accordent, étonnamment, une fonction syntaxique différente sans pour le moins affaiblir, dans l'un ou l'autre des cas, sa portée sémantique. L'exemple 5.4-1 met en comparaison les deux dispositions : alors que Valéry le place au début de la 2^e strophe du texte, Tailleferre l'insère dans la finale de la 1^{re} strophe au sein d'une codetta (partition, mes. 30-33).

L'interprétation qu'en a fait Tailleferre offre une nouvelle disposition strophique des 9 premiers vers de l'ordre de 4-1-4. Cet arrangement permet de créer le lien qui existe entre les deux groupes de 4 vers, lesquels commencent par un vers identique : «Nymphes, Nymphes, Nymphes si vives». Ainsi, le vers constitué de la répétition du mot «vainement» — 5 fois dans la partition musicale — s'interpole entre ces deux quatrains à la manière d'un aparté. La fonction de codetta lui étant attribuée corrobore cette structure. De plus, cette

codetta qui prolonge l'accord tonique de DO[#], ici utilisé dans le genre majeur, permet de s'attarder sur le dernier mot de la 1^{re} strophe : «Soleil».

Exemple 5.4-1

Typographie du libretto, scène I, p. 404 :

Première Nymph

*Nymphes, Nymphes, Nymphes si vives
Fraîches filles des eaux,
Nos jeux purs et fluides
Sur notre mère l'onde amusent le Soleil...*

Deuxième Nymph

*Vainement!... Vainement!...
Nymphes, Nymphes si vives,
Nos ébats vainement font frémir les roseaux :
Tous nos jeux les plus vifs ne troublent que les eaux;
Point d'amour pour nous sur ces rives...*

Phraséologie musicale, scène I, mes. 21-46 :

Nymph A

*Nymphes, Nymphes, Nymphes si vives
Fraîches filles des eaux,
Nos jeux purs et fluides
Sur notre mère l'onde amusent le Soleil...*

Nymph C

Vainement!... Vainement!...Vainement!... Vainement!...Vainement!...

*Nymphes, Nymphes si vives,
Nos ébats vainement font frémir les roseaux
Tous nos jeux les plus vifs ne troublent que les eaux;
Point d'amour pour nous sur ces rives ...*

Le mot «Soleil» est primordial, car il s'associe à Narcisse de par les caractéristiques communes de brillance, d'immuabilité, de puissance et d'exclusivité. D'ailleurs, le mythe de Narcisse s'apparente étroitement au mythe d'Endymion : ce personnage incarnant le soleil refuse l'amour de Séléné.⁷ Aussi, lorsque Valéry se réfère au «Soleil», à ce dieu de lumière, c'est pour évoquer, en majeure partie, Narcisse, comme à la 1^{re} strophe entre autres

⁷ Mallarmé, p. 206.

(ex. 5.4-1). Cette association Narcisse/Soleil est d'autant plus évidente qu'à la deuxième scène, lui étant entièrement vouée, Narcisse débute son propre hymne d'amour par ces vers :

*Soleil....Seul avec toi, seul comme Toi, Soleil,
Toi dont l'orgueil s'accorde à mon secret conseil;*
(sc. II, mes. 5-10)

Il va sans dire que la composition de Tailleferre consolide cette association en accordant une importance à certaines hauteurs de son. Si nous prenons comme exemple la codetta terminant la 1^{re} strophe, nous remarquons que le mot «Soleil» est articulé sur les notes SOL[#]-DO[#] avec un appui sur la note DO[#] (ann. 5, partition de la sc. I, mes. 29-33). Or dans la 2^e scène, la compositrice choisit précisément la note DO[#] pour acclamer l'astre «Soleil» (sc. II, mes. 5-6). D'autant plus que la scène I, qui la précède tout juste, se terminait avec les paroles, «Bel et triste Narcisse», accompagnées du motif de broderie, DO[#]-SI[#]-DO[#], qui contribue, avec l'harmonie qui le soutient, à réaliser une cadence en DO[#] (sc. I, 3 dernières mes.). D'ailleurs, la *Cantate du Narcisse* se terminera sur les mêmes paroles et sur la même formule de cadence en DO[#], qui en est la référence tonale.

Tailleferre s'approprie cette note référentielle pour l'associer à Narcisse ou à tout autre mot et expression qui l'évoque. En plus, tout au long de la partition, cette note DO[#] (ou RÉ^b) servira, à grande échelle, de point de référence à l'intérieur de l'enchaînement linéaire des notes structurelles où les rapports d'un ton et d'un demi-ton priment. Le traitement du mot «Soleil» dans la scène I témoigne de ce lien, car à sa deuxième manifestation (mes. 48-49), il est chanté sur les notes LA-RÉ, soit à un demi-ton de distance des notes SOL[#]-DO[#] de la première (mes. 30-33).

Exemple 5.4-2

Scène I :

<u>Narcisse?</u> <u>Narcisse!</u> ...	DO [#]	(mes. 121)
Sont-ce là des jouets <u>pour la seule lumière?</u>	RÉ-MI ^b	(mes. 63-64)
Mais, le plus beau des <u>hommes</u> ...	MI ^b	(mes. 76-78)
<u>Narcisse</u> , Narcisse, Narcisse nous <u>dédaigne</u>	MI ^b	(mes. 79-83)
Il revient chaque soir <u>se plaindre et se chérir</u>	MI ^b -RÉ-MI ^b	(mes. 100-102)
Je me cache en l'eau pure et pleure <u>de l'entendre</u>	RÉ [#] -DO [#]	(mes. 104-105)

Scène II :

<u>O Narcisse</u>	DO [#] -RÉ	(mes. 51-52)
Un corps parfait qu'il choisit pour son <u>corps?</u>	RÉ	(mes. 94)
<u>Oui, bel enfant</u>	RÉ-DO [#] -RÉ	(mes. 95-96)
<u>ÂME que je suis</u>	RÉ-DO [#] -RÉ	(mes. 98-99)
au plus <u>proche des dieux</u>	DO [#] -RÉ-DO [#]	(mes. 81-82)
Ne suis-je point le <u>dieu</u>	SI	(mes. 85)

Scène III :

<u>Ma présence</u>	RÉ	(mes.171-172)
Tu ne m'es plus, <u>Narcisse</u>	RÉ ^b	(mes.67-69)
<u>Tu n'es plus</u>	DO	(mes. 70-71)

Scène IV :

<u>Narcisse...</u> <u>Narcisse...</u>	MI	(mes. 1-6)
J'aime comme il me plaît ce qu'il me plaît d' <u>aimer</u>	RÉ ^b	(mes. 30)
Je vous me voir et <u>me revoir</u>	RÉ ^b -DO ^b	(mes. 52)
<u>Narcisse</u>	DO-SI	(mes. 68-69)
Ma <u>chair</u>	DO	(mes. 162)
Ma <u>peau</u>	RÉ [#]	(mes. 163)
<u>Narcisse</u> , <u>Narcisse</u>	DO-MI ^b	(mes. 170-173)
Dieux, quel malheur d'être si <u>beau!</u>	RÉ [#]	(mes. 164-167)

Scène VI :

<u>Je suis celui que j'aime</u>	SI-RÉ-SI	(mes. 239-41)

Scène VII :

<u>Narcisse</u>	DO [#]	(mes. 30)
<u>Narcisse</u>	RÉ	(mes. 48-51)
<u>Narcisse</u>	RÉ-RÉ [#]	(mes. 51-3)
<u>Bel et triste Narcisse</u>	DO [#] -SI [#] -DO [#]	(mes. 59-61)

Le parcours de l'oeuvre étonne par sa constance à se maintenir près de la note référentielle DO[#] lorsque Narcisse est en cause. Par là, nous insistons sur l'importance supplémentaire accordée aux notes SI et RÉ[#] (ou MI^b), d'un ton de distance de la référentielle DO[#], et aux notes DO et RÉ, pour ce qui est du demi-ton. Ces notes regroupées reproduisent une collection chromatique entre SI-RÉ[#] aux éléments gravitant autour du nucléus de la note référentielle DO[#]. À mesure que nous avançons dans le drame, cette collection chromatique s'élargit avec la progression chromatique jusqu'au MI (sc. IV). Les quelques extraits rapportés dans l'exemple 5.4-2 mettent en lumière ce lien qui existe entre ces hauteurs de son et le personnage de Narcisse (les syllabes ou mots soulignés réfèrent aux hauteurs de sons indiquées).

Outre ces exemples cités, les deux notes, DO et DO[#] sont utilisées tout au long de la réplique de la Prime Nymphé, lorsqu'à la fin de la scène III, elle met en garde Narcisse des coups qu'il encourt (partition, sc. III, mes. 304-316); ce qui renforce cette association de hauteurs de son avec le personnage. Par ailleurs, au moment de l'appel du rassemblement des Nymphes, la Prime Nymphé interpelle sa troupe principalement sur la note MI^b (mes. 318 sqq.) : cette dernière est la même note qui faisait référence au «plus beau des hommes» qui la «dédaigne» de la scène I (ex. 5.4-2).

Il va sans dire que la compositrice privilégie aussi d'autres hauteurs de son dans des contextes différents du livret. Par exemple, tout vers portant sur la menace de son éternel amour de lui-même est plutôt articulé autour de la note MI. Aussi, dans l'extrait «Je vous hais abominable Belle», où Narcisse injurie ses prétendantes trop insistantes, la note MI prime (sc. III, mes. 290-291). De même que certaines répliques de Narcisse de la scène IV, en réponse aux Nymphes qui le réprimandent en chœur à force de toutes les voix chantées en homorythmie, se déclament sur la note MI :

Amour est ce qu'on veut...
(sc. IV, mes. 25-26)

Quel mal vous ai-je fait?
(sc. IV, mes. 37)

Mais le passage le plus convainquant se trouve au début de cette scène IV, juste avant l'attaque des Nymphes lorsqu'elles appellent Narcisse sur les notes MI, SOL et LA —motif «I» — en incluant la voix de la Nymphé Écho (mes. 1-11). Pendant ce temps, Narcisse s'interroge anxieusement en déclamant sur l'unique note MI, excepté qu'à la dernière syllabe il module la ligne en la projetant sur SOL : la note incluse dans l'ensemble MI-LA-SOL (sc. IV, mes. 4-13).

Le motif MI-SOL-LA⁸ servant à appeler Narcisse n'est pas sans importance, surtout lorsque nous notons qu'il progresse de concert avec le drame. Déjà, nous avons relaté une montée de la tension dramatique depuis la scène I jusqu'à la scène IV, accompagnée d'un haussement d'un demi-ton appliqué sur la collection chromatique des notes propices à soutenir le personnage en question. À la scène IV, cette note se rattache maintenant au motif «I», MI-SOL-LA, ci-haut mentionné.

Après la scène IV, suite à l'assaut des Nymphes, la tension est brisée et remplacée dans la scène VI par une dégradation et détérioration de la beauté et de la destinée du personnage de Narcisse. Or cette scène commence par un appel à «Narcisse» lancé à deux reprises par la Prime Nymphé avec les notes MI^b-SOL^b et FA[#]-LA (sc. VI, mes. 1-2). Gardant intacte la note LA par rapport au motif MI-SOL-LA employé au début de la scène IV, Tailleferre fixe un demi-ton plus bas les deux autres notes du motif qui débute la scène VI, pour infliger aux hauteurs de son la baisse de tension constatée dans le drame. Ainsi, suite aux appels de la Prime Nymphé, Narcisse répond en employant le premier

⁸ Ici, les notes sont replacées en ordre ascendant en commençant par le plus petit intervalle.

couple de notes RÉ[#]-FA[#] (ou M^b-SOL^b, mes. 3), suivi d'une ligne chromatique comprise entre ces deux mêmes sons (mes. 4-6). Plus avant dans cette scène, la Prime Nymphé s'adressera à Narcisse, cette fois sur le deuxième couple de notes du motif FA[#]-LA (mes. 215-218); la réplique plaintive de Narcisse qui enchaîne se réalise en une montée diatonique se déployant entre ces mêmes notes FA[#]-LA (mes. 223-225).⁹

Les intervalles de tierce mineure MI-SOL et de quarte juste MI-LA, qui servaient à appeler Narcisse au début de la scène IV ont un précédent. Tout d'abord, cette suite d'intervalles fait son apparition à la scène I lorsque les Nymphes acclament les «Moi!» aux mesures 71 et 72 : l'ensemble de la quarte S^b-M^b et de la tierce M^b-SOL^b consiste à l'arpège mineur de M^b. À la mesure 80, les Nymphes chantent le nom de «Narcisse!» en exécutant une tierce mineure M^b-SOL^b suivie d'une quarte juste FA-S^b et d'une autre tierce mineure LA^b-FA. L'intervalle de tierces sera celui le plus retenu pour prononcer le nom de «Narcisse», comme nous le voyons à la mesure 121 de la scène I.¹⁰

La note LA est, avec la note MI, une des plus employée pour déclamer un texte sur une seule note. Déjà, nous faisons allusion à ce recours à la répétition de notes lors de la discussion autour du mot «vainement» de la scène I (mes. 30-33). Mais lorsque la répétition couvre plus d'un mot, il y a association entre la signification textuelle et la hauteur de son. Par exemple, la note LA chante le désarroi exprimé dans le vers suivant :

Point d'amour pour nous
(sc. I, mes. 44-45)

⁹ Nous verrons dans les parties 5.5 et 5.6 du chapitre comment ces notes précises ont de l'importance dans la scène II et VI tout particulièrement.

¹⁰ La liste de ces motifs est longue. Des pages reproduites de la partition, vous pouvez consulter, par exemple : scène III, mes. 108; scène IV, mes. 12-14; scène VI, mes. 1-2.

L'extrait révélateur se situe à la scène VI où la Prime Nymphé, après avoir tout essayé pour persuader Narcisse — c'est-à-dire la séduction, la violence et l'amabilité — se tourne vers la volonté des Dieux en lui livrant leur décret. La strophe contenant les six vers du décret contraste avec le reste du livret quant au style d'écriture et au caractère typographique par l'usage des majuscules. Le roulement des timbales doublé de trémolos aux violoncelles et aux contrebasses évoque l'image d'antan d'une annonce orale à la place publique sur un fond de caisse claire. Dans la proclamation de ce décret, tous les vers sont déclamés, sauf exception, sur la note LA (voir mes. 193-198).¹¹

De part et d'autre du décret, d'autres passages vont aussi employer la déclamation sur une note répétée, mais tantôt sur LA, tantôt à un demi-ton plus bas, soit sur LA^b. Deux passages précédant le texte du décret (sc. VI, mes. 124-133 et 185-187) sont réalisés à un demi-ton inférieur (LA^b ou SOL#) de celui-ci. Cela crée un effet d'élévation par rapport au premier, utile pour faire valoir son autorité. Les répliques qui suivent le décret sont mises en musique de façon à favoriser la note LA et les déclamations se manifestent, donc, sur l'une ou l'autre des notes LA et LA^b (par exemple, mes. 244-247 et 272-277).

Dans ce dernier exemple, le dessin plat de la ligne est interrompu par un saut d'octave, aussi effectué sur cette note LA^b, lequel articule le mot «Adieu» (ex. 5.4-4, mes. 278). Ici, nous ne pouvons nous empêcher d'ouvrir une parenthèse pour faire un lien avec la dernière mélodie de la scène I où les soprani I du chœur effectuent un saut d'octave sur les mêmes sons, mais transcrit sur SOL#, qui se colle au mot «Amour» (sc. I, mes. 126). Ce rapprochement entre ces deux passages devient plus évident lorsque l'on

¹¹ Le passage du décret est un exemple où l'on peut constater le synchronisme entre l'accent tonique du vers et les valeurs longues des formules rythmiques.

s'arrête sur la signification du vers complet de la scène I, qui sous-entend un «adieu» à l'amour :

Amour, Amour sans fin, sans espoir de délice
(sc. I, mes. 126-128)

Ce fatalisme face à l'amour se retrouve aussi dans le message du décret et, étonnamment, l'octave revient au moment où la Prime Nymphé l'annonce. Dans le vers «Et reçois le décret de la Race maîtresse» (sc. VI, mes. 188-192), la compositrice utilise le double saut d'octave sur les mots «Race maîtres(se)», cette fois réalisé à un demi-ton plus bas que les précédents, soit sur la note SOL. Cette façon de faire accentue l'autorité morale de l'être suprême.

Malgré la supplication de la Nymphé à la scène VI, Narcisse ne se trahira pas. Son refus ultime dans le vers «Nymphé, non... Nymphé, non...» est dicté en réutilisant le saut d'octave, mais sur la note MI (mes. 392-393), cette note étant issue du motif «I» MI-SOL-LA qui servait à appeler Narcisse à la scène IV (voir mes. 1-2). Pour toujours, il est «Solitude, Idole, Silence» qu'il articule distinctement sur la note caractéristique MI dans la scène III (mes. 56-57). Dans la scène VII, les premières Nymphes, en guise de commémoration à Narcisse, rappellent ces mots-clés qui le définissaient tant. Elles les déclament en reprenant la note SOL[#] (mes. 26-27) que nous avons associée précédemment à «Adieu» et «Amour».

La déclamation est ainsi employée pour rehausser certains passages du texte de même que certains types de phrase telles les interrogations. Par exemple, la question suivante est chantée sur une seule note, SOL^b — une des notes intégrantes au motif MI^b-SOL^b-LA discuté antérieurement :

Est-il plus beau que nous?
(sc. I, mes. 83-85)

Et si les textes interrogatifs ne se déroulent pas sur une seule note répétée, ils se collent, tout au moins, à une ligne qui ne fluctue presque pas en terme de hauteurs, comme le confirme ce passage :

Qui donc aimerait, trop belle que nous sommes?
(sc. I, mes. 73-75)

Bien entendu, les lignes mélodiques constituées majoritairement de répétition de notes entrent dans la catégorie du récitatif. Elles alternent avec d'autres qui sont de réelles mélodies dans le sens que les sons se succèdent en dessinant une courbe harmonieuse (notamment, sc. VI). Ces lignes mélodiques, qui privilégient le mouvement conjoint et les sauts de tierce, sont parfois vouées à des parcours acrobatiques par la présence de grands sauts, comme par exemple l'octave dont nous avons déjà mentionné l'existence et l'effet. Quoique les grands sauts contribuent à l'expressivité, ils permettent aussi d'amener un appui sur certains mots par rapport à d'autres, tels que «amour» (sc. I, mes. 126-128) et «non» (sc. VI, mes. 392-393).

D'ailleurs, ce traitement mélodique du texte comporte des points communs avec les traits stylistiques du compositeur Gluck, à savoir la courbe harmonieuse dans le dessin mélodique, la prédominance pour le mouvement conjoint et les sauts de tierces dans la mélodie et l'usage symbolique des grands sauts, particulièrement le saut d'octave qui mérite qu'on s'y arrête. En consultant une des oeuvres chères à Valéry, *Orfeo ed Euridice*, nous constatons que Gluck emploie le saut d'octave pour appeler son amour «Euridice» par Orfeo au destin fataliste (acte I, sc. I, mes. 25 ssq.). Ce lien, comme nous l'avons démontré, est notamment repris dans la *Cantate du Narcisse*.

Dans tout le processus de la mise en musique du livret de Valéry, Tailleferre se penche sur la reproduction des traits caractéristiques contrastants entre les deux types de personnage. Un trait mélodique spécifique remplit

habituellement cette fonction de personnification. Pour sa part, Tailleferre ne fixe pas comme tel un leitmotiv propre à chacun des personnages revenant à chaque intervention de ceux-ci. Par ailleurs, nous pouvons noter par le dessin de certaines lignes qui en est le destinataire. Aussi, une mélodie ondulante s'attache-t-elle à la plainte de la Prime Nymphé et de ses semblables (voir la scène I, plus particulièrement), tandis qu'une mélodie à la ligne brisée et saccadée se moule à la résistance de Narcisse (scène II, par exemple).

La personnification musicale est surtout présente dans le traitement rythmique des mélodies en ce sens que certaines formules rythmiques s'associent aux personnages respectifs. Pour ce qui est des Nymphes, prenons l'exemple du début de la scène I, où elles s'apitoient sur leur sort. Dans l'arrangement musical, leurs appels plaintifs (mes. 21-23), le nom de «Nymphes» respecte l'accent naturel de la prononciation en appliquant sur la première des deux syllabes traduites en notes conjointes une plus longue valeur de durée. Le motif rythmique qui en résulte est constitué majoritairement de l'enchaînement d'une blanche et d'une noire (au troisième appel, mes. 23, la blanche est changée pour deux noires liées).

À l'opposé, le nom de «Narcisse» offre l'alternative selon que l'accent soit l'hôte des première ou deuxième syllabes : la connotation n'étant pas la même dans l'une ou l'autre application. Aussi, lorsque l'accent est placé sur la deuxième syllabe, une prononciation plus agressive en découle, le son «cisse» étant plus strident que le son «Nar». Pour exagérer l'effet strident, «Narcisse» sera articulé par deux notes disjointes dans une formule rythmique enchaînant une valeur courte à une longue : notamment, une noire suivie d'une blanche pointée (sc. I, mes. 80-81). La formule rythmique attribuée à Narcisse se développera en diminuant ces valeurs, de sorte qu'à la fin de la première scène, elle se réduira en une succession d'une double croche et d'une croche

pointée (mes. 121). Cette dernière formulation deviendra motivique dans la scène II (mes. 5-10) qui, comme nous l'avons vu, est entièrement consacrée à Narcisse.

Une fois cette formule rythmique définitivement établie à la scène II, elle personnifiera Narcisse à chaque fois qu'il réapparaîtra au cours des scènes ultérieures, sans compter que la spécificité de note pointée convient au caractère opiniâtre du personnage. Aussi, à la scène III, lorsque la Prime Nymphé confronte Narcisse, ce rythme conducteur qui avait été utilisé en valeurs augmentées à partir de la mesure 86 (celle-ci n'étant pas reproduite, voir mes. 100-101 qui en sont les dernières de l'unité) sert de matériel d'accompagnement aux répliques chantées (mes. 107 ssq.). Dans ce passage, l'exaspération de la Nymphé est signifiée par les septolets. Le même procédé revient au deux tiers de la scène, sans les septolets (mes. 220 ssq.).

Dans la scène IV, les dix premiers appels se réalisent avec ce rythme caractéristique (mes. 1-6), et les deux dernières mesures de la scène IV reprennent le geste mélodique-rythmique de la première mesure de la scène II sur un accord de DO[#] majeur, interpellant ainsi Narcisse. À la scène V, de petits fragments instrumentaux de deux mesures parsèment la partition pour accompagner le discours qui se veut une inclinaison de la Prime Nymphé face à Narcisse (voir mes. 7-8). La même stratégie se poursuit dans la scène VI, cette-fois soutenant l'opiniâtreté de Narcisse, surtout explicite lors de son «Non» définitif (mes. 392-398).

Jusqu'à présent, nous avons traité certains paramètres de la partition susceptibles d'éclairer la signification dramatique et thématique du livret. Dans sa conception musicale de cette *Cantate*, Tailleferre évitait, par convention avec Valéry, le piège de la musique descriptive. Mais sans en abuser, la compositrice applique le principe de l'image musicale dans quelques passages

pour compenser l'absence de certains effets scéniques. Préalablement, nous avons rapporté les images de femmes voilées et célestes qu'évoquait la partition de la scène I. Il nous faut maintenant aborder l'image musicale des scènes III et IV.

Au début de la scène III, Narcisse se croit seul à la fontaine, la Prime Nymphé s'y cachant. Soudain, l'eau frémit et on voit Narcisse se troubler de la perspective de perdre cette exclusivité avec lui-même. Aussi, Tailleferre débute cette scène par une introduction instrumentale basée sur des trémolos : ceux-ci se présentent sur différentes notes qui s'accumulent dans une escalade de sons. L'agitation dans le rythme et l'épaississement de la texture incarnent l'image du renflement de l'onde créé par le tumulte des eaux, effet que Narcisse chantera 20 mesures plus loin.

La scène IV joue un rôle capital puisque pour la première fois dans le drame, l'action est réellement engagée. C'est le chœur qui, se chargeant de cette scène, sert d'exécutant pour la Prime Nymphé dans l'attaque et l'administration des coups sur Narcisse. Tant et aussi longtemps que l'on se retrouve dans l'étape de préparation, les Nymphes commentent en homorythmie.

Dans ce stade de préparation, Tailleferre conçoit une musique génératrice de l'intrigue de la scène IV. Dès les seize premières mesures, la compositrice réussit à soulever la tension par les caractéristiques suivantes : le chromatisme employé dans la ligne d'ostinato des contrebasses, ponctué aux deuxième et troisième temps de la mesure par de discrets accords en pizzicato effectués par les autres cordes; le rythme mordant (composé d'une double croche suivie d'une noire prolongée) apposé sur le nom de Narcisse qui est appelé par les quatre voix du chœur en homorythmie; l'effet de l'écho créé par la dernière syllabe sifflante de Narcisse; la déclamation nébuleuse de Narcisse qui se

superpose à ce complexe sonore. Le résultat de ce *tutti* hétéroclite corrobore le présage d'un éclatement émotif.

Le nom de Narcisse est prononcé dix-huit fois avant de poser la question d'ordre rationnel : «que te sert d'être beau?» (sc. IV, mes. 15, répétée à la mes. 21). Face à une réponse insatisfaisante, les Nymphes entament, dans un rythme homogène, un hymne percussif qui évoque une sorte de danse rituelle scandée par les percussions et les cordes sur un patron fixé à deux mesures (mes. 67-82).¹²

L'homorythmie est brisée aussitôt que commence l'attaque (mes. 123-129). Le contraste de texture s'établit à l'intervention d'une polyphonie imitative. L'emploi du style fugué, à ce moment de la scène, rend adéquatement l'image d'une bataille, car les différentes entrées du sujet se bousculent telle une attaque lancée de toutes parts. Le texte différent attribué à chacune des parties de chœur renforce davantage cette bousculade de coups.

L'assaut terminé, Narcisse pleure ses blessures, et les Nymphes y répliquent en reprenant la texture homorythmique du début. Indéniablement, cette texture prime dans cette scène, ce qui facilite la compréhension d'un texte à son paroxysme. De plus, le changement de texture entre l'homorythmie et la polyphonie participe à la division formelle de la scène.

Le jeu entre les différentes textures, homophoniques, homorythmiques et polyphoniques, est un moyen plus subtil d'accentuer certaines lignes du libretto. Dans la scène I, particulièrement, le passage d'une texture homophonique à l'homorythmique met en valeur certains fragments du texte. Préalablement, le propos avait été partiellement soulevé lors de la description de la texture polyphonique du début de cette scène qui dédiait, toutefois, la

¹² Le contexte rythmique rend indéniable l'influence du *Sacre du printemps* de Stravinsky sur Tailleferre.

mélodie principale à une seule partie de chœur (sc. I, mes. 55). Cette texture est subitement brisée pour faire place à l'homorythmie à quatre voix, utilisée là afin de donner de l'impact au texte actuel : le « Sans amour » est trop lourd de conséquences pour qu'on ne lui réserve aucun traitement musical contrastant. Mais le clivage est encore plus saisissant lorsqu'il porte sur un ou plusieurs vers complets comme dans les extraits suivants :

*Notre claire beauté, les flots de nos cheveux,
Sont-là des jouets pour la seule lumière?*
(sc. I, mes. 62-64, finale de la première partie)

*NARCISSE!...
NARCISSE!...
Narcisse nous dédaigne...*
(sc. I, mes. 79-83, finale de la partie centrale)

*Hélas .. Mes Soeurs, nous sommes immortelles,
Point d'amour pour nous, point de mort.*
(sc. I, mes. 110-115, conclusion de la troisième partie)

*Amour, Amour sans fin, sans espoir de délice,
Nous aimons sans espoir.... Aime-toi sans espoir,
Bel et triste Narcisse*
(sc. I, mes. 126-133, finale ou coda de la scène)

Ce n'est sûrement pas par pure coïncidence que ces vers, d'une portée significative sur le plan de la thématique du libretto, surviennent à la fin de chaque section de la structure formelle comme nous le dictent les renseignements entre parenthèses. Comme si le chœur dans toute sa solidarité, à l'instar du théâtre antique, se devait de faire le point avant d'entamer une nouvelle section. Ainsi, l'intervention des quatre voix du chœur en homorythmie participe à la division formelle dans la première scène, et, par extension, dans la septième scène, qui en est en quelque sorte le clone.¹³

¹³ Les détails concernant la forme de la première scène seront amenés dans la partie suivante du chapitre.

Conformément à ce qui a été dit, les auteurs ont consenti, pour la composition musicale de cette cantate à sujet mythologique, à s'inspirer d'un style d'antan, en pensant particulièrement à Gluck. Dans la pratique, cette volonté s'est concrétisée en façonnant la composition d'airs et de récitatifs sans en briser le continuum musical. Mais ces genres vocaux traditionnels se sont vus rajeunis par l'insertion de distorsions harmoniques créées par des dissonances non résolues, par la polytonalité et par une résistance, sauf exceptions, d'affirmer une tonalité distincte. Il n'en demeure pas moins que certains faits musicaux sont insérés dans la partition pour garder un contact avec le passé. Les mélismes utilisés à trois reprises dans la scène VI (mes. 190-191, par exemple) sont une façon d'évoquer du médiévisme où trônaient les sujets mythologiques, tout comme chez Gluck et Valéry.

Par ailleurs, Tailleferre cite plus directement ce compositeur baroque en ponctuant le texte musical, de temps à autre, de formules de cadence. Parfois, cette approche devient un prétexte pour ajouter une touche d'humour qui lui est propre. Par exemple, dans la scène I, le ton affirmatif du vers, «Narcisse nous dédaigne» (mes. 79-83) est soutenu par une progression cadentielle. Ces paroles, on s'en souvient, sont aussitôt enchaînées par une question saugrenue : «Est-il plus beau que nous?» (mes. 83-85), question qui, d'ailleurs, demeurera sans réponse, et posée sur une note SOL^b issue d'un accord se prolongeant pendant deux mesures. Cet accord possède la fonction de tonique passagère résultant de la progression de cadence. À ce moment précis de la partition, Tailleferre suspend la question en ajoutant un commentaire instrumental de six mesures qui déploie une longue et grandiloquente progression cadentielle dont le style est une véritable parodie (mes. 85-90).

À l'opposé, les finales des scènes I et VII terminent adéquatement une oeuvre qui se veut d'un style à connotation néo-classique. Des dernières

mesures transparaît une pureté harmonique dans la cadence qui transcende la beauté et la simplicité du dernier vers : «Bel et triste Narcisse». C'est dans la subtilité et la nuance de ces passages que l'oeuvre s'élève pour déployer ses couleurs «alla Gluck».

5.5- Analyse musicale: forme et proportion

La question de la forme dans la recherche poétique constituait une préoccupation permanente chez Valéry. Sur le plan formel, comme nous l'avons relaté, sa réflexion portait sur la concrétisation de l'oeuvre «fermée», dont il avait trouvé l'accomplissement en musique, notamment chez Gluck.¹ Déjà, nous avons vu que la *Cantate du Narcisse* entérinait cette structure formelle par un retour au point de départ à la fin de l'oeuvre.

Tailleferre, dans l'organisation formelle de la *Cantate*, poursuit la même voie. En effet, les sept scènes évoluent de façon à profiler la forme en arche, à l'instar de l'architecture voûtée de l'anfractuosité dans laquelle Valéry vit la plaque à l'inscription «PLACANDIS NARCISSAE MANIBUS» qui se trouve à la source du libretto. La caractéristique de la forme en arche repose, comme le palindrome, sur la capacité de lire à rebours les éléments présentés dans le sens original. En d'autres termes, les éléments de chaque extrémité convergent vers un même sommet central, et cette attraction centriste incarne le concept de l'oeuvre «fermée».

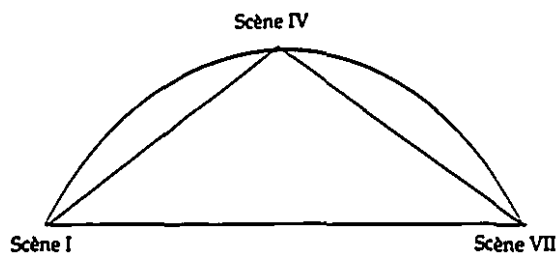
Le chœur joue un rôle primordial dans l'arrangement formel de la *Cantate du Narcisse*. Il intervient aux trois points stratégiques du drame : le début, le centre et la fin. Si nous relierions les scènes homologues I et VII, placées aux extrémités d'une même ligne, à la scène centrale IV, contrastante et paroxysmale, nous reproduisons un triangle (ex. 5.5-1). Cette association au triangle devient d'autant plus intéressante que cette figure géométrique symbolise, entre autres, le feu et le sexe masculin,² ce qui ne saurait mieux représenter les thèmes du Soleil et de Narcisse propres au livret.

¹ Laurenti, p. 47.

² Chevalier et Gheerbrant, p. 968.

Exemple 5.5-1

Disposition des scènes avec chœur



La notion de forme à trois sommets, que ce soit en arche ou en triangle, est réelle dans la composition. Par contre, la spécificité palindrome s'y infiltre subtilement, en ce sens que les scènes s'insérant entre les trois scènes de pilier structurel I-IV-VII ne se jumellent pas systématiquement. Les scènes V et VI ne réfèrent pas nécessairement aux scènes II et III respectivement. Le tableau de l'exemple 5-5.2 illustre cette spécificité en reliant deux éléments de scènes différentes aux propriétés semblables.

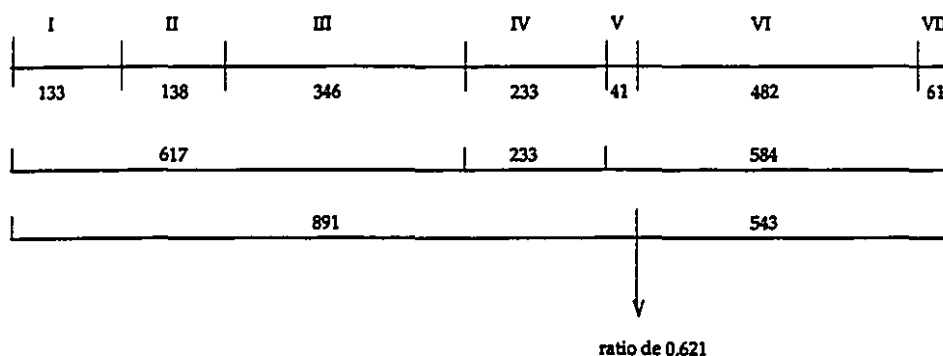
Ce tableau est établi en trois colonnes. Dans la colonne de gauche, nous retrouvons chacune des scènes divisée en sections accompagnées des numéros de mesures correspondantes. La colonne du centre identifie chaque scène par la description, en caractères gras, des personnages participants. En dessous de la distribution propre à chaque scène s'effectue une énumération des diverses étapes importantes de l'évolution dramatique, préalablement relatée dans la partie 5.3 du chapitre. Ces informations correspondent respectivement aux sections et aux numéros de mesures les précédant dans la colonne de gauche. La colonne de droite transcrit, en caractère italique, les indications scéniques mentionnées dans le libretto ce qui nous permet de suivre les déplacements des personnages.

Exemple 5.5-2

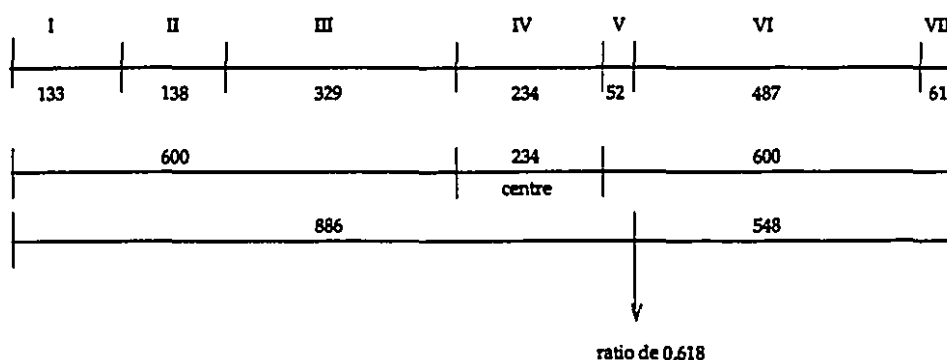
Section/mesures	Interprétation des diverses sections	Indications scéniques
SCÈNE I	DES NYMPHES çà et là	
1 1-64	A: Portrait d'elles-mêmes: louange leur beauté	
2 65-90	B: Portrait de Narcisse: «Est-il plus beau que nous?»	
3 91-124	A': Incompatibilité amoureuse	
4 125-133	Coda: Chant de détresse sur l'impossible amour	
SCÈNE II	LE NARCISSE, seul	
1 1-31	Arioso: Portrait de lui-même	
2 32-116	Aria: Chant à sa beauté: «Cher Corps».	
3 117-138	Coda: Chant d'amour à lui-même: «Rose de l'onde».	
SCÈNE III	LE NARCISSE, puis UNE NYMPHE, d'abord invisible	
1 1-76	Intro: Trouble et méfiance causés par les remous LA NYMPHE, devenue toute visible	<i>Ici, la première nymphe sort de la fontaine qui se dégage des vapeurs qu'elle exhalait.</i>
2 77-186	Récitatifs: confrontation entre Narcisse et la Prime Nymphé	
3 187-219	Aria: Prime Nymphé et les vertus de son corps (a-b; a-b')	
4 220-242	Répliques: refus de Narcisse (rythme de Narcisse)	
5 243-282	Aria: invitation à l'amour physique (a1-a2; b-c; a1)	
6 283-315	Répliques: résistance de Narcisse et confrontation	
7 316-346	Menace de vengeance et appel au rassemblement	
SCÈNE IV	LE NARCISSE, LES NYMPHES, UN ÉCHO	<i>Les voix des Nymphes distribuées au gré du musicien ainsi que l'Écho (Causerie).</i>
1 1-66	Appel et autre tentative de persuasion	
2 67-122	Dernière mise en garde	
3 123-159	Attaque des Nymphes	
4 160-207	Répliques: pleurs de Narcisse et remontrances des Nymphes	
5 208-225	Chant plaintif de Narcisse	
6 226-233	Finale: Offense des Nymphes (rythme de Narcisse à la fin)	<i>Tumulte et danse des coups autour du Narcisse.</i>
SCÈNE V	LA PRIME NYMPHE et LES MÊMES	
1-41	Commande de repli de la troupe	<i>Les Nymphes se retirent.</i>
SCÈNE VI	LE NARCISSE, LA NYMPHE	
	Dernière tentative de séduction de la Prime Nymphé	
1 1-29	- question (Nymphé) / réponse (Narcisse)	
2 30-161	- solo de la Nymphé: A (rondeau)-B (contraste)-A (rondeau)	
3 162-192	- dialogue: résistance de Narcisse	
4 193-214	Proclamation du décret des Dieux	
5 215-218	- ordre de la Nymphé	
219-237	- dialogue: résistance de Narcisse	
6 238-267	Refus de Narcisse et réaction de la Nymphé	
	Solo de la Nymphé:	
7 268-316	- Chant céleste: dernière tentative de séduction	
8 317-381	- Arioso (air scène III, mes. 243)	
9 382-401	Dialogue: réplique	
10 402-464	Aria: chant plaintif (à la sicilienne. coupe tripartite)	
11 465-482	Aria final: Chant d'adieu à la beauté de son corps	<i>Il disparaît.</i>
SCÈNE VII	[DES NYMPHES çà et là]	
1 1-21	A: Portrait d'elles-mêmes: louange leur beauté	
2 22-53	A' Évocation de Narcisse et rêve d'amour	
3 54-61	Coda: Chant de détresse sur l'impossible amour	

Exemple 5.5-3

A- Répartition actuelle des mesures par rapport à chaque scène



B- Répartition idéalisée des mesures par rapport à chaque scène



En s'y référant, nous constatons d'abord la reprise abrégée de la scène I dans la scène VII. L'abrégement de la scène VII n'est pas nécessaire tant pour éviter la redondance que pour compenser la longueur considérable de la scène VI. Aussi remarquons-nous l'élément asymétrique à même la grande division symétrique de la *Cantate*. Cette spécificité, créée par l'imposante présence de la scène VI, suscite une deuxième notion de proportion équivalant à la section d'or. L'exemple 5.5-3 démontre comment l'oeuvre a su rencontrer cette double notion de proportion.

Cet exemple montre deux modèles de répartition des mesures de chacune des scènes par rapport à l'oeuvre entière. Le modèle A présente les divisions et proportions telles qu'actualisées dans la *Cantate du Narcisse*, et le modèle B réaménage certaines données fournies par la partition en visant des proportions plus parfaites de la symétrie et de la section d'or. En les comparant, nous remarquons que la scène IV retarde de 17 mesures son centre exact (617 mesures de la répartition A moins les 600 de celle de B), un déplacement mineur de l'ordre de 1,18% si l'on considère les 1,434 mesures que renferme la composition entière. La répartition des mesures versus les scènes s'harmonise davantage avec la proportion de la section d'or. Le ratio de 0,618 appliqué au nombre total de mesures résulte à 886. Or la section VI intervient après les 891 mesures des 5 premières scènes, soit 5 mesures de différence avec le ratio du nombre d'or.³ Cette proportion du nombre d'or ne peut mieux coïncider, la scène VI étant déterminante dans le dénouement dramatique de l'oeuvre. C'est dans celle-ci que nous connaissons la destinée fatale des personnages.

En procédant au calcul du nombre d'or dans chacune des scènes de l'oeuvre, nous constatons que les résultats correspondent à des moments révélateurs. Le tableau de l'exemple 5.5-4 illustre, pour chacune des scènes, l'endroit précis où survient la section d'or au niveau de la mesure et du texte simultanément.

Ce tableau révèle la portée significative de chacun des vers associés au nombre d'or de la partition musicale au sein du drame entier. Aussi, l'enchaînement de ceux-ci résume les faits et gestes du mythe de Narcisse : le rejet d'autrui de la scène I; la vanité de la scène II; l'autosuffisance du «soi-seul» de la scène III; le châtiment de la scène IV; l'inclination de la Prime

³ D'autant plus que la mesure ne représente pas l'unité de valeur la plus stable.

Nymphe de la scène V visant la repentance de Narcisse; la mort de Narcisse à la scène VI; la transfiguration de Narcisse à la scène VII.

Exemple 5.5-4

Scènes	Nombre de mesures	calcul de la section d'or en mesure	Référence au texte
I	133	82,2	Les Nymphes : <i>Narcisse nous dédaigne...</i>
II	138	85,3	Narcisse : <i>Ne suis-je point le <u>dieu</u> plein de tendresse</i>
III	346	213,8	La Prime Nympe : <i>où ton <u>baiser</u> se pose sur soi seul...</i>
IV	233	144	Les Nymphes: <i>Tu vas payer ton <u>insolence</u>,</i>
V	41	25,3	La Prime Nympe : <i>Les dieux cléments veulent que j'<u>adoucisse</u>, si Narcisse y consent, le de: 1 de Narcisse...</i>
VI	482	297,9	Instrumental à un changement de section juste avant la réplique suivante. La Prime Nympe : <i>Ton bien aimé s'éteint</i>
VII	61	37,7	Les Nymphes : <i>Un astre qui s'y mire est seul à trahir <u>L'Onde</u></i>

De tous ces repères du nombre d'or, seule la scène VI intervient à un moment sans texte où l'ensemble instrumental est à conclure la fin d'une section. Dans cette section (mes. 268-297), Tailleferre crée une ambiance toute spéciale produite par la vibration des trémolos en sourdine des instruments afin d'évoquer l'atmosphère voilée d'une chaude nuit. Sur cette sonorité, la Prime Nympe lance une invitation séduisante qui commence par ce vers : «Regarde quel beau soir pour une trahison» (mes. 272-277). La fin de son monologue est ponctuée d'un accord dissonant (mes. 294-297, superposition

des accords majeurs de LA et de RÉ^b) à l'image de son double sentiment d'espoir et de déchirement. La dernière répétition de cet accord, la quatrième, correspond précisément au nombre d'or (fin de la mes. 297).

Outre la scène VI, les scènes I et IV sont les plus importantes en regard de la section d'or. Dans cette dernière, le nombre d'or survient avec une mesure de décalage seulement, au moment de l'attaque des Nymphes : l'action la plus importante du drame. La partition musicale à ce point précis appuie sa portée dramatique sur une texture et un style qui contrastent totalement avec le reste de l'oeuvre : les entrées successives, les mélodies courtes et saccadées, enchevêtrées dans une polyphonie serrée, contribuent à exprimer l'agitation extrême de la scène et de l'oeuvre entière.

La section d'or dans la scène I dénote à son tour un moment crucial où les Nymphes se plaignent en chœur du fait que «Narcisse [les] dédaigne», ce qui les amène à poser la question : «Est-il plus beau que nous?» À ce point précis de la mesure 83, Tailleferre met en sourdine l'accompagnement pour faire projeter distinctement cette dernière déclamation sur des noires. Comme nous l'avons dit, cette question est suivie d'un commentaire instrumental prolongeant une progression cadentielle écrite dans un style pompeux qui accentue davantage son caractère déroutant. De toute évidence, selon le mythe, personne ne peut être plus beau que Narcisse.

Mais la beauté, objet primordial du mythe, n'est pas délaissée pour autant, car dans la scène IV, les Nymphes reviennent deux fois à la charge en posant la même question : «que te sert d'être beau?» (mes. 15 et 21). Ainsi, la thématique de la beauté consolide le lien formel entre les deux scènes I et IV, préalablement établi par leur usage respectif du chœur.

Le sujet de la proportion dans la scène I mérite que nous l'examinions plus profondément. Le commentaire instrumental qui suit la question

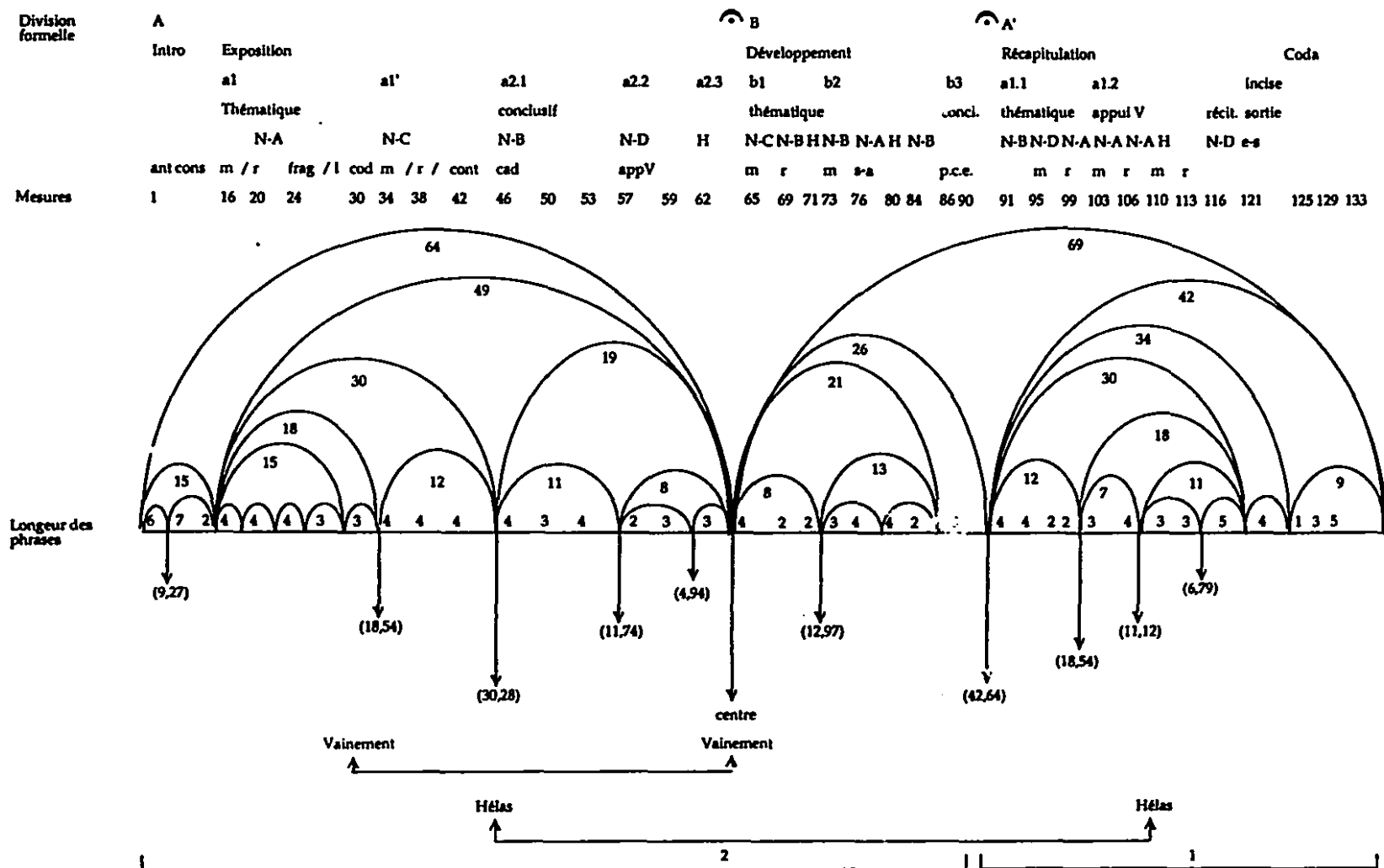
justement citée se termine à la mesure 90 par un point d'orgue. Ce point d'orgue — qui laisse la question sur trois points de suspension méditatifs! — divise la scène dans une proportion de $2:1$,⁴ avec moins de 2 mesures excédentaires : le chiffre exact équivalant au $\frac{2}{3}$ des 133 mesures de la scène I étant $88\frac{2}{3}$.

Un autre point d'orgue, antérieur à celui-ci, crée une nouvelle valeur de proportion. Ce dernier intervient à la fin de la mesure 64, ou plus précisément à la mesure 64,5 : la demie de cette dernière provient du changement de mesure en $\frac{5}{4}$ et $\frac{6}{4}$ exercé respectivement aux deux mesures précédant le point d'orgue (mes. 63-64), ce qui ajoute environ deux temps sur la mesure normale en $\frac{4}{4}$ de la scène. Le point d'orgue anticipe ainsi de 2 mesures le centre exact de la composition correspondant à 66,5 mesures.

Les deux points d'orgue utilisés dans la scène I corroborent la division formelle de la composition. L'exemple 5.5-5 montre qu'ils ponctuent les grandes sections d'une forme ternaire A-B-A' de manière à ce que la section A se réserve entièrement la première moitié alors que les deux autres, B et A', se partagent la deuxième moitié. De plus, ces grandes parties contiennent plusieurs unités au nombre irrégulier de mesures. Par contre, et c'est ce que nous allons démontrer, ces divisions irrégulières s'effectuent, dans la majorité des cas, dans une proportion équivalente à la section d'or. Les flèches pointant vers le bas marquent le point d'intersection entre un nombre d'or et une division formelle dont la représentation figure dans la partie supérieure de l'exemple. Le chiffre entre parenthèses, au bout de la pointe de la flèche, donne le résultat exact du ratio 0,618 du nombre d'or. Dans ce schéma, la

⁴ Il faut tout de même constater que la différence entre cette proportion et celle de la section d'or est minime : environ 0,048 si on soustrait le ratio 0,618 de la section d'or du ratio 0,666 du rapport $2:1$.

Exemple 5.5-5



longueur de la flèche est proportionnelle à la longueur et l'importance de l'unité délimitée par un demi-cercle. Le chiffre qui se trouve à l'intérieur du demi-cercle indique le nombre de mesures de l'unité en question. Dans les cas d'élision,⁵ la mesure qui accueille le temps d'accomplissement de l'unité n'est pas nécessairement comprise dans le nombre de mesures indiqué (mes. 46, par exemple).

Ainsi, la première section A, excluant les 15 mesures d'introduction, compte 49 mesures divisées subséquemment en quatre unités. La division de ces dernières se manifeste de concert avec une partie vocale du chœur qui, en alternance, détiendra la ligne mélodique principale. Dans le schéma formel, les lettres composées, N-A (pour Nymphes A), N-B, N-C et N-D réfèrent à chacune des parties du chœur de voix de femmes : 1^{er} et 2^e soprano, mezzo et contralto, respectivement. La lettre H signale l'usage de la texture homorythmique qui contraste avec la polyphonique utilisée lorsqu'une des parties du chœur est soliste.

Les quatre unités de la section d'exposition sont divisées en deux groupes réunis selon la similarité de leur contenu thématique pour les unités du premier groupe, et celle de leur fonction formelle cadentielle et conclusive pour le deuxième groupe.

Le premier groupe rassemble deux unités contenant les deux premières strophes, chantées successivement par N-A et N-C, avec une codetta de trois mesures qui les distance l'une de l'autre. Cette codetta (mes. 30-33), comme nous l'avons dit supporte musicalement le mot-clé, «vainement». Puisque la deuxième unité (mes. 34-46) consiste en une reprise variée de la première (mes. 16-30), nous attribuons les symboles «a¹» et «a^{1'}» à chacune d'elles. L'ensemble des trois unités «a²» (indiqué «a^{2.1}», «a^{2.2}» et «a^{2.3}» mes. 46-64),

⁵ L'élision correspond à un point d'une mesure qui marque simultanément la fin et le début d'unités.

qui enchaîne directement avec la fin de «a¹», présente pour sa part du matériel à caractère cadentiel, préparant ainsi l'achèvement de la section A. L'expression «Sans amour» (mes. 56), qui remplace présentement celui de «vainement» (mes. 30-33), départage l'unité «a²» entre N-B et N-D. Finalement, le chœur en homorythmie (H) se joint à N-D pour conclure cette première section de la forme ternaire. Ce changement de texture intervient dans le ratio du nombre d'or à l'intérieur des deux dernières unités de «a²».

Les différentes divisions discutées dans la première moitié de la scène I, la section A, regroupent des nombres de mesures qui coïncident étonnamment avec la proportion du nombre d'or (comparer les chiffres au bout des flèches avec ceux qui représentent la longueur de chacune des divisions). Le même phénomène se produit dans la deuxième moitié de la scène, dont le ratio du nombre d'or s'établit en premier lieu entre les deux sections B et A' (ex. 5.5-5).

Lorsque nous comparons les deux types de division de part et d'autre du point central, nous remarquons une tendance à placer la plus longue portion aux extrêmes, laissant ainsi les plus courtes près du centre. Cet aménagement des unités révèle que plus nous approchons du centre, plus l'activité musicale raccourcit à l'instar d'une force d'attraction qui grandit lorsque l'on s'en approche.

Aussi la section B (mes. 65-90) est la plus courte de la scène I, mais non la moins importante. Elle se divise en trois unités dont la longueur des deux premières coïncide avec le nombre d'or. Cette division de l'ensemble des unités «b¹» et «b²», en 8 et 13 mesures respectivement, est la quasi-reproduction en miroir de la division de l'ensemble qui le précède. Ces deux ensembles sont situés de part et d'autre du centre de la composition.

Les unités «b¹» et «b²» sont construites à partir du même modèle : deux vers sont chantés par deux parties vocales en alternance et suivis d'une

réplique par les quatre voix en homorythmie. À l'unité «b²», la question «Est-il plus beau que nous?» (mes. 84-85), chantée par N-B, s'ajoute au plan original. En alignant l'un sur l'autre le déroulement des deux unités, nous obtenons l'organisation suivante :

«b¹», mes. 65-72 : N-C N-B H
 «b²», mes. 73-85 : N-B N-A H N-B

Cet ajout à «b²» permet, entre autres, d'établir le ratio du nombre d'or dans l'enchaînement des unités «b¹» à «b²».

L'exemple 5.5-5 nous laisse voir que la section B présente de courtes phrases mélodiques propices à une répartie de questions/réponses très vive. Chacune des interventions de N-A, N-B et N-C, dans l'ordre précédemment mentionné, se réalise sans environnement polyphonique exempt d'accompagnement des autres parties vocales. L'homophonie allège ainsi la texture nécessaire pour donner l'impression d'accélération contribuant à faire augmenter la tension. De leur côté, les parties instrumentales d'accompagnement empruntent du matériel de la section A. L'unité «b³» (mes. 85-90) clôt la section B en entamant un commentaire instrumental qui suit la question perspicace «Est-il plus beau que nous?», déjà maintes fois relatée. Ce commentaire instrumental déploie une progression de cadence élargie (p.c.e.), laquelle se termine par une demi-cadence dans la région située un ton plus bas que l'initiale (accord de dominante de FA[#] en notation enharmonique).

Le retour des «Ah!» plaintifs, insérés dans un arrangement polyphonique entendu préalablement marque le début de la section A' (mes. 91). La dernière section comprend quatre unités distinctes : «a^{1.1}», «a^{1.2}», «incise» et «coda». Par rapport à la notation «a¹» dans la section A, qui indique une reprise variée de «a¹», celles de «a^{1.1}» et «a^{1.2}» signalent plutôt la notion de continuité l'une

par rapport à l'autre. Leur enchaînement s'exerce en suivant les proportions du nombre d'or (mes. 91-115). Cette proportion entre les unités «a^{1.1}» et «a^{1.2}» est inversement équivalente à celle créée par les unités «a¹» et «a^{1'}» dans la section A : l'ordre des deux groupes de 18 et 12 mesures de la section A est interverti dans la section A'. Cette scission au sein des deux premières unités de la section A' s'exécute par le changement abrupt de la note pédale, passant du SOL dans «a^{1.1}» (mes. 91-102), au SOL[#] dans «a^{1.2}» (mes. 103-110). Cela nous laisse voir qu'encore une fois, la récapitulation démarre à un demi-ton de distance de la référence tonale initiale DO[#], considérant la note pédale SOL comme étant la dominante de DO. (Il correspond en réalité à la substitution de triton, mais de la dominante inférieure.)

L'unité «a^{1.2}» (mes. 103-115) se déroule en s'appuyant sur la dominante SOL[#], de fonction harmonique instable, qui s'agence à l'émotion confuse véhiculée dans le texte. Cette confusion est rehaussée par le déphasage qui existe entre la versification et le phrasé d'accompagnement instrumental. Par exemple, la partie vocale de la mesure 106 amorce un nouveau vers du texte alors que l'accompagnement instrumental accomplit la dernière mesure d'une proposition (mes. 103-106). Les quatre mesures de celle-ci seront reprises dans la proposition suivante, exerçant toujours un décalage avec le texte : la mesure 110 fait l'élision entre la fin de l'accompagnement et le début de la mélodie.

À ce moment de l'unité «a^{1.2}» (mes. 110), le mot-clé «Hélas», chanté dans une nouvelle texture en homorythmie, provoque une division qui respecte les proportions du nombre d'or (ex. 5.5-5). Le mot «Hélas» avait déjà été utilisé dans la section A (mes. 46) qui l'avait aussi scindée en deux groupes. La reprise de ce mot dans la section A' permet d'établir une corrélation formelle entre le texte et la musique.

La texture homorythmique qui termine l'unité «a^{1.2}» (mes. 110-115) détient souvent ce rôle de clore une section. C'est pourquoi elle se retrouve aussi dans la coda (mes. 125-133). Une incise de quatre mesures (mes. 121-124) faite d'entrées successives des voix sépare la récapitulation de la coda.

L'analyse formelle de la première scène nous a permis de constater comment Tailleferre peut se soucier de la proportion malgré les exigences dramatiques de ce genre musical. Toutefois, la compositrice n'en fait pas une «règle d'or» pour chacune des scènes de la *Cantate*. D'ailleurs, ce sont les scènes avec chœur qui dénotent le plus la notion de proportion, comme en témoigne la scène I. Il est vrai que la planification devient plus difficile lorsqu'un texte est constitué de répliques et de réparties vives, car la musique est assujettie à l'organisation textuelle du poète. Mais ce constat ne ferme pas complètement la voie à la rigueur formelle, ce à quoi Tailleferre s'est appliquée dans les divers airs des scènes II, III et VI, comme nous allons le constater dans la discussion qui suit.

L'air de la scène II (mes. 32-116) met en musique les vers 10 à 38 du monologue de Narcisse.⁶ Ce dernier se veut un hymne à la beauté du corps basé principalement sur deux mélodies désignées par «a» et «b» (mes. 32 et 41, respectivement). La première mélodie «a» (mes. 32-40) se distingue par un motif en appoggiature («B.I.») construit du geste de sensible-tonique, MI[#]-FA[#] dont la saveur romantique ne peut mieux se prêter à l'expression «Cher CORPS». L'accompagnement en accord répété relève de la pratique romantique des compositeurs de lieder. La mélodie «b», de son côté, contraste en commençant par un grand intervalle de sixte mineur, LA-FA (mes. 41-48). Cet intervalle mélodique émerge, dès le début de l'air, de la structure harmonique de l'accord LA-DO[#]-MI[#], jouant le rôle d'appoggiature à l'accord

⁶ Les vers 19, 30, 31 et 32 de la scène II du texte édité ont été supprimés.

de FA# mineur (mes. 32). Nous noterons l'importance motivique qu'engendrent les notes LA et FA dans la partie suivante du chapitre.

Les deux mélodies «a» et «b» contribuent à structurer l'air dont les détails formels sont fournis à l'exemple 5.5-6. En s'y référant, nous remarquons comment la compositrice déguise le «da capo» traditionnel en une coupe bipartite. Pourtant, tous les éléments sont présents pour y profiler un «da capo», considérant que la section centrale débiterait à la mesure 57. Mais le contenu musical à ce moment précis de la composition est trop rattaché à l'unité de huit mesures qui le précède pour l'interpréter comme le début d'une nouvelle section (mes. 49-56). De plus, le retour thématique à la mesure 49, identifié par «a'/c» (ex. 5.5-6), s'exerce uniquement au niveau de l'accompagnement instrumental (dans les parties de violons, plus précisément) en contrepoint avec une toute nouvelle ligne mélodique appelée «c». Cette observation appuie l'hypothèse d'un développement à partir de la mesure 49, basé simultanément sur l'ancien matériel «a» et sur le nouveau matériel «c».

Cette section, appelée «développement», démontre la particularité d'instabilité actualisée par l'anachronisme qui existe entre l'énoncé des vers et le phrasé musical. La partie supérieure de l'exemple 5.5-6 illustre ce déphasage dans les deux formes langagières telle une polyphonie entre texte et partition musicale. Les premières mesures du développement en offrent un exemple où les parties d'instruments à la mesure 49 indiquent le début d'un groupe de 4 mesures, alors que la voix est à conclure, à une mesure près, une ligne mélodique (mes. 49-50). Le synchronisme se rétablit à partir de la mesure 61 (ex. 5.5-6) sans pour le moins délaissier complètement le jeu anachronique qui reviendra lors de la récapitulation (mes. 79), car le retour de la mélodie «a» se réalise sur le dernier mot d'un vers.

Exemple 5.5-6

Air de la scène II

mes.	32	36	41	45	48	51	55	58	61	65	73	76	80	83	88	92	95	98	101	103	105	108	111	113
vers	10	11	13	14	15	16	17	18	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	33	34	35	36	37	38
mes.	32		41		49	53	57	61	65	69	73	79	84	88	92	96		102		108		112	116	

nombre | _____ 47 _____ | | _____ 38 _____ |
de mes.

structure formelle	Partie 1											Partie 2										
	Exposition				Développement 1							Récap.				Développement 2						
	a	b			a'/c	m-s	m-s	prol	retr			a	b			a"/c		Dom.				
phrase	4	5	4	4	4	4	4	4	4	4	3	3	4	5	4	4	6	6	4	4	1"	
harm.	i		bII-V "	i	V/vii			#iii	V"i			V----	"	bVI-		V	-----					

Malgré le déphasage entre les phrases textuelles et musicales, la fonction de récapitulation à la mesure 79 est indéniable par la reprise presque intégrale des mélodies «a» et «b» à la partie vocale. Le deuxième développement (mes. 96-116) emprunte la même stratégie que le premier, à savoir l'application simultanée de la mélodie «a» dans les parties de violons, et «c» dans la partie vocale, à l'exception que la reprise se pratique un demi-ton plus bas. En plus, l'organisation des unités et des phrases de ce deuxième développement est modifiée, ce qui déséquilibre de neuf mesures la proportion d'égalité entre les deux parties de la structure formelle. L'exemple 5.5-6 indique que la première partie rassemble 47 mesures, alors que la deuxième en compte 38.

Le deuxième développement s'établit sur un autre centre référentiel que celui de FA[#], c'est-à-dire sur la sus-dominante abaissée (bVI). Ce dernier, se situant un demi-ton supérieur du centre de dominante (V), lui sert de broderie, car la dernière partie du deuxième développement sera appuyée par l'harmonie de dominante. L'enchaînement harmonique structurel indiqué au

bas de l'exemple 5.5-6 montre combien, dans cet air, l'harmonie de dominante conserve son rôle traditionnel. À chaque fois que le matériel de «a» soutenu par l'harmonie de tonique réapparaît, une unité reposant sur l'harmonie de dominante le précède : les mesures 45, 78, 92 et 108 suivent cette règle.

À la mesure 98, où survient le changement de vers, soit deux mesures après le début du deuxième développement, la ligne mélodique entreprend un motif de broderie DO[#]-RÉ-DO[#] («B»)⁷. Ce motif «B», aussi présent dans le premier développement (mes. 51-52), est précisément choisi pour accentuer la thématique du narcissisme et pour signifier la division bipartite, tant sur le plan textuel que musical: il connecte l'exclamation «O Narcisse» du premier développement à l'expression «Âme je suis» du deuxième développement (voir mes. 51-52 et 98-99, respectivement).

Le paroxysme vocal de la scène II se manifeste à la mesure 108, réclamant tout haut le «Fils de lumière». Ce sommet coïncide avec l'arrivée de l'harmonie de dominante, avec un accompagnement instrumental en trémolo, qui présage la venue de la prochaine scène. La section basée sur l'appui de la dominante déploie 9 mesures et est suivie de la coda, laquelle soutient l'harmonie de tonique mineure pendant les 22 mesures de sa durée.

La coda de la scène II dénote, à elle seule, une division formelle qui s'agence à l'arrangement poétique. À ce point du libretto, le poète réduit la longueur de sa versification en adoptant l'hexamètre pendant 12 vers. Le dernier vers réfère au premier de la même strophe en reprenant l'expression «Rose de l'Onde». La compositrice relie musicalement ces deux vers extrêmes en réutilisant le même motif «B» composé des notes MI[#]-FA[#] (mes. 117-118 et 134-137). Ces dernières sont celles qui fondaient l'air à la mesure 32.

⁷ La liste des motifs apparaît en annexe 2.

Une ambiance particulière, empruntée à la chanson des trouvères et troubadours, ressort de cette coda de la scène II. Le mode rythmique trochaïque est ressenti dans ce contexte par l'enchaînement d'une noire à une croche à l'intérieur d'une mesure composée de temps ternaires. Le mode trochaïque, qui est obstinément scandé aux timpani et dans les parties des violoncelles et des contrebasses, corrobore la référence à l'art romanesque du moyen-âge. Comme les artistes de cette période avaient une prédilection pour la mythologie grecque, cette référence répond adéquatement au thème narcissique de l'oeuvre.⁸

Cet arrangement musical, transposé à une quarte plus basse, sera repris en partie à la scène IV lors du chant plaintif de Narcisse. Dans ce chant, la thématique de «l'onde» (mes. 213) et de l'amour du «cher corps» (mes. 217) de Narcisse est toujours présente. En consultant l'extrait, nous sommes en mesure de constater combien l'expression «cher corps» est liée au motif d'appoggiature («B.I.»), ici réalisé à un ton supérieur.

Dans la scène VI, deux courts passages de neuf mesures font allusion à cette coda de la scène II, malgré le fait que l'accompagnement soit rythmé en $3/4$. Le premier mène à la codetta de la section centrale entre deux parties reproduisant le même air (mes. 107-115). Le deuxième extrait se rapproche de plus près du prototype, d'autant plus que le texte souligne la thématique narcissique par les vers «J'aime ce que je suis. Je suis celui que j'aime» (mes. 238-246). Le motif («B.I.») est toujours présent dans les deux cas.

La mélodie de l'air de la scène II, et tout particulièrement le motif «B.I.» initial, devient l'agent unificateur de l'ensemble des autres scènes; c'est-à-dire que cette mélodie réapparaîtra, quelque peu maquillée, dans l'enchaînement

⁸ Il n'est pas prouvé que les musiciens médiévistes étaient conscients de l'emprunt des modes rythmiques empruntés à la poésie grecque.

des scènes subséquentes. Dans la scène III, à la mesure 243, la Prime Nymphe entame un air invitant Narcisse aux délices de l'amour physique et louangeant les vertus de son corps. Doté d'une thématique similaire, cet air emprunte le matériel de la scène II, sans pour autant le calquer systématiquement. Nous discuterons plus en détail dans la partie suivante du chapitre comment le contenu motivique de cet air de la scène II a de l'influence sur la construction des airs ultérieurs.

L'air de la mesure 243, issu de la scène III, emprunte pour sa part la structure de la petite forme ternaire. L'exemple 5.5-7 montre que la mélodie «a» des quatre premières mesures (mes. 243-246) sert plusieurs fois en servant de modèle (mes. 251-254) à la séquence suivante (mes. 255-258) de l'unité «a²». La deuxième partie élabore un matériel de contraste par rapport à la première. Le processus de séquence dans celle-ci s'applique uniquement sur le plan mélodique dans la partie des premiers violons. Pendant ce temps, les parties de basse soutiennent une note pédale SOL (mes. 259-266) interrompue à l'unité «c», durant laquelle la basse entame une longue descente allant de DO (mes. 267) à DO[#] prolongé pendant quatre mesures (mes. 274-277). La compositrice résume les deux notes extrêmes de la descente en exerçant un glissement chromatique de ce DO[#] à DO (mes. 278) lequel permet l'enchaînement de la deuxième partie à la troisième.

Une illusion de récapitulation à un demi-ton de distance est ainsi créée. Bien que virtuelle, la distance de la récapitulation abrégée se réalise à une quarte juste plus haut que le matériel thématique de la première partie. La note de basse DO est responsable de cette confusion : elle représente le premier renversement de l'harmonie de LA à une quarte de distance de la note fondamentale de l'harmonie de MI des huit premières mesures de la première partie (mes. 243-250).

Exemple 5.5-7

Deuxième air de la scène III

mes.	243	247	251	255	259	263	267	271	274	278 -	-282
nombre	_____ 16 _____				_____ 24 _____						
de mes.	_____ 16 _____				_____ 19 _____				_____ 5 _____		
structure formelle	Partie 1				l'artie 2				Partie 3		
	a ¹		a ²		b		c		a ¹ (interrompue)		
			mod	séq	mod	séq	mod	séq	prol		
phrase	4	4	4	4	4	4	4	3	4	2	3
	mi péd.				sol péd.		do vers		do# péd. do-la		

La récapitulation subitement interrompue après cinq mesures (mes. 283) dénote la tendance au laxisme formel pour accentuer l'action dramatique. Cette coupure intervient au moment où les rêves de la Nymphé sont brisés par les «durs regards» et le «front rebelle» que lui dresse Narcisse (mes. 283-289). Cette brisure, survenant simultanément au niveau de l'action et de la musique, déséquilibre la troisième partie formelle, au nombre de cinq mesures, par rapport aux deux premières en contenant 16 et 19 respectivement (ex. 5.5-7). Toutefois, la somme des deux dernières équivaut au ratio du nombre d'or par rapport au nombre total de 40 mesures de cet air.

Le jeu de confrontation entre la haine de Narcisse et l'amour de la Prime Nymphé fonde le sujet de la scène III. Aussi, le récitatif convient à juste titre à la riposte, minant ainsi la place pour la présentation d'air en véritable forme. Par conséquent, la scène III compte deux airs, dont le principal se trouve à la mesure 187. Encore une fois, la beauté du corps s'ouvrant aux «ondes» sensorielles sert de toile de fond à la composition d'un air à la forme simple. L'exemple 5.5-8 dresse sa particularité formelle.

Elle consiste en deux unités, «a» et «b», de deux phrases chacune, dont l'ensemble est récapitulé dans la deuxième partie. Lors de la récapitulation, une modification se reconnaît surtout dans la finale de «b». Dans cette structure formelle, la proportion tend vers le ratio 1 : 1 entre les deux parties.

Exemple 5.5-8

Premier air de la scène III

mes.	187	191	195	199	204	208	212	216-219
nombre de mes.	-----17-----				-----16-----			
structure formelle	Partie 1				Partie 2			
	a		b		a		b'	
phrase	4	4	4	5	4	4	4	4
coll. de notes	do [#] min		la min		do [#] min		mi min-----7	

Les prochains airs interviennent seulement à la scène VI, qui en regroupe le plus grand nombre. Le premier apparaît à la mesure 30, où un long solo de 132 mesures est voué à la Prime Nymphé. Celui-ci s'organise en trois parties dont les extrêmes, appelés A, consistent en la reprise du même air aux caractéristiques rappelant celui de la mesure 187 de la scène III. Le premier air de la scène VI dénote une structure formelle qui prend la forme d'un rondo sans que le texte suive ce schème formel. Cette organisation formelle de ce rondo, basée sur de courtes phrases, est démontrée dans les deux colonnes extrêmes de l'exemple 5.5-9.

Dans cet exemple, chaque lettre minuscule correspond à une phrase musicale distincte de longueur égale à quatre mesures. La forme du rondo consiste alors en la répétition des trois phrases, «a», «b» et «c», avec l'addition d'une finale qui reprend la phrase «a» variée. Cet arrangement musical, qui

rassemble deux strophes de deux tercets suivies d'un vers libre, contrecarre la disposition réelle du texte poétique composé de quatrains en rimes plates. Cette divergence entre structure musicale et poétique apporte de la diversité aux parties extrêmes du monologue de 32 vers de la Prime Nymphé.

Exemple 5.5-9

Premier air de la scène VI

A: rondo		B: succession de récitatifs et mélodies			A: rondo	
30-33	a	58-64	(2X4 mes.)	récitatif	134-137	a
34-37	b	65-80	(4X4 mes.+1)	mélodie	138-141	b
38-41	c	81-84	(4 mes.)	mélodie (allegro)	142-145	c
42-45	a	85-96	(3X4 mes.)	récitatif	146-149	a
46-49	b	97-107	((4X4 mes.+3)	mélodie	150-153	b
50-53	c'	108-115	(2X4 mes.)	arioso	154-157	c'
54-57	a'	116-123	(2X4 mes.)	"	158-161	a'
		124-130	(4+3 mes.)	"		
		130-133	(3 mes.)	appui /dom		

À l'intérieur des deux rondos identiques s'insère une partie contrastante dans laquelle se succèdent des récitatifs et de courtes mélodies inspirées du matériel des scènes II et III. Comme l'illustre la colonne centrale de l'exemple 5.5-9, la régularité dans les longueurs de phrase en quatre mesures s'applique toujours. Un arioso, à sa manière, termine cette section. L'ensemble des huit mesures réfère, comme nous l'avons mentionné, à la coda de la scène II, surtout par la présence du mode trochaïque rythmé perpétuellement aux timpani (mes. 108-115). Un appui sur l'accord de dominante FA finalise cette partie centrale afin de préparer la récapitulation du rondo en Si^b mineur. Une cadence authentique parfaite clôt définitivement cette section de la scène VI (mes. 161).

La mesure 317 entame un air déjà entendu à la scène III (mes. 243), chanté par le même personnage de la Nymphé. Cet air, qui avait été interrompu (mes. 283) après cinq mesures de sa récapitulation (mes. 278-282), reprend son cours à ce moment de la scène VI, mais placé dans un nouveau contexte harmonique. Non seulement la ligne mélodique est-elle construite sur de nouvelles hauteurs de son, mais elle n'est calquée qu'à partir de la deuxième phrase de l'air de la scène III comme le montre l'exemple 5.5-10. Cette méthode compositionnelle permet d'amener à la fois les notions d'unité et de variété dans les divers énoncés thématiques de l'oeuvre entière.

Exemple 5.5-10

Scène III, mes. 251-254



Scène VII, mes. 317-320



La structure de cet air profile la forme rondo articulée en 3 parties dont la longueur des deux dernières est presque égale à la première. Cette partie se divise en deux longueurs équivalentes. L'exemple 5.5-11 en montre les spécificités.

Exemple 5.5-11

Deuxième air de la scène VI

mes.	317	321	325	329	333	337	341	344	348	352	356	360	364	372	376	381
nombre	-----31-----								-----34-----							
de mes.	-----16-----				-----15-----				-----24-----				-----10-----			
	Partie 1								Partie 2 (dév.)				Partie 3			
	a				b				a'		b'		a''			
	(prés.)				(cont./frag)				(prés.)		(cad. appui)					
	modèle		séquence		mod. séq		frag. prol.		modèle		mod. séq.		frag			
phrase	4 + 4		4 + 4		4		4		3 + 4		4 + 4		4 + 4		8(x1) 4 + 6	
mouv.	fa# péd		fa		fa# péd.				mi ^b do		la m - Maj		b ⁹		sol# péd	
de la basse																

L'unité «a» de la première partie consiste en la reproduction d'un modèle de huit mesures constitué de la répétition d'une unité de quatre mesures. À la partie «a» succède directement la partie «b» de contenu contrastant, mais à la fonction qui s'apparente à une continuation par rapport à ce qui le précède. Une fragmentation s'applique sur la longueur d'unité, de sorte que le procédé de séquence est maintenant basé sur un modèle de quatre mesures. Les sept dernières mesures de l'unité «b» (mes. 341-347) se divisent en deux groupes : l'un, de trois mesures, amène la ligne mélodique vers la note DO[#]; l'autre de quatre mesures, a le devoir de prolonger cette note finale.

Sous ce son DO[#] de la ligne mélodique (mes. 348), le matériel de «a» s'installera dans les voix d'accompagnement pour construire la deuxième partie de fonction semblable à un développement. En prolongeant ainsi le son DO[#] au-delà de la fin de «b» jusqu'aux trois premières mesures de la partie 2 (voir mes. 344-350), la compositrice élimine l'effet de brisure entre les deux parties. La deuxième partie contraste avec la première sur le plan des hauteurs de son et de l'organisation formelle où «a» est abrégé et où «b» agit de façon à

diriger le matériel vers une velléité de cadence. L'unité «b'» se termine par un groupe de huit mesures qui reproduisent, tout au long de l'évolution mélodique la même mesure d'accompagnement mélodique/harmonique. Nous avons qualifié d'«appui» ce passage bâti sur l'accord de LA neuvième mineure (mes. 364-371).

L'harmonie formant l'appui ne peut remplir la fonction de dominante puisque la notion de tonalité s'éclipse tout au long de cet air. D'ailleurs, la troisième partie, au lieu de reposer sur la collection de RÉ répondant ainsi à nos attentes, se fonde sur l'accord de DO# avec comme pédale la note SOL# (mes. 372-381). De cette façon, la compositrice exerce un glissement chromatique entre la note de basse LA de la fin de la deuxième partie et la note de basse SOL# du début de la troisième. Sur cette note pédale, le matériel de «a» réapparaît altéré de plusieurs transformations mélodiques dues au changement de mesure passant du $\frac{3}{4}$ à $\frac{6}{8}$. Le contexte harmonique dans lequel se retrouve le matériel thématique supprime la sensation d'une véritable finale au moment de l'accomplissement de la ligne mélodique : l'instabilité du deuxième renversement de l'accord de SOL# à la mesure 381 provoque cet effet d'inachevé.

L'air de la mesure 402 est peut-être celui qui se rapproche le plus du «da capo», mais tout de même déguisé en forme rondo. L'exemple 5.5-12 reproduit les particularités de cette forme articulée en trois parties dont la troisième est de longueur presque égale à la somme des deux premières. La désignation en lettres à l'intérieur des parties a été établie de façon à mettre en évidence la petite forme ternaire A-B-A de la troisième partie. Dans celle-ci, l'unité centrale, «B» est trop rattachée aux deux autres adjacentes pour qu'elle constitue une partie autonome en soi, comme il se produit dans la partie 2. Le matériel thématique/motivique soutient cette observation. En comparant les

deux parties extrêmes, nous pourrions supposer que la compositrice fait patienter son auditeur jusqu'à la troisième partie pour présenter une petite forme ternaire typique.

Exemple 5.5-12

Troisième air de la scène VI

mes.	402	406	410	412	416	422	426	432	435	439	443	449	454	461-463
nombre	-----14-----				-----19-----				-----28-----					
de mes.	-----33-----				-----28-----				-----28-----					
structure formelle	Partie 1 (sicilienne) A				Partie 2 C (contraste)				Partie 3 A B A					
	a ¹	a ²			c	d	e	d'	a ^{1'}	b		a ¹		
	ant.	cons.			décl.	récit.	mél.	décl.	"ant."	dév.	dom.		cod.	
phrase	4	+ 4	2	+ 4	6	4	6	3	4 + 4	3+3	2+3	4+4	3	
plan	i				ii	#vi	V-----		i	#iii	V	i		
harm.	mi				sol ^b	do [#]	si		mi	la ^b	si	mi		

Encore une fois, la deuxième partie centrale comporte plusieurs styles mélodiques, à savoir la déclamation, le récitatif et la mélodie. À l'intérieur de cette deuxième partie, une sorte de coupe ternaire se forme dans la succession des unités «d», «e» et «d'», car l'accompagnement de «d'» se base sur le même matériel que celui de «d», mais sur des hauteurs de son différentes. L'accompagnement de ces deux unités à récitatif qui encadrent une courte mélodie, désignée «e», consiste en un balancement entre deux accords dissonnants rythmé par la formule de la noire suivie d'une croche propre à la mesure à 6/8. Cette formule harmonique/rythmique interpelle Narcisse.

Le plan de l'enchaînement harmonique sous-jacent et le mouvement de la ligne de basse rencontrent les normes de la convention formelle. Par ailleurs, l'air se termine non pas par une cadence parfaite, mais plagale. La

sonorité de cette cadence va de pair avec le genre archaïque de la chanson romanesque dont le rythme fait penser à la sicilienne. Les mélismes appliqués à certaines syllabes du texte ajoutent à l'art vocal de cette référence historique.

Un pont de 2 mesures (mes. 463-464) sépare cet air d'un dernier (mes. 465-482), lequel reprend exactement les treize premières mesures des deux parties de l'air de la scène II (mes. 32-44) accompagnées d'une finale différente. C'est par ce chant à la beauté de son corps que Narcisse dit «Adieu [à son] cher corps, belle idole de l'onde». Simultanément, texte et musique font référence à la scène II.

Du point de vue formel, cette référence contribue à faire valoir la forme palindrome de la *Cantate du Narcisse* dont nous avons discuté au début de cette partie de chapitre. Comme le dessine l'exemple 5.5-2, le même air se retrouvant à la scène II et à la dernière section de la scène VI s'insère à l'intérieur du grand cadre des scènes extrêmes similaires I et VII. Des liens subséquents se créent de façon à se rapprocher de plus en plus du centre de l'oeuvre qu'est la scène IV. Par exemple, les airs des sections 2 et 8 de la scène VI ont une parenté mélodique et textuelle avec les airs des sections 3 et 5 de la scène III, respectivement. La scène V se lie sur le plan du contexte dramatique à la section 7 : dans les deux cas, la Prime Nymphé remplit le rôle de commandante ordonnant à la troupe d'attaquer dans la scène III et d'arrêter l'attaque dans la scène V. Ces rapprochements réservent ainsi la scène IV comme centre de l'oeuvre, qui est l'unique scène où tous les personnages sont rassemblés pour assister à l'action cruciale de l'attaque.

La structure en palindrome qui soutient l'oeuvre entière ne se retrouve pas systématiquement à l'intérieur des structures formelles plus petites. Mis à part la scène I, où la rigueur formelle et la notion de proportion sont au rendez-vous, l'application d'une forme définie dans chacune des scènes est

laissée pour compte. Toutefois, nous nous sommes tournée vers la question formelle des six différents airs de la cantate. L'étude de ceux-ci nous confirme la liberté formelle que la compositrice exerce. Chaque air possède sa propre identité formelle même si Tailleferre adopte comme gabarit, à l'exception du premier air de la scène III (ex. 5.5-8), le rondo. Ce type formel est dévié vers plusieurs formules possibles. La déviation formelle par rapport à des archétypes se rencontre aussi sur le plan tonal. La moitié des airs étudiés se déploie dans un centre tonal identique au début et à la fin de la section : l'air de la scène II (ex. 5.5-6), le premier et troisième de la scène VI (ex. 5.5-9 et 5.5-12, respectivement) remplissent cette norme.

Au cours de cette étude formelle, nous avons à plusieurs reprises fait allusion à la similitude thématique qui existe entre les lignes mélodiques typiques aux airs respectifs, sans toutefois en avoir fait la démonstration. Cette caractéristique, qui amène l'élément d'unité, se vérifie non seulement dans la conception mélodique des airs, mais aussi dans le traitement motivique du matériau sonore de l'ensemble de l'oeuvre. Le lien motivique à travers les différentes scènes et sections de la *Cantate du Narcisse* constitue l'objet principal de l'analyse suivante.

5.6- Lien motivique et formel

Fidèle à sa signature compositionnelle, Tailleferre accorde au motif une place privilégiée dans *La Cantate du Narcisse*. C'est par cette répétition motivique, via le «développement par variation», que s'établit une liaison dans le cumul des diverses composantes formelles d'une structure distincte.

Cette spécificité compositionnelle de la répétition motivique recoupe étonnamment une des notions de la conception formelle de Valéry. Dans *Histoire d'Amphion, Pièces sur l'Art*, le poète consacre une section au formalisme dans l'art en se référant à l'architecture et la musique. Ces écrits datant de 1930, donc huit ans avant la *Cantate du Narcisse*, témoignent de la maturité de ses pensées sur la question formelle.

[...] ce sont des arts [l'architecture et la musique] dans lesquels la matière et la forme ont des rapports beaucoup plus intimes entre elles que dans les autres, l'un et l'autre s'adressent à la sensibilité la plus générale. Ils admettent tous deux la *répétition*, moyen tout-puissant; ils recourent tous deux aux effets physiques de la grandeur et de l'intensité, par quoi ils peuvent étonner les sens et l'esprit jusqu'à l'écrasement. Enfin, leur nature respective permet ou suggère tout un luxe de développements réguliers et de combinaisons, par lequel ils se rattachent ou se comparent à la géométrie et à l'analyse.¹

Cette citation met en relief la notion de répétition dans le concept du formalisme artistique de Valéry. La notion de répétition, étant une spécificité inhérente au processus compositionnel de Tailleferre, s'inscrit en synergie créatrice entre les deux auteurs. Cette partie du chapitre se penche sur la question de la répétition motivique et sur le rôle qu'elle joue dans la définition formelle de la *Cantate du Narcisse*. Pour ce faire, nous effectuerons une analyse motivique de la première scène afin d'en relever les motifs caractéristiques. Subséquemment, nous verrons comment ces motifs se

¹ Cité dans Duchesne-Guillemain, p. 119.

manifestent dans les scènes suivantes. Une réduction graphique des deux premiers mouvements, nous montrera comment certains motifs se comportent à un niveau plus profond de la structure et comment ils participent à leur définition formelle. Nous considérerons aussi la récurrence des motifs caractéristiques dans les autres scènes en sélectionnant quelques passages représentatifs. Finalement, nous examinerons comment les motifs inhérents aux mélodies initiales ont un impact sur la structure de l'ensemble de l'oeuvre.

Conformément aux principes schoenbergiens, le matériau motivique fondamental de l'oeuvre se trouve dans les premières mesures de la *Cantate du Narcisse*. La première ligne mélodique de l'introduction instrumentale de la scène I souscrit à la définition du «Grundgestalt», l'idée germinale de l'oeuvre.

La ligne mélodique de l'introduction commence à la troisième mesure après que la note SOL#, la dominante du centre référentiel DO#, ait été répétée trois fois, sous forme de sons prolongés doublés dans toutes les parties des cordes et des timpani (partition, ann. 5). À la troisième mesure, la note SOL# des premiers violons passe du registre moyen à l'aigu, fixant ainsi la note de départ de la ligne mélodique. Celle-ci s'insère dans une texture à 4 voix, laquelle ressemble à celle du début du premier mouvement de *Quatuor*, et ce malgré les trente années qui les séparent. Plus particulièrement, les lignes respectives des premiers violons de chacune de ces deux oeuvres ont entre elles des similitudes flagrantes : une ligne conjointe écrite sur des valeurs de blanches et dotée d'une finale en broderie.

La mélodie de la *Cantate du Narcisse* exerce une descente de SOL# à DO# suivie d'un retour vers RÉ# à son point d'accomplissement (mes. 3-6). L'ensemble de ces notes piliers à la ligne engendre le motif «Q²», SOL#-DO#-

RÉ#. La partition illustre les multiples formations motiviques qu'offrent les diverses combinaisons des notes de la mélodie, et ce à différents niveaux de lecture.² En la consultant, nous lisons les motifs de surface «B.I.», «P», «B» et «D» et les motifs sous-jacents «Q²» et «T».³

Les motifs «B.I.» figurant dans la partie des premiers violons sont le produit du contrepoint en 4^e espèce provoqué par la partie d'alti (les cordes). À l'intérieur de cette série de syncopes, les septièmes créées sur les temps forts trouvent leur résolution, comme la convention l'exige, sur les temps faibles. Au moment de la résolution, les alti exercent un mouvement ascendant, ce qui donne lieu à une superposition de motifs «B.I.» en sens contraire par rapport à la voix supérieure. Ce jeu de retards entre les deux voix s'interrompt à l'arrivée des noires à la mesure 5, imposant ainsi un contrepoint en 2^e espèce (mes. 5-6).

L'ensemble des motifs «B.I.», première partie de la ligne des alti, dessine le motif «D.B.» (mes. 3-4) alors que la deuxième partie (mes. 4-6) propose plusieurs motifs enchevêtrés : «B», «T» et «P»⁴ étaient présents dans la voix principale supérieure. En fait, cette portion de la ligne (mes. 5-6) imite l'ensemble de la ligne principale (vl¹, mes. 3-6) dans des valeurs de durée diminuées et dans une forme rétrograde inversée. La voix en dessous d'elle (vlc, mes. 5-6) double à l'unisson la descente conjointe propre à «H», qui déploie entre les notes extrêmes l'intervalle de sixte mineure SOL#-SI#.

La partie des deuxièmes violons, par contre, offre un accompagnement dont le motif repose sur une tierce mélodique répétée. La transposition diatonique du motif sur d'autres hauteurs de son se synchronise avec les

² L'analyse motivique dans la partition n'a pas été appliquée exhaustivement, mais plutôt aux endroits spécifiques, pour servir d'exemple à la démonstration.

³ La description des motifs se trouve à l'annexe 2.

⁴ Nous pourrions toujours considérer le motif «D», FA#-SOL#-FA#-MI, mais l'organisation de la ligne nous dissuade de cette interprétation.

blanches des voix adjacentes : le tracé qui en résulte suit, à l'exception de la mesure 6, celui de la voix des alti. L'élément de la tierce et de son renversement, la sixte, s'imposera tout au long des nouvelles constructions mélodiques, sûrement parce que l'oeuvre accorde une plus grande place à la tonalité.

Le retour du son prolongé SOL[#], dont les premiers violons sont exemptés (mes. 7-8), nous annonce une répétition des six premières mesures. Mais à la mesure 9, cette répétition est déjouée : la ligne (mes. 9-13) qui commence maintenant sur la note DO[#], à une quinte juste plus basse, modifie le tracé original en débutant avec le motif «D» (mes. 9-11). À partir de la dernière note SI de ce motif (mes. 11), la ligne entreprend trois sauts mélodiques consécutifs — 3m, 4J et 5J — dont l'ensemble crée le motif «Q³», FA[#]-SOL[#]-SI-DO[#]. Suite au dernier saut, la ligne se termine en revenant sur la note SOL[#], qui servait à introduire chacune des deux lignes mélodiques (mes. 1-2 et 7-8). En dessous de cette note finale SOL[#] prolongée pendant deux mesures, les timpani reprennent en diminution la deuxième portion de la ligne pour ensuite poursuivre avec un mouvement de basse cadentiel, FA[#]-SOL[#]-DO[#] (mes. 15). Le mode éolien de DO[#] étant bien affirmé, le chœur fait son entrée.

En somme, la mélodie principale de cette deuxième phrase se modèle à partir de la combinaison des motifs suivants : «B.I.», «D», «Q³» et «I» sont les motifs de surface, tandis que «T», «P» et «Q²» sont les motifs sous-jacents. Si nous considérons le motif sous-jacent «Q²» par les notes et le rang qu'elles occupent dans la ligne, nous déduisons que ce motif DO[#]-FA[#]-SOL[#] est la transposition à une quinte plus basse du motif «Q²», SOL[#]-DO[#]-RÉ[#], de la première proposition (mes. 1-6). Autrement dit, il aurait suffi de peu pour que la deuxième phrase soit une transposition exacte de la première, ce qui nous amène à reconnaître la particularité de Tailleferre d'user de la répétition dans

le sens que Schoenberg l'entend, c'est-à-dire au moyen du «développement par variation».

La similarité au sein de la mélodie, et en particulier dans l'accompagnement, laisse voir une construction périodique dans l'enchaînement de ces deux propositions de l'introduction. L'antécédent, sans cadence, est soutenu par une harmonie de dominante tandis que le conséquent évolue vers une progression de cadence. Ce type de structure périodique fait référence à des modèles passéistes contribuant à l'orientation stylistique de l'oeuvre.

Comme il a été dit, cette introduction (mes. 1-15) présente le matériel initial pour construire l'oeuvre entière. Avant d'aborder la question du lien motivique dans l'ensemble de l'oeuvre, nous procéderons à l'étude des lignes mélodiques de la scène I afin de voir si les motifs identifiés dans l'introduction ont un suivi dans la composition du matériel ultérieur.

L'entrée du chœur à la mesure 16 témoigne de l'importance de l'usage du motif «D». Effectivement, la ligne des 2^e soprani repose presque entièrement sur ce motif présenté sous la forme rétrograde («D.R.») et, parfois, accompagné d'un intervalle agrandi («D.R.A.», mes. 25). Le motif «T» est le seul motif qui interrompt la répétition du motif «D.R.» pendant les douze mesures de l'unité, et ce seulement aux mesures 19 et 23.

La partie des 2^{es} violons aux mesures 16 et 17 utilise en augmentation ce motif «D.R.». Dans les deux mesures suivantes, il poursuit son chemin dans la partie des 1^{ers} violons en adoptant le contour original du motif «D.R.» (mes. 18-19). Leur union résulte en une proposition mélodique de quatre mesures qui est aussitôt reprise à la mesure 20, toujours par les deux parties de violons avec, en plus, la participation des soprani I les rejoignant à partir de la mesure 21. Pour les besoins du texte, la longueur de la mélodie s'étend

maintenant jusqu'à cinq mesures pour s'accomplir sur la note DO# (mes. 20-24).

Cette première mélodie de la scène I démontre des spécificités empruntées à la première phrase de l'introduction. L'exemple 5.6-1 illustre les spécificités qui se recoupent dans les diverses formations mélodiques de la scène I. En consultant l'exemple 5.6-1 b, nous constatons que le début de la ligne, issue des soprani I et des deux parties de violons, est puisé à même la mélodie de l'antécédent de l'introduction (ex. 5.6-1, a). D'ailleurs, si nous comparons les quatre premières mesures du premier extrait (ex. 5.6-1, a) avec le début du deuxième (ex. 5.6-1, b), nous remarquons que la ligne du dernier début en utilisant la version rétrograde du premier en partant de la quatrième mesure. En plus, le dessin de la ligne complète du deuxième extrait offre les notes sous-jacentes DO#-SI-DO#-FA#-DO#, qui est un sous-ensemble de «Q³», de la ligne du conséquent (ex. 5.6-1, a).

À la mesure 24 intervient une fragmentation réduisant l'unité à deux mesures, basée sur la répétition de l'intervalle mélodique descendant de seconde (partition, mes. 24-25). Ce modèle est aussitôt reproduit à un ton plus bas (mes. 26-27). À la mesure 28, la ligne dévie vers une autre direction pour arriver à son point d'accomplissement.

L'ensemble de ces sept dernières mesures de la fonction de continuation (mes. 24-30), par rapport aux huit mesures précédentes de la fonction de présentation (mes. 16-23), résulte en une phrase qui partage des traits communs avec le conséquent de l'introduction, notamment, la ligne conjointe descendante et le saut de tierce mineure (ex. 5.6-1, b). La portion mélodique entre les mesures 27 et 29 est une transposition diatonique à une seconde plus basse des trois premières mesures du conséquent (ex. 5.6-1, a). Le saut de tierce

Exemple 5.6-1

Diagram illustrating musical analysis of Example 5.6-1, showing various musical segments and their relationships.

Segment a) Anecdote: Labeled "Anecdote" and "Consequent". It features a melodic line with notes 1, 9, and 16. Above the staff, a diagram shows hierarchical groupings: «T» (top), «Q2» (middle), «P» (bottom), «D» (bottom), «B.L.» (bottom), «B.» (bottom), «I.» (bottom), «Q3» (bottom), and «Q2» (bottom). The staff includes markings «B.» and «Q2».

Segment b) Présentation: Labeled "Présentation" and "Continuation". It features a melodic line with notes 16, 20, 24, and 34. Above the staff, a diagram shows hierarchical groupings: «Q2» (top), «D.R.» (middle), «T» (middle), «P» (middle), «D.B.» (middle), «B.» (middle), «I.» (middle), «Q3» (middle), and «Q2» (middle). The staff includes markings «a» and «Q2».

Segment c) Continuation: Labeled "Continuation". It features a melodic line with notes 45, 49, 53, 57, 61, 65, 69, 73, 77, 81, 85, 89, 93, 97, 101, 105, 109, 113, 117, 121, 125, 129, 133, 137, 141, 145, 149, 153, 157, 161, 165, 169, 173, 177, 181, 185, 189, 193, 197, 201, 205, 209, 213, 217, 221, 225, 229, 233, 237, 241, 245, 249, 253, 257, 261, 265, 269, 273, 277, 281, 285, 289, 293, 297, 301, 305, 309, 313, 317, 321, 325, 329, 333, 337, 341, 345, 349, 353, 357, 361, 365, 369, 373, 377, 381, 385, 389, 393, 397, 401, 405, 409, 413, 417, 421, 425, 429, 433, 437, 441, 445, 449, 453, 457, 461, 465, 469, 473, 477, 481, 485, 489, 493, 497, 501, 505, 509, 513, 517, 521, 525, 529, 533, 537, 541, 545, 549, 553, 557, 561, 565, 569, 573, 577, 581, 585, 589, 593, 597, 601, 605, 609, 613, 617, 621, 625, 629, 633, 637, 641, 645, 649, 653, 657, 661, 665, 669, 673, 677, 681, 685, 689, 693, 697, 701, 705, 709, 713, 717, 721, 725, 729, 733, 737, 741, 745, 749, 753, 757, 761, 765, 769, 773, 777, 781, 785, 789, 793, 797, 801, 805, 809, 813, 817, 821, 825, 829, 833, 837, 841, 845, 849, 853, 857, 861, 865, 869, 873, 877, 881, 885, 889, 893, 897, 901, 905, 909, 913, 917, 921, 925, 929, 933, 937, 941, 945, 949, 953, 957, 961, 965, 969, 973, 977, 981, 985, 989, 993, 997, 1001, 1005, 1009, 1013, 1017, 1021, 1025, 1029, 1033, 1037, 1041, 1045, 1049, 1053, 1057, 1061, 1065, 1069, 1073, 1077, 1081, 1085, 1089, 1093, 1097, 1101, 1105, 1109, 1113, 1117, 1121, 1125, 1129, 1133, 1137, 1141, 1145, 1149, 1153, 1157, 1161, 1165, 1169, 1173, 1177, 1181, 1185, 1189, 1193, 1197, 1201, 1205, 1209, 1213, 1217, 1221, 1225, 1229, 1233, 1237, 1241, 1245, 1249, 1253, 1257, 1261, 1265, 1269, 1273, 1277, 1281, 1285, 1289, 1293, 1297, 1301, 1305, 1309, 1313, 1317, 1321, 1325, 1329, 1333, 1337, 1341, 1345, 1349, 1353, 1357, 1361, 1365, 1369, 1373, 1377, 1381, 1385, 1389, 1393, 1397, 1401, 1405, 1409, 1413, 1417, 1421, 1425, 1429, 1433, 1437, 1441, 1445, 1449, 1453, 1457, 1461, 1465, 1469, 1473, 1477, 1481, 1485, 1489, 1493, 1497, 1501, 1505, 1509, 1513, 1517, 1521, 1525, 1529, 1533, 1537, 1541, 1545, 1549, 1553, 1557, 1561, 1565, 1569, 1573, 1577, 1581, 1585, 1589, 1593, 1597, 1601, 1605, 1609, 1613, 1617, 1621, 1625, 1629, 1633, 1637, 1641, 1645, 1649, 1653, 1657, 1661, 1665, 1669, 1673, 1677, 1681, 1685, 1689, 1693, 1697, 1701, 1705, 1709, 1713, 1717, 1721, 1725, 1729, 1733, 1737, 1741, 1745, 1749, 1753, 1757, 1761, 1765, 1769, 1773, 1777, 1781, 1785, 1789, 1793, 1797, 1801, 1805, 1809, 1813, 1817, 1821, 1825, 1829, 1833, 1837, 1841, 1845, 1849, 1853, 1857, 1861, 1865, 1869, 1873, 1877, 1881, 1885, 1889, 1893, 1897, 1901, 1905, 1909, 1913, 1917, 1921, 1925, 1929, 1933, 1937, 1941, 1945, 1949, 1953, 1957, 1961, 1965, 1969, 1973, 1977, 1981, 1985, 1989, 1993, 1997, 2001, 2005, 2009, 2013, 2017, 2021, 2025, 2029, 2033, 2037, 2041, 2045, 2049, 2053, 2057, 2061, 2065, 2069, 2073, 2077, 2081, 2085, 2089, 2093, 2097, 2101, 2105, 2109, 2113, 2117, 2121, 2125, 2129, 2133, 2137, 2141, 2145, 2149, 2153, 2157, 2161, 2165, 2169, 2173, 2177, 2181, 2185, 2189, 2193, 2197, 2201, 2205, 2209, 2213, 2217, 2221, 2225, 2229, 2233, 2237, 2241, 2245, 2249, 2253, 2257, 2261, 2265, 2269, 2273, 2277, 2281, 2285, 2289, 2293, 2297, 2301, 2305, 2309, 2313, 2317, 2321, 2325, 2329, 2333, 2337, 2341, 2345, 2349, 2353, 2357, 2361, 2365, 2369, 2373, 2377, 2381, 2385, 2389, 2393, 2397, 2401, 2405, 2409, 2413, 2417, 2421, 2425, 2429, 2433, 2437, 2441, 2445, 2449, 2453, 2457, 2461, 2465, 2469, 2473, 2477, 2481, 2485, 2489, 2493, 2497, 2501, 2505, 2509, 2513, 2517, 2521, 2525, 2529, 2533, 2537, 2541, 2545, 2549, 2553, 2557, 2561, 2565, 2569, 2573, 2577, 2581, 2585, 2589, 2593, 2597, 2601, 2605, 2609, 2613, 2617, 2621, 2625, 2629, 2633, 2637, 2641, 2645, 2649, 2653, 2657, 2661, 2665, 2669, 2673, 2677, 2681, 2685, 2689, 2693, 2697, 2701, 2705, 2709, 2713, 2717, 2721, 2725, 2729, 2733, 2737, 2741, 2745, 2749, 2753, 2757, 2761, 2765, 2769, 2773, 2777, 2781, 2785, 2789, 2793, 2797, 2801, 2805, 2809, 2813, 2817, 2821, 2825, 2829, 2833, 2837, 2841, 2845, 2849, 2853, 2857, 2861, 2865, 2869, 2873, 2877, 2881, 2885, 2889, 2893, 2897, 2901, 2905, 2909, 2913, 2917, 2921, 2925, 2929, 2933, 2937, 2941, 2945, 2949, 2953, 2957, 2961, 2965, 2969, 2973, 2977, 2981, 2985, 2989, 2993, 2997, 3001, 3005, 3009, 3013, 3017, 3021, 3025, 3029, 3033, 3037, 3041, 3045, 3049, 3053, 3057, 3061, 3065, 3069, 3073, 3077, 3081, 3085, 3089, 3093, 3097, 3101, 3105, 3109, 3113, 3117, 3121, 3125, 3129, 3133, 3137, 3141, 3145, 3149, 3153, 3157, 3161, 3165, 3169, 3173, 3177, 3181, 3185, 3189, 3193, 3197, 3201, 3205, 3209, 3213, 3217, 3221, 3225, 3229, 3233, 3237, 3241, 3245, 3249, 3253, 3257, 3261, 3265, 3269, 3273, 3277, 3281, 3285, 3289, 3293, 3297, 3301, 3305, 3309, 3313, 3317, 3321, 3325, 3329, 3333, 3337, 3341, 3345, 3349, 3353, 3357, 3361, 3365, 3369, 3373, 3377, 3381, 3385, 3389, 3393, 3397, 3401, 3405, 3409, 3413, 3417, 3421, 3425, 3429, 3433, 3437, 3441, 3445, 3449, 3453, 3457, 3461, 3465, 3469, 3473, 3477, 3481, 3485, 3489, 3493, 3497, 3501, 3505, 3509, 3513, 3517, 3521, 3525, 3529, 3533, 3537, 3541, 3545, 3549, 3553, 3557, 3561, 3565, 3569, 3573, 3577, 3581, 3585, 3589, 3593, 3597, 3601, 3605, 3609, 3613, 3617, 3621, 3625, 3629, 3633, 3637, 3641, 3645, 3649, 3653, 3657, 3661, 3665, 3669, 3673, 3677, 3681, 3685, 3689, 3693, 3697, 3701, 3705, 3709, 3713, 3717, 3721, 3725, 3729, 3733, 3737, 3741, 3745, 3749, 3753, 3757, 3761, 3765, 3769, 3773, 3777, 3781, 3785, 3789, 3793, 3797, 3801, 3805, 3809, 3813, 3817, 3821, 3825, 3829, 3833, 3837, 3841, 3845, 3849, 3853, 3857, 3861, 3865, 3869, 3873, 3877, 3881, 3885, 3889, 3893, 3897, 3901, 3905, 3909, 3913, 3917, 3921, 3925, 3929, 3933, 3937, 3941, 3945, 3949, 3953, 3957, 3961, 3965, 3969, 3973, 3977, 3981, 3985, 3989, 3993, 3997, 4001, 4005, 4009, 4013, 4017, 4021, 4025, 4029, 4033, 4037, 4041, 4045, 4049, 4053, 4057, 4061, 4065, 4069, 4073, 4077, 4081, 4085, 4089, 4093, 4097, 4101, 4105, 4109, 4113, 4117, 4121, 4125, 4129, 4133, 4137, 4141, 4145, 4149, 4153, 4157, 4161, 4165, 4169, 4173, 4177, 4181, 4185, 4189, 4193, 4197, 4201, 4205, 4209, 4213, 4217, 4221, 4225, 4229, 4233, 4237, 4241, 4245, 4249, 4253, 4257, 4261, 4265, 4269, 4273, 4277, 4281, 4285, 4289, 4293, 4297, 4301, 4305, 4309, 4313, 4317, 4321, 4325, 4329, 4333, 4337, 4341, 4345, 4349, 4353, 4357, 4361, 4365, 4369, 4373, 4377, 4381, 4385, 4389, 4393, 4397, 4401, 4405, 4409, 4413, 4417, 4421, 4425, 4429, 4433, 4437, 4441, 4445, 4449, 4453, 4457, 4461, 4465, 4469, 4473, 4477, 4481, 4485, 4489, 4493, 4497, 4501, 4505, 4509, 4513, 4517, 4521, 4525, 4529, 4533, 4537, 4541, 4545, 4549, 4553, 4557, 4561, 4565, 4569, 4573, 4577, 4581, 4585, 4589, 4593, 4597, 4601, 4605, 4609, 4613, 4617, 4621, 4625, 4629, 4633, 4637, 4641, 4645, 4649, 4653, 4657, 4661, 4665, 4669, 4673, 4677, 4681, 4685, 4689, 4693, 4697, 4701, 4705, 4709, 4713, 4717, 4721, 4725, 4729, 4733, 4737, 4741, 4745, 4749, 4753, 4757, 4761, 4765, 4769, 4773, 4777, 4781, 4785, 4789, 4793, 4797, 4801, 4805, 4809, 4813, 4817, 4821, 4825, 4829, 4833, 4837, 4841, 4845, 4849, 4853, 4857, 4861, 4865, 4869, 4873, 4877, 4881, 4885, 4889, 4893, 4897, 4901, 4905, 4909, 4913, 4917, 4921, 4925, 4929, 4933, 4937, 4941, 4945, 4949, 4953, 4957, 4961, 4965, 4969, 4973, 4977, 4981, 4985, 4989, 4993, 4997, 5001, 5005, 5009, 5013, 5017, 5021, 5025, 5029, 5033, 5037, 5041, 5045, 5049, 5053, 5057, 5061, 5065, 5069, 5073, 5077, 5081, 5085, 5089, 5093, 5097, 5101, 5105, 5109, 5113, 5117, 5121, 5125, 5129, 5133, 5137, 5141, 5145, 5149, 5153, 5157, 5161, 5165, 5169, 5173, 5177, 5181, 5185, 5189, 5193, 5197, 5201, 5205, 5209, 5213, 5217, 5221, 5225, 5229, 5233, 5237, 5241, 5245, 5249, 5253, 5257, 5261, 5265, 5269, 5273, 5277, 5281, 5285, 5289, 5293, 5297, 5301, 5305, 5309, 5313, 5317, 5321, 5325, 5329, 5333, 5337, 5341, 5345, 5349, 5353, 5357, 5361, 5365, 5369, 5373, 5377, 5381, 5385, 5389, 5393, 5397, 5401, 5405, 5409, 5413, 5417, 5421, 5425, 5429, 5433, 5437, 5441, 5445, 5449, 5453, 5457, 5461, 5465, 5469, 5473, 5477, 5481, 5485, 5489, 5493, 5497, 5501, 5505, 5509, 5513, 5517, 5521, 5525, 5529, 5533, 5537, 5541, 5545, 5549, 5553, 5557, 5561, 5565, 5569, 5573, 5577, 5581, 5585, 5589, 5593, 5597, 5601, 5605, 5609, 5613, 5617, 5621, 5625, 5629, 5633, 5637, 5641, 5645, 5649, 5653, 5657, 5661, 5665, 5669, 5673, 5677, 5681, 5685, 5689, 5693, 5697, 5701, 5705, 5709, 5713, 5717, 5721, 5725, 5729, 5733, 5737, 5741, 5745, 5749, 5753, 5757, 5761, 5765, 5769, 5773, 5777, 5781, 5785, 5789, 5793, 5797, 5801, 5805, 5809, 5813, 5817, 5821, 5825, 5829, 5833, 5837, 5841, 5845, 5849, 5853, 5857, 5861, 5865, 5869, 5873, 5877, 5881, 5885, 5889, 5893, 5897, 5901, 5905, 5909, 5913, 5917, 5921, 5925, 5929, 5933, 5937, 5941, 5945, 5949, 5953, 5957, 5961, 5965, 5969, 5973, 5977, 5981, 5985, 5989, 5993, 5997, 6001, 6005, 6009, 6013, 6017, 6021, 6025, 6029, 6033, 6037, 6041, 6045, 6049, 6053, 6057, 6061, 6065, 6069, 6073, 6077, 6081, 6085, 6089, 6093, 6097, 6101, 6105, 6109, 6113, 6117, 6121, 6125, 6129, 6133, 6137, 6141, 6145, 6149, 6153, 6157, 6161, 6165, 6169, 6173, 6177, 6181, 6185, 6189, 6193, 6197, 6201, 6205, 6209, 6213, 6217, 6221, 6225, 6229, 6233, 6237, 6241, 6245, 6249, 6253, 6257, 6261, 6265, 6269, 6273, 6277, 6281, 6285, 6289, 6293, 6297, 6301, 6305, 6309, 6313, 6317, 6321, 6325, 6329, 6333, 6337, 6341, 6345, 6349, 6353, 6357, 6361, 6365, 6369, 6373, 6377, 6381, 6385, 6389, 6393, 6397, 6401, 6405, 6409, 6413, 6417, 6421, 6425, 6429, 6433, 6437, 6441, 6445, 6449, 6453, 6457, 6461, 6465, 6469, 6473, 6477, 6481, 6485, 6489, 6493, 6497, 6501, 6505, 6509, 6513, 6517, 6521, 6525, 6529, 6533, 6537, 6541, 6545, 6549, 6553, 6557, 6561, 6565, 6569, 6573, 6577, 6581, 6585, 6589, 6593, 6597, 6601, 6605, 6609, 6613, 6617, 6621, 6625, 6629, 6633, 6637, 6641, 6645, 6649, 6653, 6657, 6661, 6665, 6669, 6673, 6677, 6681, 6685, 6689, 6693, 6697, 6701, 6705, 6709, 6713, 6717, 6721, 6725, 6729, 6733, 6737, 6741, 6745, 6749, 6753, 6757, 6761, 6765, 6769, 6773, 6777, 6781, 6785, 6789, 6793, 6797, 6801, 6805, 6809, 6813, 6817, 6821, 6825, 6829, 6833, 6837, 6841, 6845, 6849, 6853, 6857, 6861, 6865, 6869, 6873, 6877, 6881, 6885, 6889, 6893, 6897, 6901, 6905, 6909, 6913, 6917, 6921, 6925, 6929, 6933, 6937, 6941, 6945, 6949, 6953, 6957, 6961, 6965, 6969, 6973, 6977, 6981, 6985, 6989, 6993, 6997, 7001, 7005, 7009, 7013, 7017, 7021, 7025, 7029, 7033, 7037, 7041, 7045, 7049, 7053, 7057, 7061, 7065, 7069, 7073, 7077, 7081, 7085, 7089, 7093, 7097, 7101, 7105, 7109, 7113, 7117, 7121, 7125, 7129, 7133, 7137, 7141, 7145, 7149, 7153, 7157, 7161, 7165, 7169, 7173, 7177, 7181, 7185, 7189, 7193, 7197, 7201, 7205, 7209, 7213, 7217, 7221, 7225, 7229, 7233, 7237, 7241, 7245, 7249, 7253, 7257, 7261, 7265, 7269, 7273, 7277, 7281, 7285, 7289, 7293, 7297, 7301, 7305, 7309, 7313, 7317, 7321, 7325, 7329, 7333, 7337, 7341, 7345, 7349, 7353, 7357, 7361, 7365, 7369, 7373, 7377, 7381, 7385, 7389, 7393, 7397, 7401, 7405, 7409, 7413, 7417, 7421, 7425, 7429, 7433, 7437, 7441, 7445, 7449, 7453, 7457, 7461, 7465, 7469, 7473, 7477, 7481, 7485, 7489, 7493, 7497, 7501, 7505, 7509, 7513, 7517, 7521, 7525, 7529, 7533, 7537, 7541, 7545, 7549, 7553, 7557, 7561, 7565, 7569, 7573, 7577, 7581, 7585, 7589, 7593, 7597, 7601, 7605, 7609, 7613, 7617, 7621, 7625, 7629, 7633, 7637, 7641, 7645, 7649, 7653, 7657, 7661, 7665, 7669, 7673, 7677, 7681, 7685, 7689, 7693, 7697, 7701, 7705, 7709, 7713, 7717, 7721, 7725, 7729, 7733, 7737, 7741, 7745, 7749, 7753, 7757, 7761, 7765, 7769, 7773, 7777, 7781, 7785, 7789, 7793, 7797, 7801, 7805, 7809, 7813, 7817, 7821, 7825, 7829, 7833, 7837, 7841, 7845, 7849, 7853, 7857, 7861, 7865, 7869, 7873, 7877, 7881, 7885, 7889, 7893, 7897, 7901, 7905, 7909, 7913, 7917, 7921, 7925, 7929, 7933, 7937, 7941, 7945, 7949, 7953, 7957, 7961, 7965, 7969, 7973, 7977, 7981, 7985, 7989, 7993, 7997, 8001, 8005, 8009, 8013, 8017, 8021, 8025, 8029, 8033, 8037, 8041, 8045, 8049, 8053, 8057, 8061, 8065, 8069, 8073, 8077, 8081, 8085, 8089, 8093, 8097, 8101, 8105, 8109, 8113, 8117, 8121, 8125, 8129, 8133, 8137, 8141, 8145, 8149, 8153, 8157, 8161, 8165, 8169, 8173, 8177, 8181, 8185, 81

présenté ici (ex. 5.6-1, b, mes. 29) s'impose particulièrement dans le mouvement de la ligne de basse à partir de la mesure 24 (partition, vlc et cb). Outre cette caractéristique, les parties de violoncelles et de contrebasses présentent à leur tour les motifs «D.R.A.» et «P» (mes. 24-30).

Ce thème d'entrée du chœur de quinze mesures (mes. 16-30), appelé «a¹», est suivi à partir de la mesure 30 d'une codetta principalement composée des motifs «T» et «D.R.» (mes. 30-33). Suite à ce commentaire instrumental, il y a reprise du matériel thématique («a^{1'}», mes. 34-46) accompagnée d'une ligne variée dans la partie de chant. Par contre, la dernière portion de l'unité «a¹» (mes. 42-46) démontre des éléments nouveaux. Elle s'appuie presque uniquement sur deux intervalles caractéristiques : la quinte juste, DO[#]-FA[#] (mes. 42-43), et la tierce mineure LA-FA[#] (mes. 44-45).

La présence de la tierce LA-FA[#] avait été signalée lors de la description de l'exemple 5.6-1 b. Pour ce qui est du premier intervalle, DO[#]-FA[#], son importance se remarque dans les constructions mélodiques antérieures : dans la finale du conséquent (ex. 5.6-1, a); au sein des notes extrêmes de la mélodie «a¹» et «a^{1'}» (ex. 5.6-1, b); du motif «P» de la ligne de basse à la fin de «a¹» (partition, mes. 28-30); du motif «Q²» de la ligne des timpani à la fin de l'introduction (mes. 15-16). Aussi, la ligne mélodique à la mesure 42 résume ce geste intervallique sous-jacent à certains motifs antérieurs en exerçant l'intervalle de quinte DO[#]-FA[#] dans sa forme la plus simplifiée.

Les trois principales notes de ce passage, DO[#]-FA[#] et LA (mes. 34-46) — qui forment l'arpège de FA[#] mineur — auront une répercussion importante dans les scènes subséquentes. Par exemple, le premier vers de la scène II, «Soleil, seul avec toi», est chanté sur les notes DO[#]-FA[#]-LA (mes. 5-6), sans compter que les basses amorcent l'introduction par l'intervalle de quinte FA[#]-DO[#] tandis que les premiers violons exercent un saut d'octave sur DO[#] et les

deuxièmes violons sur FA[#]. Cette scène au centre référentiel de FA[#] mineur démontre un intérêt certain pour les sons FA[#], LA et DO[#], et à son demi-ton inférieur, le FA naturel. Par exemple, comme nous l'avons déjà relaté, la deuxième mélodie de cet air commence par le double saut de sixte mineure LA-FA-LA (mes. 41-42, entre autres).

Comme le réalisent ces hauteurs de son spécifiques, le mot «Soleil» crée aussi un lien entre les deux premières scènes. Les deux occurrences de ce dernier dans la scène I sont à leur tour chantées sur un intervalle de la classe 5. La première référence à «Soleil» survient à la mesure 29 de la scène I sur les notes SOL[#]-DO[#] qui, comme les notes FA[#]-DO[#] qui acclamaient hautement cet astre à la scène II, s'incluent dans l'ensemble «Q²». Encore une fois, celui-ci est issu de la partie du conséquent de l'introduction (ex. 5.6-1, a). Sa seconde référence, se croisant à la mesure 49, est chantée sur les notes LA-RÉ, lesquelles sont situées à la distance caractéristique du demi-ton des notes SOL[#]-DO[#] mentionnées précédemment.

Pour revenir à l'étude du développement motivique de la scène I, l'intervalle LA-RÉ de la mesure 49 représente le résidu du grand mouvement descendant du motif «P» (ex. 5.6-1, c). Chacune des notes de la descente est prolongée par voie de notes répétées. Sans équivoque, cette ligne et plusieurs autres témoignent de la grande utilisation du motif «R» déjà démontrée. (Par manque d'espace, les motifs «R» ne sont pas indiqués dans les extraits de l'exemple 5.6-1.) Les notes extrêmes de cette descente, LA et RÉ, reliées à la première note SI de la proposition, créent le motif «I» sous-jacent (ex. 5.6-1, c).

La ligne mélodique de cet extrait se termine en joignant aux notes RÉ-LA la note DO[#], dont l'ensemble modifie le motif «I» en «I-» (mes. 51). Le motif «I-», DO[#]-RÉ-LA, connaît des répercussions en revenant par exemple à la mesure 91 (ex. 5.6-1, d) et à la mesure 118 (ex. 5.6-1, h). Ce dernier est précédé

d'un autre construit sur les notes SOL[#]-LA-DO[#] (mes. 116-117), lequel commençait la ligne solo des contralti. L'ensemble de cette ligne débutant à la mesure 116 déploie un grand mouvement conjoint de SOL[#] à DO[#] qui reprend de façon renversée celui de l'antécédent de l'introduction (comparer ex. 5.6-1, a et h).

Pour sa part, la ligne des premiers violons commençant à la mesure 95 (ex. 5.6-1 e) exerce une grande descente propre au motif «P» à l'instar de l'antécédent, mais à un demi-ton plus bas : les notes de la descente sont maintenant tirées de la collection de DO mineur à la place de DO[#] mineur (ex. 5.6-1 a et e). L'arpège de DO mineur, qui termine la proposition à la mesure 98, affirme cette modalité. Cette proposition (mes. 95-98) est aussitôt reprise, toujours par les premiers violons, à la mesure 99. Au-dessus d'eux, les soprani I varient cette ligne en débutant par un saut de quarte juste RÉ-SOL (ex. 5.6-1, f) pour poursuivre avec une descente conjointe propre à «T» déployant les notes extrêmes SOL-RÉ. La ligne se termine finalement par un geste de broderie qui marque un retour vers la note supérieure MI^b. Le motif sous-jacent à cette ligne correspond encore une fois à «I».

Tailleferre reviendra au centre référentiel initial à la mesure 103, dont la mélodie est le produit du mélange des motifs issus des deux énoncés commençant respectivement aux mesures 95 et 99, mais à un demi-ton de distance (comparer ex. 5.6-1 e, f et g). L'importance accordée à la note SOL[#] dans cette ligne demeurera jusqu'à la fin de la scène I. Outre que cette unité formelle de la scène I s'appuie sur la note pédale SOL[#] (mes. 103-120), la ligne mélodique dans la coda entreprendra un geste d'octave sur cette même note SOL[#] (ex. 5.6-1, i). Ce saut est suivi d'un mouvement descendant conjoint comme c'était le cas dans l'introduction, sauf qu'il se poursuit au-delà du DO[#]. En réalité, ce motif se relie à «H», car il reproduit la descente se trouvant dans

la partie des alti à la fin de l'antécédent de l'introduction, avec le dièse en moins sur la note SI (partition, mes. 5-6). Ainsi, en reprenant dans la coda le matériel motivique de l'introduction, la compositrice établit un lien entre l'introduction et la coda de la composition.

Cette analyse permet de retracer l'évolution motivique tout au long des divers énoncés mélodiques à partir de la première mélodie de l'introduction. Les motifs caractéristiques qui la constituent se recoupent à un niveau structurel de composition. La représentation graphique à ce niveau de lecture est offerte au schéma 5-I de l'annexe 5.

Cette représentation à deux paliers met en valeur plusieurs motifs inhérents au thème de l'introduction. Tout d'abord, la descente conjointe «P» de SOL# à DO# sert de ligne fondamentale et s'accomplit définitivement entre les mesures 103 et 125. Un écho de celle-ci, à un niveau moins profond, est aussitôt projeté dans la coda en guise de résumé à la composition entière de la scène I (réd. A, voix sup.). La descente mélodique fondamentale témoigne de l'usage plus assidu de la tonalité par rapport aux oeuvres étudiées précédemment. D'autant plus que cette dernière, déployant une ligne à l'intérieur des notes de l'accord tonique (SOL#-MI-DO#), est supportée par une ligne de basse fondamentale composée du mouvement de tonique-dominante-tonique, qui ne saurait mieux affirmer la tonalité (ou modalité).

Dans le but constant de se référer à la tonalité, la basse exerce à quelques reprises ce mouvement de ligne conjointe, mais en sens inverse. Nous la retrouvons notamment dans les deux premiers mouvements de la ligne de basse représentés dans la réduction A du schéma 5-I, d'abord, en motif «T», SOL#-DO# (mes. 1-16), ensuite, en motif «P», FA#-DO# (mes. 24-34). L'ensemble des notes extrêmes de ces motifs reproduit le motif «Q²», SOL#-DO#-FA#, caractéristique de la finale du thème de l'introduction (ex. 5.6-1, a,

mes. 12-14). Une autre formation du motif «Q» se retrouve dans les deux voix de la clé de SOL (réd. B, mes. 1-34) : il reprend les mêmes notes du motif «Q²» de la ligne de basse, avec la note RÉ[#] en plus. Le motif «Q²» représente aussi le mouvement de basse fondamental bien articulé sur les notes FA[#], SOL[#] et DO[#] dans la dernière portion de la scène (réd. B, mes. 86-133). Des formations supplémentaires du motif «Q» se rencontrent à un niveau plus près de la composition issu du mouvement de basse en cycle de quintes, plus précisément le motif «Q⁴», SI-MI-LA-RÉ-SOL (réd. A, mes. 46-53) et le motif «Q³», DO^b-SOL^b-LA^b-RÉ^b (mes. 80-90).

À la première note mélodique fondamentale SOL[#] se joignent d'autres notes dont l'union crée de nouveaux motifs. Ce sont les notes FA[#] et LA de la voix du soprano qui dessinent, de part et d'autre de la note SOL[#], le motif «B» couvrant ainsi les 64 mesures de la section de l'exposition de la forme ternaire.⁵ L'arrivée du son SOL[#] (réd. B) qui finalise le geste de broderie coïncide avec le début du développement. Durant cette section, le SOL[#] se dirige vers FA[#] qui, s'unissant aux notes fondamentales précédentes, SOL[#] et LA, reproduit structurellement le motif «D.R.» SOL[#]-LA-SOL[#]-FA[#]. Dans ce motif, nous reconnaissons la descente de LA à FA[#], laquelle a été actualisée à un niveau moins profond à la fin de l'exposition (réd. B, mes. 46-64). L'importance du geste de tierce LA-FA[#] a déjà été démontrée lors de la discussion sur le motif de la première mélodie à l'entrée du chœur (ex. 5.6-1, b).

Pendant que se manifeste le motif «D.R.», l'autre voix de la clé de SOL présente une note de broderie RÉ[#] qui s'introduit dans la partie conclusive de l'exposition (réd. B, mes. 46). Un chromatisme s'insère dans cette voix au

⁵ Ici, la notion du motif «D.B.» n'a pas été retenue puisque la note LA se situe à un niveau de structure différent de la note FA[#].

cours de cette partie formelle par la présence de la note RÉ naturel (mes. 53). Cette dernière s'infiltré aussi dans la ligne de basse faisant équipe avec la note SI pour réaliser un geste de double broderie incomplète sur la note DO# (mes. 30-64).

Le son LA de broderie, dans la voix supérieure de l'exposition (mes. 46), sera haussé d'un demi-ton lors de la récapitulation apparaissant sous la notation de SI^b (réd. A, mes. 91). La réduction B, reproduisant le son sous sa notation enharmonique LA#, permet de mieux constater son rôle de broderie incomplète («B.I.») à la note fondamentale SOL#. En contrepoint avec celle-ci, la voix de basse exerce une ligne chromatique liant la note FA# au SOL#.

La représentation graphique B articule la composition en deux stades : l'exposition à la fin du développement, d'une part, et la récapitulation d'autre part. Au cours du premier stade, la voix du soprano déploie un motif fondamental «D.R.» et, en contrepartie, la voix de basse articule les notes du motif «Q³», SOL#-DO#-SI-FA#. Ce même motif «Q³» se présentait dans la ligne thématique de l'introduction (voir ex. 5.6-1, a, mes. 11-14). Le deuxième stade démarre dans les deux voix sur une note de broderie incomplète pour enchaîner avec le mouvement synchrone de la descente de la ligne fondamentale au soprano et le geste de quinte dominante-tonique à la basse. L'articulation en deux stades, exprimée simultanément au niveau formel et à celui des motifs de structure, rehausse la notion de proportion de la section d'or discutée dans la partie précédente du chapitre.

Jusqu'à présent, nous nous sommes concentrée sur le développement motivique dans la construction des lignes mélodiques de la scène I. Les motifs caractéristiques étant ainsi définis, nous avons examiné comment certains de ceux-ci ont un impact sur les plans structurels et formels dans la composition de ce mouvement. Suite à cette étude motivique consacrée à cette première

scène, nous nous proposons d'examiner comment ces motifs se manifestent tout au long de la *Cantate*. De l'emploi fréquent d'une texture polyphonique, il découle une profusion de lignes propices à une variété de formations motiviques. Comme il n'est pas approprié d'examiner chacune d'elles, l'étude des motifs s'attardera principalement aux lignes perceptiblement évidentes. Les mélodies vocales, souvent doublées aux premiers violons, répondent bien entendu à ce critère. À celles-ci s'ajoutent parfois une des voix d'accompagnement, la plus projetée (qui se trouve souvent être la voix supérieure), à la condition qu'elle soit significative.

Nous débutons cette étude par l'utilisation des motifs issus de mouvements conjoints, tels que «T», «P» et «H». Ces derniers se montrent souvent moins révélateurs que d'autres, étant faits de traits de gamme pouvant se croiser dans tout genre de composition, sans pour le moins être motiviques. Aussi, Tailleferre les insère-t-elle dans les parties d'accompagnement, principalement dans les unités cadentielles et conclusives de divisions formelles.

Les parties d'accompagnement des mesures 12 et 13 provenant du thème de l'introduction de la scène I présentent respectivement deux façons spécifiques dont Tailleferre manipule ce type de motif en trait de gammes. À la mesure 12, il y a reproduction immédiate d'un premier motif «T», réalisée à partir de l'avant-dernière note de ce dernier, ce qui reproduit un geste de broderie dans l'enchaînement de ceux-ci.⁶ L'autre manipulation caractéristique consiste en la succession des deux motifs «T» sous forme d'arche (mes. 13). Le survol de la partition nous étonne à reconnaître la

⁶ Ces traits typiques à l'écriture musicale baroque et classique (chez Bach et Mozart, notamment) reconfirment la référence tonale dans la *Cantate*.

consistance à ces deux manipulations dans les parties d'accompagnement. (À celles-ci, il faut ajouter les traits de gamme en double tierce.)

Mais au-delà des parties d'accompagnement, nous devons considérer le fait que la compositrice promeut l'idée de la descente en mouvement conjoint en tant que motif dans des constructions plus mélodiques, voire même thématiques. Nous en voulons comme preuve le thème d'introduction et les mélodies qui s'ensuivent, illustrés à l'exemple 5.6-1, de même que la réduction graphique 5-I de la scène I. L'étude suivante sur certains airs des scènes III et VI consolidera cette spécificité compositionnelle.

En premier lieu, prenons l'exemple du premier air de la scène III (partition, mes. 187-219). La première idée mélodique consiste, après avoir entamé un geste de broderie incomplète MI-FA#, à lancer le motif «P», FA#-MI-RÉ#-DO#-SI (mes. 187-188, vl¹). (À remarquer les contrebasses qui réalisent un motif «T» en mouvement contraire avec la voix supérieure.) Cette ligne est une reproduction, raccourcie de deux notes, de celle qui se présentait dans les parties d'alti et de violoncelles dans la scène I. À la ligne énoncée dans la scène III (mes. 187-188, vl¹) succède aussitôt un motif «T» qui se forme à partir du ton supérieur de la dernière note SI du motif «P» le précédant. Il est à noter que la partie des premiers violons qui doublent la mélodie dessine plus clairement ce motif à cause des indications de phrasé manquantes dans la partie vocale. L'unité de huit mesures se termine en exposant le motif «T» allant de MI à SI (mes. 193-194) inclus à même le geste de la première idée mélodique (mes. 187-188).

Les deux premières mesures de la proposition suivante (mes. 195-196) dénotent une volonté de calquer sur la première idée mélodique (mes. 187-188). Mais l'option de contourner la note FA, attendue au premier temps de la mesure 196, réduit la descente en un geste «T», DO-SI-LA-SOL. Cette deuxième

proposition de l'air se distingue surtout par la multiplication du motif «B» provenant du premier geste de l'idée mélodique (mes. 187). Les trois gestes de broderie que la partie vocale exerce successivement à partir de la mesure 195 s'insèrent à l'intérieur d'un grand geste de broderie sous-jacent SI-DO-SI (mes. 195-199).

L'autre exemple concerne le premier air de la scène VI en forme rondo (mes. 30-57 et repris aux mes. 134-161). Le début de cet air (mes. 30-31) ressemble indéniablement au précédent, avec le motif de broderie en moins. La descente mélodique excède d'une note le modèle de la scène III pour former le motif «H», qui déploie l'intervalle de sixte mineure FA-LA. Cette ligne se réduira en un saut au début de la proposition suivante (mes. 34), sauf que le FA est changé pour son demi-ton supérieur. En utilisant la notation SOL^b à la place de FA, la compositrice rend moins évident le rapprochement que nous faisons à propos des gestes FA-LA et FA[#]-LA. À chaque fois que la mélodie «a» reviendra, le motif «H», doté des notes précises FA et LA se fera entendre (mes. 42, 54, 134, 146 et 158).

À la mesure 32, la note FA, transférée à l'octave inférieur sert, encore une fois, de point de départ pour bâtir la deuxième unité de la proposition (mes. 32-33). Elle introduit le motif «D» par un saut de quarte FA-SI^b, de sorte que l'ensemble des deux gestes crée le motif sous-jacent «Q²», FA-SI^b-DO. Le motif «D» se transforme dans la proposition suivante (mes. 34-37) en motif «D.B.I.». Doublé dans la partie des premiers violons, ce motif sert de modèle au procédé de séquence qui s'ensuit (mes. 35-36). La partie vocale, au-dessus de la reproduction séquentielle du motif «D.B.I.» à la mesure 36, manifeste un motif «T» allant de MI^b à SI^b. Une formation subséquente de ce motif «T» s'amène dans les premiers violons aux notes extrêmes SI^b-FA (mes. 38-39). Ce

dernier est précédé d'un arpège qui deviendra caractéristique dans les passages ultérieurs.

C'est par le motif «D.R.», SI^b-LA-SI^b-DO, que se termine la troisième proposition (mes. 40-41). L'ensemble de ces trois propositions, qui seront reprises immédiatement, présente comme notes caractéristiques FA, SI^b et DO appartenant au motif «Q²» issu de la première proposition. À la note FA s'associent les notes LA et SOL^b. En somme, cette première partie de l'air, dont l'idée mélodique démarrait avec le motif «H», est représentative des motifs «Q²», «T», «D» et de ses dérivés.

L'idée du motif «H» est retenue dans le troisième air à la «sicilienne» de la scène VI (mes. 402-463), non pas dans la partie vocale, mais dans les deux parties de violons. Doublé à la tierce, le motif «H» sert de ligne d'accompagnement à la mélodie, laquelle déploie en contrepartie le motif «I». À chaque reprise thématique, la double descente «H» parcourt le registre moyen des violons (mes. 435 et 454). Les intervalles déployés dans chacune des deux descentes parallèles sont la sixte majeure SI-RÉ (CI 3) pour les premiers violons et la sixte mineure SOL-SI (CI 4) pour les deuxièmes. Cette dernière, particulièrement, se produit à deux reprises dans la partie vocale en guise de résumé sous forme d'intervalle de sixte mineure à la mesure 404 et de tierce majeure, son renversement, à la mesure 408. Les autres motifs de l'accompagnement de cet air qui suivent les motifs «H» sont principalement «B», «T» et «D» (voir mes. 402-415).

Des descentes similaires autour des mêmes notes se répercutent dans d'autres passages de la scène VI. Par exemple, un motif «H» situé entre les notes SOL et SI s'insère à l'intérieur du mélisme qui précède la proclamation du décret (mes. 191 où le FA est naturel). Auparavant, nous avons mentionné la présence du motif «H» dans la construction thématique de la coda des

scènes I et VII (ex. 5.6-1, i). Dans celles-ci, vu l'application de la collection de DO[#] mineur, l'hexacorde se déploie avec les mêmes notes que dans les exemples précédemment cités, mais accompagnées d'altérations appropriées. Aussi, les notes extrêmes de cette descente comportent SOL[#] et SI.

Une autre formation du motif «H» se croise dans le déroulement du chant «céleste» qui, débutant à la mesure 268 de la scène VI, se poursuit jusqu'au point de la section d'or à la mesure 297. Dans ce passage, les premiers violons glissent sur l'archet des notes en valeurs longues que l'on pourrait associer à un cantus issu de la collection de RÉ^b. Ce type de ligne prend sa source dans la première scène, plus précisément dans la mélodie d'introduction. Celle-ci sera retenue dans la section du développement de la même scène (mes. 91), mais réarrangée dans un rythme syncopé comme nous le retrouvons dans ce passage de la scène VI. Dans les deux extraits, cette ligne déployant des notes en valeurs longues transforme sa fonction de mélodie principale en une contre-mélodie servant de support aux autres lignes construites de notes en valeurs de durée diminuées.

La contre-mélodie citée dans la scène VI (mes. 268-297) commence par un saut de tierce FA-RÉ^b (mes. 268-272),⁷ se poursuit avec les motifs «B» MI^b-RÉ^b-MI^b (mes. 272-276) et LA^b-SI^b-LA^b (mes. 276-279), pour ensuite continuer avec une longue descente «H» à partir de la note SI^b jusqu'à la note RÉ^b (mes. 279-286). Durant ce long geste, la partie vocale vient la rejoindre à la mesure 281 à partir de la note SOL^b, ce qui forme jusqu'à la note RÉ^b le motif «T» (mes. 282-286). Les autres parties d'accompagnement de ce passage présentent des motifs connus : tandis que la partie inférieure des deuxièmes violons émet des motifs «B» en sextolet, la partie supérieure exerce des trémolos sur les

⁷ Puisque les motifs se présentent clairement ici, nous avons omis de les noter sur la partition.

motifs typiques d'accompagnement de l'exposition de la scène I, à savoir les motifs «D.R.» principalement.

De cette démonstration, nous pouvons reconnaître que le type de motifs en mouvement conjoint — «T», «P» et «H» — a un certain rôle à jouer dans la composition de la *Cantate du Narcisse*. Ceci s'est vérifié dans la construction de certaines mélodies vocales prenant leur source dans le thème d'introduction de la scène I. Par contre, ces motifs, sans amoindrir leur contribution, ne sont pas les plus représentatifs de l'oeuvre. Les motifs originaires du geste de broderie (du type II de l'annexe 2) fondent réellement la composition de la *Cantate*.

Parmi ceux-ci, le motif «B.I.» n'a pas encore fait l'objet d'examen détaillé sur le plan de la surface de l'oeuvre. Toutefois, nous avons relaté sa présence dans la toute première ligne mélodique, au moment de l'introduction de l'oeuvre. Nous avons aussi signifié sa participation à l'édification structurelle et formelle de la composition de la scène I représentée dans la réduction graphique 5-I.

Le motif «B.I.» a une valeur intrinsèque à la scène II. Il s'annonce pour la première fois lors de la cadence de la courte ouverture «à la française» (mes. 5). Cette cadence exerce un retard fait de la note sensible MI[#] se résolvant à la tonique FA[#]. Ce geste MI[#]-FA[#], appelé *appoggiature*, est le motif conducteur de la scène au complet : se présentant tout d'abord dans l'introduction, il s'intègre dans l'arioso, dans l'air et finalement dans la coda.

L'arioso débute aussitôt que les premiers violons ont projeté le motif «B.I.» MI[#]-FA[#] à la mesure 5. Les notes de celui-ci reviendront, dans l'ordre inversé, en tant que mouvement de basse à la mesure 14 pour marquer une autre fin de phrase. Toutes les voix au-dessus de celui-ci suivent le même mouvement de «B.I.», réservant les notes RÉ-DO[#] à la partie vocale. Nous

avons noté que ces dernières participaient à la définition formelle de l'air tant au niveau du texte que de la musique (chap. 5.5). Le motif MI[#]-FA[#] remplit un rôle plus crucial à la fin de l'arioso, au moment où intervient l'unité entièrement appuyée sur l'harmonie de dominante DO[#] (mes. 28-31). À l'arrivée de cette dominante, la partie vocale procède, après avoir débuté la ligne avec la note LA, à un geste de broderie, FA[#]-MI[#]-FA[#], pour ensuite exercer une montée propre au motif «P» (mes. 29-30). Un motif «D» termine cette mélodie (mes. 30-31) en démarquant les notes RÉ et DO[#] reproduites par les deuxièmes violons à la mesure 31. Sous ce dernier trait motivique, les violoncelles reproduisent l'appoggiature de la mesure 5, mais à l'inverse. La présence de l'harmonie de dominante à la place de la tonique impose cette inversion (mes. 31).

L'air de la scène II enchaîne aussitôt en reprenant ce dernier geste des violoncelles. Au motif MI[#]-FA[#] (mes. 32) succède, encore une fois, une montée de type «P» de SOL[#] à RÉ pour se terminer en effectuant un repli vers DO[#]. Insérée dans un nouveau centre référentiel de FA[#] mineur, cette ligne est la reproduction diatonique en miroir de la mélodie d'introduction de la scène I, à partir de la même note SOL[#] (voir ex. 5.6-1, a). Les autres motifs caractéristiques de la scène II ont déjà été mentionnés dans la partie précédente du chapitre, comme le jeu entre les notes FA-LA et FA[#]-LA. Comme nous venons de le voir, ces notes redeviennent importantes dans l'air en forme rondo de la scène VI (mes. 30-57 et 134-161).

Indéniablement, l'air de la scène II met en relief deux formes du motif «B.I.» : MI[#]-FA[#] et DO[#]-RÉ. La représentation graphique du schéma 5-II à l'annexe 5 témoigne de la manifestation des deux motifs sur le plan structurel de la composition. En consultant la réduction, nous remarquons que les deux voix supérieures s'établissent à partir de ces motifs. Quant à la voix de basse,

son geste principal consiste en l'enchaînement tonal de l'harmonie de tonique à la dominante lequel participe à la division formelle. Il faut ajouter que l'arrivée de l'harmonie de la dominante, précédant les deux développements est introduite par une note de broderie incomplète RÉ, reproduisant ainsi le motif «B.I.» caractéristique : RÉ-DO#. Ce même geste se duplique à une échelle plus grande correspondant au deuxième développement où chacune des deux notes du motif est associée respectivement aux deux unités qui le composent : «a"» et «l'appui sur la dominante». Ce même motif »B.I.» se manifeste dans un contexte encore plus large dans la voix supérieure, couvrant la moitié de l'air : du début de l'exposition jusqu'à la fin du premier développement.

Quant au motif FA#-MI#, il figure à chaque articulation formelle, et plus la composition progresse vers son centre, plus il prend de l'expansion. De 17 mesures dans les parties «b» de l'introduction et de l'exposition respectivement (mes. 15-31 et 32-48), il passe à 30 mesures (ou approximativement, dans le premier développement (mes. 49-78) et dans l'ensemble de la récapitulation et du deuxième développement (mes. 79-107).

La deuxième partie de l'air (section 2-B) est caractérisée par la longue descente de la ligne fondamentale qui s'associe au motif «P». Cette descente, soutenue par une ligne de basse fondamentale appropriée, suggère, encore une fois, la référence au système tonal. À l'accomplissement ultime de ces lignes fondamentales, l'accord tonique se prolonge sur 22 mesures correspondant à la coda. À ce moment, la voix intermédiaire met en valeur la note LA significative. Celle-ci avait fait une légère apparition dans la première partie de l'introduction en réalisant une broderie incomplète sur la note SOL# (schéma 5-II, entre mes. 6-15). Pour sa part, la coda illustre, par rapport à la note fondamentale FA#, la progression de la tierce mineure LA à la tierce majeure LA#.

La composition de la coda de la scène II développera la notion du chromatisme inhérente au motif référentiel MI[#]-FA[#]. Ce chromatisme s'était manifesté quelques mesures auparavant, plus précisément à la mesure 108 correspondant au point paroxysmal de l'air. Au cours de ce passage, la voix exerce, dans l'espace d'une octave, une descente chromatique à partir de la note LA. La coda, de son côté, amorce une ascension chromatique longue de 10 mesures (mes. 117-126) à partir de MI[#] jusqu'à DO[#]. Par ailleurs, entre les notes SI (mes. 123) et SI[#] (mes. 125), il y a une courte interruption de la montée de deux mesures.

Des formations motiviques issues du geste de broderie se multiplient dans les parties d'accompagnement de cette coda (mes. 117-138) : les motifs «D» et «B», et plus particulièrement le motif «B.I.». À trois reprises, les deux premières mesures d'une nouvelle proposition sont construites de la répétition du motif «B.I.». Aussi, la deuxième proposition présente à la mesure 121 un motif «B.I.» transposé à une quarte juste supérieure par rapport à l'initial, MI[#]-FA[#]. Ce motif LA[#]-SI est aussitôt répété dans la mesure suivante. La troisième proposition, qui reproduit le même procédé, débute à la mesure 125 avec cette fois un motif «B.I.» transposé à une quinte juste supérieure (SI[#]-DO[#]). La succession de ces trois propositions crée l'ensemble «Q²» FA[#]-SI-DO[#] lorsque l'on relie chacune des deuxième notes des motifs respectifs, c'est-à-dire la note de résolution de l'appoggiature. La coda termine en réalisant, une toute dernière fois, ce motif MI[#]-FA[#] (mes. 134-137).

Cette coda de la scène II est entièrement reprise à la fin de la scène IV (mes. 208-225) et transposée à une quarte juste inférieure accompagnée de quelques variantes, surtout au centre de l'unité. Mais nous verrons que le motif «B.I.» a principalement des répercussions dans des airs ultérieurs.

Alors que les notes MI[#]-FA[#] servaient, au début de l'air de la scène II, à chanter les mots, «Cher Corps» (mes. 32), elles sont utilisées dans la scène III au début du vers «La douceur de mon sein» (mes. 251-252), et ce malgré le changement du type de personnage impliqué. À cause de sa sonorité distincte, ce motif d'appoggiature est fréquemment associé dans le texte à la sensualité corporelle. L'exemple 5.6-2 établit ce rapport évident entre les différentes citations des airs propres aux scènes II et III. Les premières propositions thématiques du deuxième air de la scène VI s'ajoutent à cette liste, principalement à cause du rapprochement musical à faire avec les précédentes.

L'exemple 5.6-2 montre notamment comment le contenu mélodique des débuts de sections dans le deuxième air de la scène III (mes. 243 et 251) puise sa source dans celui de la scène II (mes. 32). Dans les deux cas, la ligne commence par un motif «B.I.» pour enchaîner avec une ligne ascendante conjointe. À l'opposé de celle de la scène II, l'idée mélodique présentée à la mesure 243 de la scène III change de direction après trois notes d'ascension pour revenir à son point de départ avec la note d'appoggiature en moins. Cette ligne adopte une forme en arche très proche du motif «D», dont le sommet a été élargi d'une note : au lieu du motif «D» RÉ[#]-MI-FA[#]-MI, nous avons sa forme étendue RÉ[#]-MI-FA[#]-SOL[#]-FA[#]-MI. Ce motif se présente de façon incomplète à la mesure 252 de l'extrait suivant, ce qui consolide le lien avec la ligne de la mesure 32 de la scène II en reprenant exactement le même début mélodique jusqu'à la note SI. Ce lien avec la scène II est encore plus évident lorsque l'on constate la présence du motif «I » FA[#]-MI[#]-DO[#] dans les premiers violons, inséré dans l'unité avant le retour thématique (partition, sc. III, mes. 274-277). Ce motif précis est sous-jacent à la composition de la première idée mélodique de l'air de la scène II (ex. 5.6-2, sc. II, mes. 32).

Exemple 5.6-2

Scène II

32 «B.I.» «I.» «B.»
 Cher CORPS, je m'a - ban - donne à ta seu - le puis - san - ce,

Scène III

243 «B.I.» «D» élargi
 Tiens... Tou - che cette é - pau - le, et tou - te j'ai fré - mi...

Scène III

257 «B.I.» arpège
 La dou - ceur de mon sein pas - se l'on - de po - lie;

Scène VI

317 «B.I.» arpège «B.I.»
 Mais l'a - bi - me nais - sant, plus ten - dre qu'il n'est som - bre

Scène VI

372 «B.I.» arpège «H.»
 violons A - ban - donne à mes - bras - l'a - mour

Scène II

117 «B.I.»
 Mais, Ro - se de l'On - de Si je baise, ô Bou - che,

Scène VI

107 «B.I.» «B.I.» «B.I.»
 violons Et sur ton ap - pa - ren - ce

Quant au deuxième air de la scène VI, une variation plus audacieuse se dégage par rapport aux versions de la scène III. Comme nous le voyons à l'exemple 5.6-2, le motif «B.I.», démarrant la proposition à la mesure 317, occupe tout l'espace sonore qui aurait été consacré à la ligne en forme d'arche en le comparant au premier extrait de la scène III (mes. 243). Par contre, nous ressentons l'influence du deuxième extrait de la scène III (mes. 251), causée par la présence du saut de sixte SI^b -SOL enchaînant avec un arpège descendant (comparer sc. VI, mes. 319-320 avec sc. III, mes. 253-254). À la récapitulation, l'extrait suivant de l'exemple 5.6-2 (mes. 372) établit un rapprochement plus étroit entre ces deux scènes, d'autant plus que l'intervalle de sixte est exprimé sur les mêmes notes LA et FA $\sharp$. Par ailleurs, la première idée mélodique de la mesure 317 est absente dans la partie vocale pour se transférer dans les premiers violons. En conséquence d'un changement d'indicateur de mesure, le motif «B.I.» est rythmé de façon à ce qu'il se rapproche de la première idée mélodique de la coda de la scène II (mes. 117). Cette dernière suivant la précédente dans l'exemple 5.6-2 illustre bien leur similitude.

Le chromatisme issu du motif «B.I.» MI $\sharp$ -FA $\sharp$, qui se développera même en ligne chromatique dans la dernière portion de la scène II (partition, mes. 108-111 et 117-126), s'infiltre dans la scène III : le motif «B.I.» changé en «B» étant omniprésent dans cette scène. Mais, c'est surtout la scène VI qui est porteuse de l'effet entourant le motif «B.I.».

Le motif spécifique «B.I.», MI $\sharp$ -FA $\sharp$, rattaché à la scène II, se croise à la mesure 107 de cette scène VI. Il s'ensuit une autre formation de «B.I.» construite sur les notes SOL $\sharp$ -LA (mes. 108) et la ligne résultante de l'enchaînement de ces deux motifs reproduit l'idée mélodique commençant à la mesure 251 du deuxième air de la scène III (ex. 5.6-2). La prolifération de ce motif se poursuivra jusqu'au moment où la partie vocale s'appuiera pendant

10 mesures sur la note LA^b (partition, mes. 124-133). À l'arrivée de ce son (mes. 124), la voix de basse entreprend une descente chromatique de la note DO^b à FA. Elle demeure sur cette dernière pendant 4 mesures avant d'enclencher la récapitulation de l'air en forme rondo (mes. 130-133).

Une texture d'accompagnement semblable à cette portion de la scène VI revient à deux moments de la même scène. Le premier se trouve à la mesure 238, où le motif «B.I.» se réalise sur les notes MI-RÉ reposant sur une note pédale SOL[#]. L'autre référence se situe à la mesure 306, à l'intérieur de laquelle toutes les voix d'accompagnement entreprennent ce motif en homorythmie. Alors que la voix supérieure récupère les notes MI-RÉ du motif de l'extrait précédent, la basse reproduit son renversement avec le geste RÉ-MI.

La mesure 167 de la scène VI renvoie aussi au motif «B.I.», mais placé dans un contexte différent. En s'arrêtant sur la voix de basse, nous remarquons que le motif «B.I.», répété plusieurs fois, oscille entre les notes LA^b-LA (mes. 167-170), puis, entre les notes SOL-LA^b (mes. 171-174). (Un mouvement de basse semblable se retrouve dans le décret à partir de la mesure 193 où le battement rythmé à la triple croche se manifeste sur les notes SOL^b-FA.) De ces gestes, nous pouvons reconnaître que la note LA^b est encore une fois prolongée (comparer avec les mes. 124-130). Les deux motifs «B.I.» des parties de basse s'étalent dans toutes les parties supérieures, incluant la voix. L'ensemble provoque des triades de quarte et en sixte principalement, dont la sixte est attribuée entre autres à la partie vocale. Le motif FA-MI qu'elle présente au début de cette unité (mes. 167) est situé à un demi-ton inférieur du référentiel MI[#]-FA[#], considérant la forme rétrograde.

Ce geste FA-MI est repris dans la partie vocale à la mesure 181 pour annoncer le début d'une nouvelle unité formelle. Cette dernière est caractérisée par la succession de trois formations motiviques de «B.I.» (partie

vocale). Dans la partie d'accompagnement de celles-ci, les premiers violons doublent les motifs issus de la partie vocale. Les alti, pour leur part, transforment le motif «B.I.» en motif «B», tandis que les violoncelles et les contrebasses l'intègrent dans une ligne chromatique en forme d'arche (mes. 181-187).

L'introduction de la scène VII, qui ne répète pas intégralement celle de la scène I, est révélatrice sur le plan motivique. Au-dessus de la voix de basse qui présente un motif «B» agrandi, fait de notes significatives LA-FA#-LA (mes. 1-3), la partie d'alti fixe un motif d'ostinato. La ligne brisée de l'ostinato, qui la divise en deux voix, fait ressortir un motif «B.I.» SOL#-FA# dans la voix supérieure, et un autre DO#-RÉ# dans la voix inférieure. Ces motifs sont les mêmes que ceux utilisés simultanément dans la mesure 3 de la scène I : SOL#-FA# occupait la partie des premiers violons et DO#-RÉ# celle de la voix supérieure des alti. L'union de ces deux motifs rassemble les notes propres au motif «Q³», DO#-RÉ#-FA#-SOL#. Ce dernier occupait l'arrière-plan de la construction mélodique du thème de l'introduction (ex. 5.6-1, a).

Sur un autre plan structurel, la représentation graphique du mouvement des notes de basse structurelles de chacune des scènes du schéma 5-III (ann. 5) établit, à plus grande échelle, des liens motiviques en rapport avec le thème de l'introduction. La partie supérieure de ce schéma identifie chaque scène et ses sections respectives. Ces dernières dupliquent les divisions formelles illustrées dans l'exemple 5.5-2. En synchronisme avec l'enchaînement des sections, le mouvement des notes de basse structurelles évolue dans la portée A du schéma.

En consultant la représentation de la scène VII du schéma, nous constatons que l'ensemble motivique «Q³» DO#-RÉ#-FA#-SOL#, utilisé en surface dans les 3 premières mesures de la même scène, aurait été reproduit à

un niveau plus profond de la composition si la note RÉ[#] n'avait pas reçu l'altération du bécarré. Le RÉ naturel a été privilégié pour effectuer, dans la section 2, la reprise du matériel dans la région napolitaine située à un demi-ton du centre référentiel initial de DO[#] mineur, une tactique typique de la compositrice en guise de substitution de l'harmonie de dominante. La question des relations de demi-ton collaborant à la définition de petites et de grandes formes à l'intérieur des scènes a été soulevée lors de la discussion formelle de la partie précédente du chapitre. Par exemple, il se manifeste à la fin de l'air de la scène II, juste avant la section d'appui sur la dominante, ce qui est illustré dans le schéma à la mesure 108, impliquant les mêmes notes RÉ-DO[#].

Cette relation du demi-ton entre les notes RÉ-DO[#] se retrouve aussi dans la scène IV — la scène centrale de l'oeuvre — à un niveau plus structurel dans l'enchaînement de la première note, RÉ, à la dernière, DO[#]. Par sa position, la note RÉ provoque un mouvement de broderie à l'échelle de l'oeuvre entière : à l'instar d'un noyau, la note centrale RÉ, à cause de son rapport intervallique avec la référence tonale DO[#], exerce une attraction sur les toniques DO[#] placées aux abords de l'oeuvre. Cette dynamique contribue à l'équilibre des forces dans l'oeuvre. De plus, ce motif «B», DO[#]-RÉ-DO[#], au sein du grand mouvement de basse structurel, corrobore l'union déjà discutée entre les trois scènes — I, IV et VII — dotées du choeur.

Le plus long trait épais tout en bas de la portée A du schéma montre comment ce mouvement de broderie divise l'oeuvre en deux parties. Le trait au-dessus de ce dernier rassemble les notes référentielles de chacune des scènes, tandis que le trait jouxtant la portée regroupe les notes structurelles du mouvement de basse à l'intérieur de celles-ci. La portée B ordonne à l'intérieur d'une octave les notes représentées dans la portée A de façon

ascendante et par ordre croissant. Ce réaménagement des notes facilite l'identification des motifs caractéristiques.

En consultant la collection de notes utilisée dans le mouvement des notes de basse de la scène VII, nous remarquons la présence d'un intervalle de la classe 5, LA-RÉ, se situant à un demi-ton d'un autre, SOL[#]-DO[#], qui engendre la fonction de dominante-tonique. Les deux notes restantes, FA[#]-SI, forment aussi un intervalle de la classe 5 qui se joint au précédent pour créer l'ensemble «Q³», FA[#]-SOL[#]-SI-DO[#]. Cet ensemble motivique, qui se définissait dès la présentation du thème de l'introduction de l'oeuvre, représente aussi les notes structurelles du mouvement de basse de la scène I. Le trait accompagné de crochets au-dessus de la portée B relie ces deux scènes extrêmes.

L'ensemble motivique «Q³» est repris dans la scène II, transposé à un intervalle de la classe 5, transformant ainsi le motif initial d'une note : l'ensemble résultant se compose des notes SI-DO[#]-MI-FA[#]. Comme nous l'avons démontré dans le schéma, ce même ensemble se répercute à la fin de la scène VI à partir de la mesure 382 (voir la portée A), alors que la scène V se concentre essentiellement sur le nouveau centre référentiel MI introduit passagèrement dans la scène II (mes. 57).

Les notes de l'ensemble «Q⁴», MI-FA[#]-SOL[#]-SI-DO[#], résultant de l'enchaînement des deux premières scènes, serviront de référence quant à la note de basse fondamentale représentative de chacune des scènes : la note DO[#] est la référence tonale des scènes I, IV et VII et FA[#] des scènes II et III; la note MI représente la référence tonale des scènes V et VI, mais l'importance accordée à l'harmonie de dominante SI dans la scène V prend la place de la tonique MI. Cette scène ainsi planifiée agit comme si elle remplissait la fonction de levée pour la scène VI. La longueur minimisée renforce cette

interprétation. Pour sa part, la scène VI se termine dans la région de la dominante SI.

Étonnamment, la note SOL[#], la dominante de DO[#], est la moins utilisée comme référence tonale se résumant à la fonction de levée harmonique dans l'introduction de l'oeuvre. Suite à ce geste de dominante-tonique dans la première scène, Tailleferre choisit pour centre référentiel de la scène II la dominante inférieure FA[#]. Malgré les apparences, la note SOL[#] ne sera pas complètement délaissée, étant réservée pour représenter la note fondamentale mélodique. La réduction graphique de la première scène (schéma 5-I) témoigne de son importance en ce sens.

Les scènes III et VI élargissent grandement l'ensemble initial «Q³». L'instabilité des références tonales représente adéquatement l'émoi véhiculé dans ces scènes. À l'exception de la note FA, les notes de basse de la scène III sont sélectionnées dans l'ensemble «Q⁷». Ce dernier est transposé, à son tour, dans la scène VI, à un intervalle de la classe 5. De toutes les notes représentatives de cette scène illustrées dans la portée A, deux en sont exclues : FA et SI^b. Celles-ci, causant une relation de CI 5, se trouvent à un demi-ton du couple intervallique FA[#]-SI d'importance secondaire après le couple SOL[#]-DO[#], tous deux issus du même ensemble initial «Q³», FA[#]-SOL[#]-SI[#]-DO[#].

Pour sa part, la scène centrale IV démontre un arrangement qui lui est spécifique. La portée B illustre la superposition de deux ensembles de type «Q» : l'un, «Q²» SI-DO[#]-FA[#], est un sous-ensemble du «Q³» initial, et l'autre, «Q³», DO-RÉ-FA-SOL, se construit à partir de notes chromatiques par rapport au «Q³» de départ, sans toutefois en respecter la transposition exacte. La confrontation entre ces deux ensembles, causée par une proximité intervallique de CI 1, est représentative de l'affront que font subir les Nymphes à Narcisse dans cette scène.

Les différents liens établis par les ensembles motiviques formés à partir des notes structurelles du mouvement de basse de chaque scène reproduisent, à leur tour, une structure palindrome à l'instar de sa coupe formelle. La similarité des ensembles motiviques utilisés provoque un rattachement entre les différentes scènes, allant des extrêmes vers le centre comme démontré dans le schéma 5-III. Ce constat nous amène à reconnaître que plusieurs paramètres de l'oeuvre convergent vers une seule et unique structure formelle en palindrome. Ne serait-ce pas là que réside toute la substance de l'«oeuvre fermée» de Valéry?

L'étude de la thématique dramatique, de la planification des différents airs à l'intérieur de la succession des récitatifs, de la structure formelle de l'oeuvre entière, du matériel mélodique et du mouvement des notes de basse structurelles, nous a mené vers cette conclusion. L'étude plus détaillée des scènes I et II nous a fait reconnaître comment les caractéristiques motiviques présentées dès le début d'une oeuvre peuvent être des agents bâtisseurs de la forme.

Nous en voulons comme preuve la représentation graphique de la première scène, où la voix supérieure fondamentale repose en premier lieu sur le motif «D.R.», SOL[#]-LA-SOL[#]-FA[#] (réd. B, schéma 5-I). Celui-ci est la reproduction inversée du motif «D.R.» de surface, SOL[#]-FA[#]-SOL[#]-LA, marquant l'entrée du choeur dans la scène I (mes. 3). Dans les deux cas, la note SOL[#] est ornée par deux autres, FA[#] et LA, qui seront révélatrices par rapport au texte : la proclamation du décret à la scène VI est un de ces exemples cités. De plus, les motifs «B» et «B.I.», créés à l'intérieur des lignes fondamentales de la réduction graphique inondent la partition de la *Cantate du Narcisse*.

En contrepartie avec la voix supérieure, la voix inférieure articule les notes de l'ensemble «Q³», SOL[#]-DO[#]-SI-FA[#], décrit précédemment. La fin de

la section A de la première scène amène une note de basse RÉ à fonction de broderie supérieure à la note DO#. Ce geste DO#-RÉ se redessine à grande échelle en sens inverse dans la scène IV : ces notes, comme nous venons de le mentionner, sont respectivement la première et la dernière note de cette scène (schéma 5-III). Ce rapprochement consolide davantage le lien qui existe entre les scènes I et IV.

Le contrepoint entre le motif «D.R.» de la voix supérieure et le motif «Q³» de la voix inférieure progresse de concert avec les deux premières sections de la structure formelle de la scène I. Dans la dernière section, le mouvement de la dominante vers la tonique résume la voix de basse accompagnée dans la voix supérieure d'une descente de notes conjointes à partir de la dominante jusqu'à la tonique. Ces deux lignes fondamentales sont respectivement précédées d'un geste de broderie chromatique incomplète («B.I.»). Le motif «P», ainsi représenté dans la voix supérieure, est celui qui fondait la première mélodie entendue de la *Cantate du Narcisse*.

Les auteurs de «ce beau fils de Poésie et de Musique» ont été satisfaits de l'oeuvre accomplie, même s'ils n'ont jamais eu l'occasion de partager l'audition de celle-ci. Exceptionnellement, Tailleferre a elle-même reconnu la qualité de son travail pour cette oeuvre. André Gide, qui suivait de près la production littéraire de Valéry, avait manifesté à Tailleferre sa curiosité quant à la façon dont la *Cantate du Narcisse* avait été mise en musique. Après lui avoir joué au complet la *Cantate* en chantonnant elle-même les parties vocales, Gide déclara à Tailleferre : «Vous avez clarifié le texte de Valéry».⁸

⁸ Tailleferre, «Narcisse . . Fils de la musique et de la poésie», p. 7.

CONCLUSION

Qu'elle était ravissante en 1917 notre Germaine, avec son cartable d'écolière plein de tous les premiers prix du Conservatoire! Qu'elle était gentille et douée! Elle l'est toujours, mais je regrette un peu que, par excès de modestie, elle n'ait pas sorti d'elle-même tout ce qu'une Marie Laurencin par exemple a su tirer de son génie féminin. Quoi qu'il en soit, de quel charmant et précieux apport est sa musique! J'en suis ravi!
(Francis Poulenc)¹

Cette citation illustre clairement deux réalités sur la compositrice Germaine Tailleferre : d'une part, le poids du jugement favorable de ses pairs, et d'autre part, son talent incontestable. Aussi, l'étude de ses oeuvres démontre que l'enracinement dans son époque et dans son environnement musical s'est traduit par une cohérence et une continuité qui ont fait d'elle une véritable compositrice.

Avant de résumer les résultats de l'étude analytique menée dans cette thèse, nous consacrerons une première partie de cette conclusion à rétablir la juste proportion des choses concernant l'oeuvre de Tailleferre. Pour ce faire, nous dresserons, d'abord, un bref portrait du contexte dans lequel la compositrice exerça sa carrière. Ensuite, et c'est l'objet qui nous préoccupe davantage, nous rapporterons les traits caractéristiques compositionnels de l'auteure. La discussion portera essentiellement sur la forme, la manipulation thématique, l'organisation des centres référentiels, la polytonalité et l'aspect harmonique et contrapuntique. Nous relèverons ces spécificités en référant à plusieurs oeuvres tirées des différentes périodes de productivité créatrice. Bien

¹ «Entretiens avec Claude Rostand» in *Radiodiffusion française* (oct. 1953-avril 1954, Paris : R. Julliard, 1954), p. 42.

attendu, nous soulignerons davantage les oeuvres déjà analysées telles que *Quatuor*, *Image* et *Cantate du Narcisse*.

L'oeuvre de Tailleferre témoigne de cet «esprit nouveau» de la musique qui circulait dans les cafés théâtres et les bistrots de ce début du 20^e siècle. Emportée par cette vague, Tailleferre s'ouvre aux nouvelles sonorités post-tonales et les marie aux vestiges formels empruntés à la tradition.

Tout au long de sa période créatrice, Tailleferre resta fidèle à la tradition, où la ligne et la proportion sont à la source de ses préoccupations. Quoiqu'Igor Stravinsky (1882-1971) fut le compositeur qui l'impressionna le plus,² elle a toujours démontré de l'admiration pour ses prédécesseurs³ et se complaisait à écrire dans des styles établis, comme ce fut le cas pour la série des quatre opéras bouffes *Du style galant au style méchant* (1955). Ces exercices de style ne se réalisaient pas sans une pointe d'humour, car la compositrice raffolait de caricaturer certains passages grandiloquents et d'exagérer les distorsions harmoniques avec sa propre touche. C'est dans cet esprit qu'elle écrivit les *Six chansons françaises* (1929) sur des textes des XV^e, XVII^e et XVIII^e siècles, et arrangea les *Chansons du folklore de France* (1957) dans lesquelles elle amplifia le degré de distorsion harmonique pour souligner certains passages sarcastiques du texte.

Cette spécificité à conjuguer de l'archaïsme — tant sur le plan des genres que des formes — avec une écriture qui ne suit plus les règles de la syntaxe tonale, s'est fixée dès ses premières compositions. Aussi, au moment de la conception de la *Cantate du Narcisse*, son langage était alors défini. Un regard sur les oeuvres écrites dans les années 1950 et même 1970 nous confirme cette

² Selon l'entretien radiophonique de 1977 (rediffusé à Radio-Canada, *Musiciens par eux-mêmes : Entretien avec Germaine Tailleferre*, 19 janvier 1992).

³ On pourrait nommer en premier lieu, Bach et Mozart, et en deuxième lieu, Chopin et Fauré dont l'influence est notable.

réalité, à l'exception de *Sonate pour clarinette seule* (1957), qui représente une expérience dodécaphonique insatisfaisante pour Tailleferre. En fait, elle ne fait pas partie de ces compositeurs dont l'oeuvre révèle une réflexion continuelle sur le cheminement stylistique et langagier. Les aléas multiples de sa vie ne pouvaient lui offrir cet espace intellectuel nécessaire à la réflexion sur ses intentions artistiques. Un jour, elle avoua :

[...] j'étais troublée, incertaine quant à mon destin, ma réussite me paraissant illusoire, les difficultés matérielles s'avérant tenaces et décourageantes. J'étais déçue par les gens du monde, je ne trouvais pas ma place et, de surcroît, je manquais absolument de confiance en moi : je détestais ma musique aussitôt qu'elle était terminée; son succès me paraissait nettement exagéré et je n'en éprouvais aucun plaisir. Il m'est arrivé un soir de partir avant la fin d'un concert, salle Gaveau, où l'on interprétait ma *Première Sonate pour piano et violon*; les exécutants en avaient faussé tous les mouvements, ce qui rendait l'exécution d'autant plus difficile. [...] Ce fut cependant un triomphe que je ne puis évoquer aujourd'hui encore sans rougir! [...] Je n'étais guère armée pour entreprendre une carrière qui s'était imposée à moi parce que j'avais des dons naturels; je me sentais désespérément seule. Et pourtant! Vue de l'extérieur, Germaine Tailleferre, la seule femme du «Groupe des Six», était enviée par bien des femmes. De cela aussi j'avais à me défendre.⁴

Madeleine Milhaud a toujours vu en Tailleferre une droiture et une honnêteté trop exemplaires pour percer dans ce monde malicieux de la musique.⁵ Mais les nécessités liées à la survie et la passion de la composition l'ont toujours ramenée dans l'arène, de sorte qu'elle a toute sa vie poursuivi sa carrière de compositrice. Pour remédier à ses difficultés matérielles, Tailleferre se mettait à l'affût de commandes de tous genres et joignait ainsi les rangs de ces compositeurs actuels qui sont capables d'une efficacité remarquable tout en

⁴ «Mémoires à l'emporte-pièce», p. 42.

⁵ Selon l'entretien avec Mitgang le 7 janvier 1982 (1987, pp 207 et 214, n. 79).

maintenant la qualité dans leurs réalisations.⁶ La liste considérable de ses compositions pour le cinéma et la radio témoigne de cette réalité.

La conscience professionnelle de Tailleferre lui a valu la considération de ses collègues, et ce même si sa musique n'était pas innovatrice. L'opinion d'Auric est révélatrice à ce sujet :

Manifestement elle n'a pas changé son vocabulaire. Mais on peut garder le même vocabulaire et, avec l'âge, transformer subtilement ce qu'on écrit pour lui donner plus de poids, plus de gravité, plus d'importance. Et je trouve que ses nouvelles oeuvres, en ce sens, sont remarquables.⁷

De toute évidence, Tailleferre se démarquera par ses recherches formelles dont le résultat ne correspond plus dès lors aux archétypes. En ce sens, elle sortit des sentiers battus pour façonner à sa manière de nouvelles combinaisons formelles à partir d'éléments préconçus. Ainsi, nous pouvons affirmer que la forme chez la compositrice fait preuve d'un continuel renouvellement, allant de structures simples aux plus complexes. Par conséquent, les formes traditionnelles s'hybrident se situant généralement entre le rondo et la forme sonate, ou la forme ternaire. Ceci n'exclut pas d'appliquer sporadiquement le modèle authentique de chacune de celles-ci.

Les analyses des trois oeuvres étudiées, rapportées dans les schémas respectifs, nous éclairent sur l'approche formelle de la compositrice. À l'examen, nous constatons que Tailleferre a un penchant pour la forme en arche, et ce aussi bien pour une oeuvre de grande envergure comme *Cantate du Narcisse* (ann. 5, schéma 5-III) que pour un instantané tel que *Image* (ann. 4, schéma 4). La structure la plus élaborée de cette forme se trouve dans le

⁶ C'est aussi la raison pour laquelle nous retrouvons dans son catalogue certaines oeuvres qui sont la transcription de d'autres. Potter en a fait l'objet principal de sa thèse de maîtrise (*op. cit.*).

⁷ «Obviously she has not changed her vocabulary. But one can keep the same vocabulary and, with age, subtly transform what one writes to give it more weight, more gravity, more importance. And I find that her recent works, in that sense, are remarkable (Auric, lors d'un entretien avec Mitgang, le 19 janvier 1982 [1987, pp. 207 et 214, n. 78).

troisième mouvement de *Quatuor* (ann. 3, schéma 3-III), où Tailleferre organise le matériel thématique dans une forme en arche tout en démontrant une similarité avec le rondo de sonate. Dans ce dernier, Tailleferre privilégie la forme en arche plutôt que le rondo, car elle évite de récapituler le thème A avant d'entreprendre le premier développement.

Les trois mouvements de *Quatuor* donnent à entendre un deuxième développement au sein de la récapitulation. Cette dernière, devenant de ce fait plus élaborée, contrecarre l'effet synthétisant que la convention tend à lui prêter. Cette stratégie de la compositrice contribue à échapper aux modèles conventionnels et consacre son originalité. L'insertion d'un deuxième développement implique un troisième retour du thème à la fin de l'oeuvre, ce qui cause la confusion avec la forme rondo. Nous le voyons notamment dans la forme ternaire du premier mouvement de *Quatuor* (ann. 3, schéma 3-I).

En survolant l'oeuvre de Tailleferre, nous remarquons que la véritable forme rondo, dissimulée dans *Image* et dans *Quatuor* (1^{er} mouv.), est clairement utilisée dans *Forlane*. Le rondo de cette dernière comporte cinq sections, A-B-A'-C-A, où le A' central reprend le thème principal un demi-ton plus bas : une technique qu'affectionne Tailleferre. Cette oeuvre, écrite en 1972 et représentative de sa dernière période de créativité, démontre des caractéristiques décelées dans les oeuvres étudiées. Aussi, semblable au premier mouvement de *Quatuor*, le thème principal adoptera une structure périodique. Par contre, le conséquent de la période thématique de *Forlane* s'énonce, conformément aux normes, sur les mêmes hauteurs de son que l'antécédent, et non transposé à la quinte juste supérieure (CI 5).

La transposition du matériel thématique à la classe intervallique 5 entre tout de même dans les spécificités compositionnelles de l'auteure. Aussi retrouvons-nous dans *Gaillarde* (1972), oeuvre issue de la même période que

Forlane, une transposition du matériel thématique à la quarte juste supérieure, non pas à l'intérieur du thème comme dans *Quatuor* et *Forlane*, mais dans la section centrale de la pièce. Dans la dernière section du premier mouvement de la *Sonate pour harpe* (1957), le thème, après avoir été récapitulé dans le centre référentiel principal, revient à une CI 5 de distance, cette fois à la quarte juste supérieure. De fait, les relations de quinte et de quarte sont l'une comme l'autre aussi importantes pour la compositrice, ce qui nous a amené à les considérer dans une même classe intervallique 5.

La reprise thématique dans un centre référentiel à un demi-ton de distance représente davantage la signature de Tailleferre. Elle l'appliquera à chaque fois qu'il lui sera possible. Nous avons reconnu cette particularité, notamment, dans *Image* (ann. 4, schéma 4, mes. 110) et dans la scène I de la *Cantate du Narcisse* (ann. 5, schéma 5-I, mes. 91). En plus de *Forlane*, nous pouvons amener l'exemple de *Gaillarde*, où le thème s'annonce à un demi-ton supérieur sous forme de fausse récapitulation anticipant la récapitulation réelle. Cependant, l'unité qui précède la récapitulation dans le troisième mouvement, «Perpetuum Mobile», de la *Sonate pour harpe* se réalise à un demi-ton inférieur et sur un matériel différent du thème.

Cet élément de demi-ton, au sein de l'organisation des centres référentiels d'une composition, permet de conserver un lien avec le système tonal. En effet, le centre référentiel situé à un demi-ton supérieur de l'initial représente le triton de substitution de la dominante véritable, et celui placé à un demi-ton inférieur effectue le triton de substitution de la dominante inférieure. Nous avons discuté la tendance de Tailleferre d'explorer cette harmonie de la dominante inférieure, la sous-dominante, au lieu de la dominante. Outre le premier mouvement de *Quatuor*, *Cantate du Narcisse*, tout particulièrement,

démontre cette prédilection de Tailleferre pour la sous-dominante se montrant comme le centre référentiel le plus important après l'initial (voir schéma 5-III).

Avec ce rapport de la CI 1, la compositrice s'amuse parfois à créer l'effet de fausse note clairement repérable dans le deuxième mouvement de la *Sonate pour harpe* : au moment de la récapitulation, la mélodie conserve les mêmes hauteurs de son initiales, sauf que la note de basse est haussée d'un demi-ton, ce qui modifie la relation intervallique d'octave que ces deux voix provoquaient au début contre la septième majeure. L'accord final du deuxième mouvement reprend cette distorsion impliquant les mêmes notes SOL[#] et SOL.

La parenté avec des structures de phrases classiques se crée surtout au niveau mélodique, car très souvent la syntaxe tonale y est omise. À part quelques passages dotés d'une progression syntaxique tonale, nous avons remarqué que la voix de basse comportait fréquemment soit un ostinato, soit une note pédale doublée ou non à la quinte, soit une série de quintes consécutives. Cette particularité se vérifie toujours dans les oeuvres ultérieures : par exemple, «Perpetuum Mobile» de *Partita* (1957) est caractéristique d'une basse en ostinato, alors que *Forlane* commence son thème sur une note pédale.

Dans son assemblage formel, Tailleferre tend à enchaîner les diverses sections et unités au moyen de notes communes. Par exemple, la dernière note MI^b de la section A du premier mouvement de *Quatuor*, qui figure à la basse, devient la première note de la mélodie dans la deuxième section (ann. 3, mes. 25-26). Cette technique de liaison par note commune, appliquée à des degrés divers, revient dans chacune des oeuvres étudiées. Le point extrême de ce procédé se retrouve dans *Cantate du Narcisse*, où la technique s'applique au niveau de la phrase conservant la même note pour enchaîner un vers à l'autre (voir entre autres, ann. 5, sc. VI, mes. 304-336). Une oeuvre composée à

la fin de sa vie, comme *Forlane*, use aussi de cette technique. La mélodie de la section B du rondo reprend à l'octave supérieure la même note SI qui terminait la section A, sans compter que cette note SI clôt à son tour la section B. De plus, à la troisième section A' de la forme rondo, le thème repris à un demi-ton plus bas figure sur la note DO^b, ce qui équivaut à la même hauteur de son que le SI laissé à la fin de B.

Quant aux structures harmoniques, nous décelons chez Tailleferre un vocabulaire très varié : de simples accords à trois sons, les structures harmoniques peuvent générer toutes sortes de dissonances non résolues comme l'ont démontré les oeuvres étudiées. Les plus caractéristiques sont les accords de septième et neuvième, avec une faiblesse pour les frictions de demi-ton que nous n'avons cessé de souligner lors de l'analyse de *Quatuor* et *Image*. *Cantate du Narcisse* n'y échappe pas, surtout dans la scène IV où les frictions de l'ordre de la CI 1 sont créées par les diverses superpositions de quarts. Les structures par étagements de quarts et de quintes s'ajoutent à la liste des harmonies dissonantes. Les oeuvres de périodes extrêmes, *Image* et *Forlane*, sont toutes deux porteuses de ces structures harmoniques.

Les structures polytonales font aussi partie intégrante de son vocabulaire. Dans le premier mouvement de *Quatuor* (mes. 8) et dans *Image* (mes. 1), nous avons discuté de la superposition d'un accord de dominante sur une tonique. Évidemment, les structures polytonales ne s'en tiennent pas chez Tailleferre à ce lien de dominante-tonique, mais s'offrent à toutes les combinaisons possibles. Par exemple, dans le troisième mouvement de *Quatuor*, nous avons décelé une superposition de deux accords majeurs de MI^b et LA (mes. 78) et, dans *Image* (mes. 61), l'usage simultané des genres mineur et majeur d'un même accord. Dans la scène II de la *Cantate*, nous avons indiqué le jeu des deux tierces LA et LA[#], par rapport à la tonique FA[#], comme élément

de la construction mélodique de l'air. Le même effet revient dans une oeuvre comme *Partita* au moment de la «Cadenza» du dernier mouvement, «Allegramente», construit sur la superposition d'un accord de RÉ septième de dominante et de RÉ septième mineur.

Cette polyharmonie émerge plus naturellement lorsque les éléments linéaires issus du contrepoint sont mis à contribution comme le démontrent *Partita* et *Image*. Nous avons vu dans cette dernière comment chaque ligne référait à une collection de notes distinctes empruntée, en majeure partie, à l'univers modal. Cette expérimentation de la polytonalité ou de la polymodalité se poursuit dans *Pastorale* (1919) où se superposent deux collections à un demi-ton de distance : FA lydien et FA# dorien. D'ailleurs, cette oeuvre écrite l'année suivant la composition d'*Image* partage avec cette dernière les mêmes traits stylistiques du point de vue de la texture, du langage harmonique, mélodique et motivique.

La polytonalité/polymodalité est continuellement présente dans ses compositions à des degrés différents. Bien entendu, ce procédé est moins apparent dans ses oeuvres d'opéra de style telles que *Cantate du Narcisse* et celles de la série *Du Style galant au style méchant*, écrites vingt ans plus tard. Par contre, nous le retrouvons dans des oeuvres vocales comme *Six chansons françaises*.

La maîtrise du contrepoint a indéniablement laissé ses traces dans le processus compositionnel de Tailleferre. Nous en voulons pour preuve l'élément de stratification au sein de la texture. Les trois oeuvres étudiées démontrent clairement cette caractéristique. Dans *Image*, nous avons défini cette texture en tant qu'amalgame de strates sonores hétérogènes superposant notes pédales et ostinatos, cantus et mélodie (mes. 17). Les différentes valeurs de notes attribuées à chacune de ces lignes contribuent à en stratifier la texture.

Ce que nous avons appelé cantus dans cette oeuvre devient contre-mélodie dans *Quatuor*, car cette ligne au profil similaire adopte un rang secondaire par la présence d'une autre qui prime mélodiquement. Plus précisément, la mélodie principale du premier mouvement se déroule au violoncelle en même temps que s'énonce au premier violon une deuxième mélodie rythmée en figures de note plus longues que la première. Le critère de durée n'est pas un absolu dans la détermination de la mélodie principale par opposition à la contre-mélodie. Dans la texture stratifiée utilisée dans la scène I de la *Cantate du Narcisse*, la mélodie principale à la mesure 21 est celle qui détient les valeurs rythmiques intermédiaires, les notes pédales possédant les plus longues et les parties d'accompagnement aux deuxièmes soprani et aux alti, les plus courtes. Il est à noter que le mode d'accompagnement des alti doublant la contre-mélodie des deuxièmes soprani ressemble à ce qui se produit d'une part, dans l'introduction de la même scène entre les deux parties de violon; d'autre part, dans *Image* entre la partie de la clarinette et celle de la flûte (mes. 25).

Les traits communs entre ces dernières lignes mélodiques de valeurs régulières ne peuvent nous échapper. Le cantus de *Image* (mes. 17) et la mélodie d'introduction de la scène de la *Cantate du Narcisse* déploient le même type de ligne : une descente conjointe qui se termine avec un motif de broderie (comparer *Image*, ann. 4, mes. 21-24 à *Cantate du Narcisse*, scène I, ann. 5, mes. 3-6). Le motif «D» exerçant la finale de ces deux lignes devient le motif structurel de la contre-mélodie qui débute le premier mouvement de *Quatuor* (ex. 3.1-2). Comparativement aux contre-mélodies précédentes, la descente mélodique de cette dernière se manifeste non pas au début, mais à la conclusion de la ligne (mes. 3-4). Ce qui étonne davantage, c'est que nous reconnaissons les vestiges de cette ligne cinquante ans plus tard en étant

introduite en tant que contre-mélodie dans la voix intermédiaire de l'accompagnement pianistique de *Forlane*.

Ce qui caractérise les premières mesures de l'oeuvre s'étale à plusieurs niveaux de structure de sa composition. C'est principalement vu sous cet angle que nous notons la force unificatrice dans les oeuvres de Tailleferre.

Démontrer la cohésion organique dans l'oeuvre de Germaine Tailleferre constituait l'objet de la thèse. La démonstration s'est réalisée en prenant comme élément générateur de la composition, le motif. L'utilisation motivique est omniprésente comme élément constitutif de la musique de Tailleferre.⁸ Nous avons suggéré l'hypothèse du motif comme substrat dans l'édification formelle de la composition.

Pour répondre au postulat, nous avons établi — dans le deuxième chapitre — une méthodologie à partir de principes conceptualisés tels que le développement par variation, la réduction graphique et l'analyse formelle. Ces diverses méthodes fondues en une seule ont été appliquées à trois des oeuvres représentatives de la signature compositionnelle de Tailleferre.

Les troisième et quatrième chapitres ont présenté l'étude minutieuse de *Quatuor* et *Image*, respectivement. Bien que ces deux oeuvres datent de la même période de créativité (en début de carrière), elles démontrent un contraste quant au langage stylistique, à savoir que la première fait plutôt référence au passé par le genre, les formes et la clarté de la ligne et de la texture, alors que la deuxième jette un regard vers l'avenir en augmentant les coloris de la palette sonore des structures polyharmoniques. La troisième oeuvre sélectionnée, *Cantate du Narcisse*, dont l'analyse figure au cinquième chapitre, diffère des deux précédentes non seulement en raison des exigences de la

⁸ Cet aspect a été brièvement soulevé par Mitgang (1987), mais sans démonstration à l'appui (p. 191).

dimension dramatique, mais par sa tendance à rallier le système tonal. Même si cette oeuvre fut écrite trente années après *Quatuor*, le néo-classicisme y est davantage apparent.

Le résultat des analyses menées sur ces compositions corrobore notre conviction quant au rôle du «Grundgestalt», ou du motif fondamental, à générer d'autres motifs caractéristiques et à agir comme force unificatrice et cohésive des diverses composantes formelles de la composition. Pour chacune de ces oeuvres, les éléments que nous avons définis au début ou à la fin d'une composition comme étant motiviques et référentiels se sont continuellement développés jusqu'à la formation complète de l'oeuvre. Tout au long de ce processus, les motifs caractéristiques se présentaient aussi bien à l'avant-plan qu'à l'arrière-plan de l'oeuvre. Les schémas des réductions graphiques ont participé à la démonstration du lien architectonique présent entre le motif et la forme au sein du processus compositionnel de Tailleferre.

Dans *Quatuor*, l'identification des motifs caractéristiques de la contre-mélodie du premier mouvement a constitué le point de départ de l'étude des deux premiers mouvements. Cette analyse a servi à reconnaître des affinités motiviques et formelles dans ceux-ci, présentées de façon à ce que le deuxième mouvement soit la continuité du premier. La comparaison des deux réductions graphiques respectives (ann. 3, schémas 3-I et 3-II) confirme cette notion de complémentarité. Ces réductions mettent notamment en valeur les motifs fondamentaux qui progressent de concert avec les divisions formelles : aux motifs «Q» et «D.B.» communs aux deux premiers mouvements, il faut ajouter le motif «I» dans le deuxième.

Quant au troisième mouvement de *Quatuor*, le «Grundgestalt» se résume dans sa dernière portion, à la coda. Dans ce mouvement, comme dans les précédents, le motif «B» et son dérivé «D.B.» génèrent la structure et la

forme de la composition (schéma 3-III). L'analyse de *Quatuor* a défini l'approche pour l'étude des deux autres oeuvres, à savoir que le motif remplit le rôle — qui était alors réservé aux éléments du système tonal — de régir la destinée de la forme.

Image représente exactement ce phénomène. Étant l'oeuvre la moins tonale des trois, les composantes de sa structure formelle s'appuient sur des notes puisées à même la première structure harmonique et mélodique présentée dans l'introduction de l'oeuvre. La réduction graphique (ann. 4) a démontré cette corrélation entre ces faits musicaux de surface et les lignes fondamentales de l'arrière-plan : l'ensemble «Q²» de la structure harmonique fondamentale se dupliquant dans la ligne mélodique fondamentale. À l'intérieur de la progression des lignes fondamentales supérieure et inférieure s'insèrent des notes de broderie dans chacune des voix simultanément qui divisent l'oeuvre en deux parties. Ce diviseur harmonique survient au moment du déroulement à rebours des éléments formels propres à la forme en arche.

Cette structure formelle se reconnaît aussi dans la *Cantate du Narcisse*. Semblable à la précédente, l'introduction de cette oeuvre expose les motifs caractéristiques se trouvant à la base de la composition entière. L'analyse motivique de cette oeuvre nous a permis d'observer que «B.I.» «D.R.» et «Q» représentent les motifs les plus révélateurs. Les deux premiers, s'incorporant dans la descente mélodique fondamentale «P» de la scène I, contribuent à articuler les divisions formelles soutenues par un mouvement de notes de basse fondamentales issues de l'ensemble «Q» (ann. 5, schéma 5-I). La structure d'arrière-plan de la scène II ressemble à celle de la première, sauf que le motif «D.R.» est omis et le motif «B.I.» se présente sous «B» (schéma 5-II). Ce dernier occupe une grande part dans l'organisation des centres référentiels pour

l'oeuvre entière. Un grand mouvement de motif «B» accentue l'élément central que possède la scène IV (schéma 5-III). De plus, la double étude de l'analyse formelle et motivique permet de reconnaître l'aspect palindrome à deux plans spécifiques : sur le contenu mélodique (ex. 5.5-2) et sur les ensembles de notes caractéristiques issus du mouvement des notes de basse structurelles (schéma 5-III).

Ainsi, les diverses réductions graphiques ont contribué à atteindre l'objectif de la thèse en offrant une synthèse visuelle de l'interaction entre le motif et la forme. Elles permettent d'illustrer que les notes composant les lignes fondamentales progressent en collégialité avec les diverses composantes de chacune des structures formelles respectives.

La démonstration systémique de cette démarche analytique a donc contribué à révéler la «cohésion organique» dans l'oeuvre de Germaine Tailleferre. Aussi, qu'il s'agisse de la contre-mélodie accompagnant le thème du premier mouvement de *Quatuor* ou de la première structure mélodique et harmonique de *Image*, ou encore du thème d'introduction de la *Cantate du Narcisse*, les spécificités motiviques qui en ressortent se dupliquent à un niveau structurel de la composition. Ainsi, les notes des motifs fondamentaux s'articulent en synchronisme avec les sections principales de l'oeuvre rejoignant l'idée directrice de la thèse : une construction procédant à partir du motif pour atteindre la forme entière d'où notre titre, «du motif à la forme».

ANNEXE 1

CATALOGUE DES OEUVRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Informations sur la composition

AGT	Association Germaine-Tailleferre
Arr	Arrangement — renvoi à une autre catégorie
BGM	Bibliothèque Gustav Mahler
BN	Bibliothèque nationale
BCM	Bibliothèque du Conservatoire national supérieur de musique de Paris
BRF	Bibliothèque de Radio-France
Coll	Collaboration
Déd	Dédié ou dédicace
Éd	Édité par un auteur
Enreg	Enregistrement d'archive de Radio-France
L	Localisation de la partition : bibliothèque, association, fondation ou collection privée
LC	Library of Congress
MSS	Localisation du manuscrit
Orch	Orchestration — renvoi à une autre catégorie
O.R.T.F.	Orchestre de la radio et télévision française
Prem	La première d'une oeuvre
Réd	Réduction — renvoi à une autre catégorie
Repr	Exécution subséquente importante
S.M.I.	Société Internationale de Musique
Tr	Transcription — renvoi à une autre catégorie

Instruments

bsn	basson
cb	contrebasse
cel	célesta
cl	clarinette
clv	clavecin
cor	cor français
fl	flûte
hp	harpe
htb	hautbois
perc	percussion
pno	piano
sax	saxophone
tb	tuba
timb	timbale
trb	trombonne
trp	trompette
vl	violon
vla	alto
vlc	violoncelle

Voix

A	alto
Bar	baryton
B	basse
S	soprano
T	ténor

CATALOGUE

Titre et sous-titre	Date de composition	Date de publication	Édition	Remarques
CLAVIER				
Piano solo				
<i>Au Pavillon d'Alsace</i> de la collection, <i>À l'Exposition</i>	1937	1937	Deiss	Commande d'illustrations musicales pour l'Exposition de Paris en 1937 Coll: Avec Georges Auric, Marcel Delannoy, Jacques Ibert, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Henri Sauguet, Florent Schmitt et Germaine Tailleferre Déd: à Mme Marguerite Long L: BN, Pol. Vm ¹² 15475 Prem: Été 1937 lors de l'Exposition de Paris
<i>Berceuse</i>	?1921			Prem: 31 janv. 1922 par Marcelle Meyer, Salle de La Ville l'Évêque
<i>Charlie Valse</i>	1954		Inédit	Déd: for Charlie Chaplin MSS: AGT
<i>Deux Pièces</i> Larghetto Valse lente	?1962	1963	Lemoine	Déd: 1. à Antoine Blondin 2. à Henri Sauguet Réd: des <i>Deux Valses</i> pour 2 pianos 4 mains Déd: 1 pour Moussette [Madame Jacqueline Arents] 2 pour les élèves de la 10ème de l'École alsacienne
<i>Enfantines</i> 13 pièces faciles pour piano 1. Enfant 2. Sautillé 3. Danse des bonnes femmes 4. Berceuse 5. Valse 6. Scarlatina 7. Pastourelle 8. Galop 9. Berceuse du ménérou 10. Gavotte 11. Poursuite 12. Adage 13. Course	1975-81	1993	Lemoine	4 à Fabienne Hacquard 5 à Madame Hacquard 6 à Laurent Hacquard 7 pour Monsieur André Lemoine 10 à Nicole de Rudder 11 à Mario Hacquard 12 à Désiré Dondeyne 13 pour Monsieur Georges Hacquard Tr: des improvisations faites à l'École alsacienne à l'usage des cours de rythmique

Titre et sous-titre	Date de composition	Date de publication	Édition	Remarques
<i>Escarpolette</i>	c1975-76		Inédit	Déd: pour Elvire [de Rudder] MSS: AGT
<i>Fandango</i>	1920 (sept.)		Inédit	Déd: à Marianne Singer MSS: AGT
<i>Fleurs de France</i> Album de 8 pièces faciles pour piano 1. Jasmin de Provence 2. Coquelicot de Guyenne 3. Rose d'Anjou 4. Tournesol du Languedoc 5. Anthémis du Roussillon 6. Lavandin de Haute-Provence 7. Bleuet de Picardie 8. Volubilis du Béarn	1930	1962	Lemoine	L: BN, Vmg 8903 BCM, G. 13551 Orch: pour orchestre de chambre
<i>Hommage à Debussy</i>	1920 (2 oct.)		Inédit	MSS: LC
<i>Impromptu</i>	1912	?1925	Jobert	L: BCM
<i>Partita</i> Perpetuum Mobile Notturmo Allegramente	1957	1964	Broude Brothers	Déd: for Françoise Tailleferre MSS: AGT
<i>Pastorale</i> De la collection, <i>Album des Six</i>	1919 (sept.)	1920 1948	Demetz / Eschig	Coll: Avec Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre Déd: pour Darius Milhaud Orch: Voir orchestre L Université de Montréal
<i>Pastorale en Ut</i>	1929 (déc.)	1930	Heugel	Déd: à Alfred Cortot L: BN, Fol. Vm ¹² 12102
<i>Pastorale en la^b</i>	1928 (déc.)	1929	Heugel	Déd: à Ralph [Barton] L: BN, Fol. Vm ¹² 11859

Titre et sous-titre	Date de composition	Date de publication	Édition	Remarques
<i>Romance</i>	1913 /1924	1913 1924	Le monde musical Eschig	Déd: à Madame Germaine Tassart L: BGM
<i>Rondeau</i>	c1975-76		Inédit	Déd: à Monique Gunsley MSS: AGT
<i>Sarabande</i> De la collection, « <i>La Guirlande de Campra</i> » Variations ou méditations sur un thème de <i>Camille</i> , opéra d' [André] Campra [1660- 1774]	1952	1954	Salabert	Coll: Avec Arthur Honegger, Daniel-Lesur, Roland- Manuel, Germaine Tailleferre, Francis Poulenc, Henri Sauguet et Georges Auric Orch: pour orchestre
<i>Sérénade</i>	1979		Inédit	
<i>Sicilienne pour piano</i>	1928 (déc.)	1929	Heugel	Déd.: À Ralph [Barton] MSS: AGT
<i>Singeries</i>	c1975-76		Inédit	MSS; AGT
<i>Très vite</i>	1920 (oct.)		Inédit	Déd: pour Madame Jane Mortier L: LC, ms ML96.T16
<i>Trois Sonatines pour piano</i>	1975-78	1993	Lemoine	MSS: AGT
Piano à 4 mains				
<i>Image pour huit instruments</i> Transcription pour piano à 4 mains par l'auteur	1918 (nov.)	1921	Chester	Déd: à Mme José-Maria Sert Tr: De l'octuor L: BN, Vmg 10802
<i>Premières prouesses</i> 6 Pièces faciles à 4 mains	?1911	1912 / 1955	Jobert / Lemoine	Déd: à Mesdemoiselles Marie et Thérèse de Kerveguen R: édition de 1955, pièce du recueil <i>Pages choisies d'hier et d'aujourd'hui</i>
<i>Sonatine pour piano à quatre mains</i>	1974-75		Inédit	

Titre et sous-titre	Date de composition	Date de publication	Édition	Remarques
Suite Burlesque 6 pièces faciles pour piano à 4 mains 1. Dolente 2. Pimpante 3. Mélancolique 4. Barcarolle 5. Fringante 6. Bondissante	1979	1980	Lemoine	Déd: à Annik Morice L: BN, Vmg 21160
2 Pianos				
Ballade pour piano et orchestre Réduction pour 2 pianos par l'auteur	1920 (déc.)	1925	Chester	Déd: à Ricardo Viñes Réd: par l'auteur L: BN, Vmg 12369 BGM
Concerto pour deux pianos, voix, et orchestre Allegro Larghetto Final	1933-1934 (mars)		Inédit	Déd: à Pierre Monteux Réd: du <i>Concerto pour deux pianos, voix et orchestre</i> L: LC, ML31.G6a, no. 9 Prem: 14 déc. 1934 aux Concerts Gervais avec Maurice Gervais et Mme Pignari-Salles aux pianos
Concerto pour piano et orchestre Réduction pour 2 pianos I Allegro II Adagio III Final: Allegro non troppo	1923-1924	1925	Heugel	Déd: à la princesse Edmond de Polignac Réd: par l'auteur MSS: Heugel L: BN, Rés. Vma 309 Édition pré-originale BN, Fol Vm ¹² 9750 LC, Moldenhauer Archive
Deux Valses I Valse lente II Valse brillante	1928	1928 / 1962	Lemoine	Déd: (I) à Henri Sauguet (II) à Vittorio Rieti Arr: pour piano solo MSS: LC, (II) ML31.G6a No.7

Titre et sous-titre	Date de composition	Date de publication	Édition	Remarques
<i>Jeux de plein air</i> I La Tirelittentaine II Cache-cache mitoula	1917	1919	Durand	Déd: (I) pour Marcelle Meyer Déd: (II) pour Juliette Meerovitch MSS: AGT Orch: Voir orchestre Prem: 15 janv. 1918 par Marcelle Meyer et Germaine Tailleferre au Concert des Nouveaux Jeunes au Vieux-Colombier Repr: 15 août 1918 par Ricardo Viñes et Tailleferre à la Société Internationale de Musique (S.I.M.)
<i>Le Marchand d'oiseaux</i> Ouverture Même mouvement Mouvement de Valse Allegretto Entrée des Enfants de Marie Entrée des Écoliers Entrée des Jardinières Allegro/Allegretto Entrée de l'Inconnu Pavane: Danse du Marchand d'oiseaux. Final	1923	1923	Heugel	Déd: à Marguerite di Pietro Réd: de la version pour orchestre L: BN, 4 ^o Vm ⁶ .53
<i>Sonate pour deux pianos</i> Sicilienne Allegro non troppo	1974		Inédit	MSS: AGT
<i>Suite pour deux pianos</i>	1948		Inédit	Composé pour Arthur Gold et Robert Fizdale à partir du ballet <i>Paris-Magie</i> L: LC, ML31, G6A. NO. 8
Orgue				
<i>Nocturne</i>	1976-77	1977	Universal	Coll.: <i>The New Organ Album II</i> Réd: du "Nocturne" de la <i>Suite-Divertimento</i> pour orchestre d'harmonie

Titre et sous-titre	Date de composition	Date de publication	Édition	Remarques
MÉLODIES				
<i>Adalbert</i> Chant et guitare Texte de Denise Centore	1957	1957	Billaudot	Extrait de la dramatique radiophonique au même titre diffusé le 1 janvier 1958 L: BRF, IM298 (Partition perdue) enreg. LR 13473
<i>L'adieu du cavalier</i> Chanson pour soprano et piano Poème de Guillaume Apollinaire	1963		Inédit	Commande d'Alice Esty pour commémorer la mort de Francis Poulenc le 30 janvier 1963 MSS: AGT, 2 versions Prem. 13 janv. 1964 par Alice Esty, à Carnegie Hall, concert en "Hommage à Francis Poulenc"
<i>C'est facile à dire</i> Pour chant et piano Poème d'André Bourgaud	?		Inédit	
<i>La Chasse à l'enfant</i> Pour voix et piano Texte de Jacques Prévert	1934 (déc.)		Inédit	Chanson utilisée dans le film <i>Hôtel du libre échange</i> Déd: à Margo Lion MSS: AGT
<i>Concerto des vaines paroles</i> Réduction pour baryton et piano Paroles de Jean Tardieu I Allegro II Adagietto III Allegro maestoso	1953		Inédit	Réd: <i>Concerto des vaines paroles</i> (voir concerto pour voix) Prem: 1956, Radio-Hiversum (Hollande) par Bernard Lefort, baryton, et Germaine Tailleferre, piano
<i>Déjeuner sur l'herbe</i> Pour chant et piano Poème de Claude Marcy	1955		Inédit	MSS; AGT
<i>L'enfant blond</i> Pour chant et piano Poème de Claude Marcy	1955		Inédit	

Titre et sous-titre	Date de composition	Date de publication	Édition	Remarques
<i>Les Maîtres du chant.</i> Répertoire de musique vocale ancienne publiée d'après les textes originaux par Henry Prunières 1- Airs italiens (1 ^{er} volume) 2- Airs de Lully 3- Airs italiens (2 ^e volume) 4- Airs français (1 ^{er} volume) 5- Airs italiens (3 ^e volume) 6- Airs français du XVIII ^e siècle (2 ^e vol.)	1924-1927	1924-1927	Heugel	Tr: Transcription et réalisation de la basse continue pour chant et piano L: BN, Vm ⁷ 570 (1-6)
<i>Pancarte pour une porte d'entrée</i> Pour voix et piano Sur des poèmes humoristiques de Robert Pinget 1- Les chapeaux 2- Désinvolture 3- L'oiseau des îles 4- Cours 5- L'Émeraude 6- Ste Nitouche 7- Partage 8- L'insecte 9- L'hirondelle 10- Le serpent 11- Pancarte pour une porte d'entrée	1961		Inédit	Déd: à Mrs Alice Esty MSS: AGT L: 11- BRF, M. 14932-942 Prem: 12 mars 1961, Radio-France, "Musique française contemporaine" avec Aimé Doniat, voix, et Germaine Tailleferre, piano
<i>Paris sentimental</i> Poème de Marthe Lacroche 1- Roman aux Batignolles 2- Léniche à Billancourt 3- Sortie d'école sur la Butte 4- Solitaire des Acacias 5- Neige sur le Parc Monceau	1949		Inédit	Déd: 1- à Félix Gaillard 2- à Jacques Douai 5- pour Dominica Walter MSS: AGT pour voix
<i>La Rue Chagrin</i> Voix et piano avec chiffrage pour accompagnement Paroles de Denise Centore	1955	1956	Éditions Tropicales	Chanson populaire interprétée par Frank Melville MSS: AGT L: BN, Vmg 7547 BCM, G. 11485

Titre et sous-titre	Date de composition	Date de publication	Édition	Remarques
<i>Six chansons françaises: Paroles des XV^e, XVII^e et XVIII^e siècles</i> I Non, la fidélité... (Lattaignant, XVI ^e) II Souvent un air de vérité (Voltaire, XVIII ^e) III Mon mari m'a diffamée (XV ^e) IV Vrai Dieu, qui m'y confortera (XV ^e) V On a dit mal de mon ami (XV ^e) VI Les trois présents (Sarasin, XVII ^e)	1929	1930	Heugel	MSS: AGT Déd: I à Denise Bourdet II à Charlie Tailleferre III à Delfina Boutet de Monvel IV à Marie-Blanche de Polignac V à Marianne Singer VI à Suzanne Peignot L: BN, Vm ⁷ 22977 Orch: voix et ensemble instrumental Prem: 1930 par Jane Barthori à la S.I.M.
<i>Deux poèmes de Lord Byron</i>	1934		Inédit	Prem: 14 déc, 1934 aux Concerts Gervais avec Anita Réal, soprano
<i>Trois chansons de Jean Tardieu</i> Pour voix élevée et piano I L'Éternel enfant II Petite flamme III Récatompilu	c1977		Inédit	Extraits de <i>Formeries</i> de Tardieu Prem: 30 mai 1988, "Comment parler musique?", rectorat de Paris, Centre Pompidou avec le baryton Philippe Niel
<i>Un bateau de chocolat</i> Pour voix et piano	c1977		Inédit	
<i>Une rouille à l'arsenic</i> Cycle de chansons sur des poèmes de Denise Centore	1955		Inédit	MSS: AGT, no. 1 "Gagneuse" et n.2 "Chanson de Paulo la bafouille"
<i>Vocalise-étude pour voix élevée</i>	?1928	1929	Leduc	no. 90 du <i>Répertoire moderne de vocalise-études</i>
INSTRUMENTS AVEC OU SANS ACCOMPAGNEMENT DE PIANO				
<u>Clarinete</u>				
<i>Arabesque</i> Pour clarinete en Si ^b et piano	1973	1973	Lemoine	Basé sur le deuxième thème de l'introduction de l'acte 2 de <i>La petite sirène</i> Déd: pour Désiré Dondeyne L: BN, Vmg 16591 BCM, G. 17905

Titre et sous-titre	Date de composition	Date de publication	Édition	Remarques
<i>Sonate pour clarinette seule</i> Allegro tranquillo Andantino espressivo Allegro brioso	1957	1958	Rongwen	Déd: for Henri Dionet
Flûte				
<i>Concertino pour flûte, piano et orchestre</i> Réduction pour flûte et 2 pianos	1952-53			Réd: du <i>Concertino pour flûte, piano et orchestre</i> MSS: AGT, réd. pour flûte et 2 pianos du 2e mouvement, "Sicilienne" L: BRF, Enreg DE 8055 Prem: fin de 1953 avec Jean-Pierre Rampal à la flûte et Germaine Tailleferre au piano
<i>Forlane</i> Pour flûte et piano	1972 (nov.)	1973	Lemoine	Déd: à Jean-Pierre Bourillon L: BN, Vmg 16229 BCM, G. 17715
<i>Pastorale</i> Pour flûte et piano	1942	1946	Elkan-Vogel	L: Aussi pour violon et piano BCM, G. 4968
Harpe				
<i>Morceau de lecture</i>	1910		Inédit	Pièce écrite pour le concours de lecture à la demande du professeur de la classe de harpe, Mme Tardieu-Luigini
<i>Sonate pour harpe</i> Allegretto Lento Perpetuum mobile: Allegro gaiement	1953	1957	Les Nouvelles Éditions Méridian	Déd: à Nicanor Zabaleta L: BN, Vmg 7461 BCM, G. 11450 Tr: Pour <i>Concerto pour chant et orchestre</i> Prem: En 1959 par Nicanor Zabaleta
<i>Concertino pour harpe et orchestre</i>	1926-27 (janv.)	1928	Heugel	Déd: à Ralph Barton Réd: <i>Concertino pour harpe et piano</i> L: BN, Vm ¹² c. 139

Titre et sous-titre	Date de composition	Date de publication	Édition	Remarques
Hautbois				
<i>Rondo</i> Pour hautbois et piano	1972	1973	Lemoine	Déd: pour Frédéric Robert L: BN, Vmg 16389
<i>Sonatine pour hautbois et piano</i>	1978		Inédit	Pièce en 3 mouvements constituée par Tailleferre pour Laurent Hacquard à partir d'autres compositions: 1er mouv: <i>Arabesque</i> pour clarinette et piano 3e mouv: <i>Rondo</i> pour hautbois et piano
Trompette				
<i>Choral</i> Pour trompette et piano	1972	1973	Lemoine	Déd: pour Maurice André L: BN, Vmg 16387
<i>Gaillarde</i> Pour trompette et piano	1972	1973	Lemoine	Déd: pour Maurice André L: BN, Vmg 16388
Violon				
<i>Adagio du Concerto</i> Pour violon et piano	1924	1924	Chester	Réd: par l'auteur du 2e mouvement du <i>Concerto pour piano et orchestre</i> L: BN, Fol Vm ⁹ 2243 Prem: 6 nov. 1924 par Claude Levy et Germaine Tailleferre
<i>Berceuse</i>	1913	1913	Le monde musical	Déd: à mon maître et ami H. Dallier
<i>Deuxième Sonate pour violon et piano</i> I Allegro non troppo II Adagietto III Final: Allegro	1947-48	1951	Durand	Déd: à Yvonne Astruc Tr: Transcription et revision du <i>Concerto pour violon et orchestre</i> (1936) Aussi pour flûte et piano MSS: AGT L: BN, Vmg 4534 BCM, G. 6963
<i>Pastorale</i>	1942	1946	Elkan-Vogel	Aussi pour flûte et piano MSS: coll. d'Yvonne de Casa Fuerte

Titre et sous-titre	Date de composition	Date de publication	Édition	Remarques
<i>Sonate pour violon et piano</i> (no. 1) I Modéré sans lenteur II Scherzo: Pas très vite et sans rigueur III Assez lent IV Final: Très vite	1920-21 (oct.)	1923	Durand	Déd: à Jacques Thibaud L: BN, Vm ⁹ 1935 Prem: 17 juin 1922 par Jacques Thibaud et Alfred Cortot au Théâtre du Vieux-Colombier
<i>Sonatine</i> Pour violon et piano I Moderato II Andantino III Allegro gaielement	1973 (mars)	1974	Billaudot	Déd: à Ginette de Chambure
<i>Troisième Sonate pour violon et piano</i>	1974		Inédit	Commande du Ministère des affaires culturelles
MUSIQUE DE CHAMBRE				
Trio				
<i>Choral et Fugue</i> Pour orgue, trompette et trombone	1976		Inédit	Déd: à l'Harmonie municipale de Lyon Tr: de la pièce pour ensemble d'harmonie
<i>Trio</i> Pour violon, violoncelle et piano I Assez animé II Calme sans lenteur III Très animé	1916-17		Inédit	Version préliminaire de celle de 1978 MSS: AGT
<i>Trio pour piano, violon et violoncelle</i> I Allegro animato II Allegro vivace III Moderato IV Très animé	1978	1980	Lemoine	Commande du Ministère de la culture et de l'environnement; Le 1er et 4e mouv. sont des versions revisées des 1er et 3e mouv. du <i>Trio</i> de 1916-17 Déd: à Micheline Dondeyne MSS: Micheline Dondeyne; L: BN, Vmg 21239 BCM, G. 19561

Titre et sous-titre	Date de composition	Date de publication	Édition	Remarques
Quatuor				
<i>Quatuor à cordes</i> Pour deux Violons, Alto et Violoncelle I Modéré II Intermède III Final: vif	1918	1919	Durand	Originellement sous le titre, <i>Sonatine à cordes</i> dont les deux premiers mouvements ont été conservés L: BN, 4 ^o Vm ¹⁴ 177 Prem: <i>Sonatine à ordes</i> : 1er décembre 1917 à un concert des Nouveaux Jeunes à la Salle Huyghens par le Quatuor Capelle formé d'Hélène Jourdan-Morhange, Fernande Capelle (vls), Marguerite Lutz (vla), Félix Delgrange (vlc); <i>Quatuor à cordes</i> : 24 janvier 1924 à la Maison Gaveau par le Quatuor Capelle formé de Fernande Capelle, Alice Piantini (vls), Marguerite Lutz(vla), Marika-Bernard(vlc)
<i>Sonate champêtre</i> Pour trio d'anches et piano I Allegro moderato II Andantino III Tarentelle	1974		Inédit	Déd: à Henri Sauguet MSS: Laurent Hacquard Prem: 20 oct. 1976 par l'Ensemble Germaine-Tailleferre dirigé par Laurent Hacquard

Titre et sous-titre	Instrumentation	Date de composition	Date de publication	Édition	Remarques
Quintette					
<i>Choral et Pastourelle</i>	quintette à vent	c1979		Inédit	Prem: 13 mars 1980, Radio-France
<i>Prélude et fugue</i>	orgue, 2 trp, 2 trb	1939		Inédit	Déd: à François Lang MSS: AGT
<i>Sérénade en la mineur</i> I Prologue II Rondeau III Épilogue	2 htb, cl, bsn et clv	1977 (mars)		Inédit	Tr: du "Nocturne" de la <i>Suite-Divertimento</i> Déd: Laurent Hacquard Prem: 28 juin 1977 par l'Ensemble Germaine-Tailleferre dirigé par Laurent Hacquard
<i>Sonate pour flûte et cordes</i> d'Allessandro Scarlatti	fl, hp, vl, vla et vlc	1930		Inédit	Arrangement et réalisation de la basse chiffrée

Titre et sous-titre	Instrumentation	Date de composition	Date de publication	Édition	Remarques
Ensemble instrumental					
<i>Choral et Fugue</i>	ens. d'harmonie	1976		Inédit	Déd: à l'Harmonie municipale de Lyon Tr: pour orgue, trompette et trombonne
<i>Image</i>	fl, cl, vcl, pno et quatuor à cordes	1918 (nov)	1920	Chester	MSS: Matériel en location Chester Prem: 5 avril 1919 au concert "Peinture et Musique à la Salle Huyghens présenté par Pierre Bertin et exécuté par Ricardo Vines, Fernand Capelle, Germaine Dill, Marguerite Lutz, De Carné, Duquès, Pigassou
<i>Marche pour harmonie-fanfare</i>	ens. d'harmonie	1976	1981	Molenaar	Pièce écrite pour l'Ensemble des Gardiens de la Paix Orch: par Désiré Dondeyne
<i>Hommage à Rameau</i> Partita pour 4 percussionnistes et 2 pianos I Introduction lente (Lent-Allegro brioso) II Melodiosamente (Andante cantabile) III Allegro spiritoso	4 perc, 2 pnos,	1964 (fév.-avril)	1964	Billaudot	Matériel en location; Déd: à Georges Auric Tr: L'Allegro brioso provient du 1er thème de l'introduction de l'acte 2 de <i>La petite sirène</i> ; L'Allegro spiritoso vient de l'introduction de l'oeuvre, <i>Le Maître</i> Arr: de Désiré Dondeyne pour orchestre de chambre MSS Billaudot L: BRF Ad 4450 Prem: Le 25 novembre 1964, S.M.I.P. dirigé par André Girard avec Geneviève Joy et Ina Marika aux pianos

Titre et sous-titre	Instrumentation	Date de composition	Date de publication	Édition	Remarques
<i>Sinfonietta</i>	trp en ut, timb et quintette à cordes	1974-75			Commande du Ministère des affaires culturelles de France Déd: Orchestre des cadets d'Alfred Loewenguth Prem: oct. 1977, Salle Pleyel, «Concerts annuels des orchestres de jeunes Alfred Lowenguth» dirigé par Alfred Lowenguth
Extrait du film <i>Sans merveille</i> <i>Jacasserie</i> <i>Amertune</i> <i>Angoisse</i>	fl, htb, cl, cel, hp et quintette à cordes fl, htb, cl, cor, hp et quintette à cordes ens. instrumental	1969	1969	Éditions françaises musicales / Billaudot	L: Matériel en location BN, Vmg 14005-Photocopie du manuscrit BN, Vmg 14004- Photocopie du manuscrit
VOIX ET ENSEMBLE INSTRUMENTAL					
Extrait du film <i>Anatole</i> <i>Étonnement</i>	htb, hp, pno et quintette à cordes	1969	1969	Éditions françaises musicales / Billaudot	L: Matériel en location BN, Vmg 14006-Photocopie du manuscrit
<i>Chansons du folklore de France</i> 1. Mon père toujours me crie 2. En revenant de Nantes 3. L'autre jour en m'y promenant 4. Jean de La Réole 5. La Pernelle se lève 6. À Genn'villiers 7. Suzon, va dire à sa mère 8. Oh! Revenez-y toutes 9. Mon père m'a mariée	S, fl, htb, cl, bsn, hp S, fl, htb, cl, bsn, hp S, fl, cl, vl, vla, vlc S, fl, htb, cl, bsn et cor S, fl, htb, cl, vl, vla, vlc S, cl, bsn, perc, vl, vla, vlc S, cl, quatuor à cordes S, fl, htb, cl, bsn S, fl, htb, cl, vl, vla, vlc	1952-1955	1957	Billaudot	Matériel en location Titre original pour 1-5: <i>Chansons populaires françaises</i>

Titre et sous-titre	Instrumentation	Date de composition	Date de publication	Édition	Remarques
<i>Nocturne -fox</i> Pour 2 barytons et 12 instruments I Nocturne II Fox	2 Bar, fl, bsn, trp, trb, tb, sax S, Sax A, hp, pno, cel et cb	1928 / 1958	1958	Billaudot	Matériel en location Prem: 27 avril 1959, à L'O.R.T.F. (l'Orchestre de la Radio et Télévision française)
<i>Six chansons françaises: Paroles des XV^e, XVII^e et XVIII^e siècles</i> I Non, la fidélité... (Lattaignant XVI ^e) II Souvent un air de vérité (Voltaire, XVII ^e) III Mon mari m'a diffamée (XV ^e) IV Vrai Dieu, qui m'y confortera (XV ^e) V On a dit mal de mon ami (XV ^e) VI Les trois présents (Sarasin, XVII ^e)	2 fl, 2 htb, 1 cor, 2 cl, 2 bsn, 4 cors en fa, 2 trpt, 2 trb, 1 tb, perc et quintette à cordes	1929	1930	Heugel	Matériel en location Déd: (I) à Denise Bourdet (II) à Charlie Tailleferre (III) à Delfina Boutet de Monvel (IV) à Marie-Blanche de Polignac (V) à Marianne Singer (VI) à Suzanne Peignot MSS: Heugel Orch: de la version pour voix et piano Prem: 6 mai 1930 par l'Orchestre symphonique de Paris dirigé par Pierre Monteux avec Ritter- Ciampi, soprano
<u>Choeur</u>					
<i>Aube</i>	choeur de femmes	1977		Inédit	Tr: du "Nocturne" de la <i>Suite- Divertimento</i> MSS: AGT
<i>Ave Maria</i>	choeur de femmes a capella	1942		Inédit	À la demande de Mme Markevitch (mère d'Igor Markevitch), chef du choeur de voix de femmes du Swarthmore College, Philadelphie
<i>Band'da</i>	choeur et orch.	1925 (nov.)		Inédit	Sur des thèmes africains MSS: AGT
<i>Berceuse du petit éléphant</i>	voix, choeur et cors en fa	1925 (nov.)		Inédit	MSS: AGT

Titre et sous-titre	Instrumentation	Date de composition	Date de publication	Édition	Remarques
<i>Cantate du Narcisse</i> Mélodrame en 7 scènes Libretto de Paul Valéry	S, T, chœur et orchestre de chambre	1938		Inédit	MSS: AGT Prem: 19 janvier 1942 à Marseille par l'Orchestre de Radio-Paris Repr: 14 janvier 1944 par l'Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire dirigé par Alfred Cortot

ORCHESTRE ET ORCHESTRE DE CHAMBRE OU D'HARMONIE

Titre et sous-titre	Date de composition	Date de publication	Édition	Remarques
<i>Au Pavillon d'Alsace</i> De la collection À l'Exposition	1937			Orch: de la pièce pour piano
<i>Choral</i> Pour orchestre d'harmonie	1979		Inédit	Déd: pour Désiré Dondeyne
<i>Deuxième Suite</i>	1949	1993	Robert-Martin	Arr: Désiré Dondeyne
<i>Divertissement dans le style de Louis XV</i> Pour orchestre de chambre	1935 / 1950 rev.		Inédit	Suite composée à partir de <i>Madame Quinze</i> (voir illustrations musicales)
<i>Fleurs de France</i> Suite à danser d'après les pièces faciles pour piano 1. Lavandin de Haute-Provence 2. Jasmin de Provence 3. Bleuet de Picardie 4. Rose d'Anjou 5. Tournesol du Languedoc 6. Volubilis du Béarn 7. Anthémis du Roussillon 8. Coquelicot de Guyenne	1930	1962	Lemoine	Matériel en location Orch: Des pièces pour piano dont l'ordre est changé
<i>Galop, Bucolique, Sarabande</i> Trois pièces pour orchestre	1929		Inédit	

Titre et sous-titre	Date de composition	Date de publication	Édition	Remarques
<i>Hommage à Rameau</i> Partita pour 4 percussionnistes et 16 instruments - trio d'anches et orchestre à cordes I Allegretto II Tranquillo III Rondo	1964	1991	Billaudot	Matériel en location Arr: par Désiré Dondeyne de la pièce pour musique de chambre MSS: AGT Prem: 1962, Radio-Hollande
<i>Jeux de plein air</i> I La Tirelittentaine II Cache-cache mitoula	1917/1925	? 1926	Elkan-Vogel / Durand	Matériel en location Orch: pièces pour 2 pianos MSS: Durand Prem: 5 mars 1926 par le Boston Symphonic Orchestra dirigé par Sergey Koussevitzky à Symphony Hall, Boston
<i>Ouverture</i>	1930 1932 rev.	1934	Heugel	Matériel en location; commande de la Princesse Edmond de Polignac; issu de l'opéra <i>Marin du Bolivar</i> Déd: à la Princesse Edmond de Polignac Prem: 25 décembre 1932 à la Salle Pleyel par l'Orchestre symphonique de Paris dirigé par Pierre Monteux
<i>Pavane, Nocturne, Finale</i>	1928		Inédit	Prem: 8 décembre 1929 aux Concerts Poulet dirigé par Vladimir Golschmann
<i>Petite suite pour orchestre</i> Pour orchestre de chambre I Prélude: Assez lent II Sicilienne III Final: «Les filles de la Rochelle»	1957	1958	Billaudot	Matériel en location; commande de l'O.R.T.F. MSS: Billaudot
<i>Sarabande pour «La Guirlande de Campra»</i> Variations ou méditations sur un thème de <i>Camille</i> , opéra de [André] Campra [1660-1774] Pour orchestre de chambre	1952	1954	Salabert	Matériel en location Coll: Avec Arthur Honegger, Daniel-Lesur, Roland-Manuel, Germaine Tailleferre, Francis Poulenc, Henri Sauguet et Georges Auric MSS: Salabert Prem: 30 juillet 1952 au Festival d'Aix-en-Provence avec l'Orchestre de la Société des Concerts dirigé par Hans Rosbaud

Titre et sous-titre	Date de composition	Date de publication	Édition	Remarques
Suite-Divertimento Pour grand orchestre d'harmonie I Introduction II Barcarolle III Menuet IV Nocturne V Finale	1977	1986	Molennar, Hollande	Commande du Ministère des affaires culturelles de France Déd: Aux Gardiens de la Paix de Paris et Désiré Dondeyne Orch: par Désiré Dondeyne Tr: du "Nocturne" pour quatuor d'anches et clavecin sous le titre <i>Sérénade en la mineur</i> ; du "Nocturne" pour chœur de femmes Réd: du "Nocturne" pour orgue MSS: AGT L: BN, Vma 4716 Prem: 23 nov. 1977 à Toulouse par l'Ensemble des Gardiens de la Paix de Paris dirigé par Désiré Dondeyne
Suite pour orchestre I Andantino II Larghetto III Allegretto IV Allegro	1949		Inédit	Déd. à Françoise Tailleferre MSS: AGT Tr: pour orchestre d'harmonie par Désiré Dondeyne
Thème et variations pour orchestre	c1979		Inédit	Déd: Michel Rothenbuhler
CONCERTO ET CONCERTINO POUR INSTRUMENTS DIVERS				
Ballade pour piano et orchestre Modéré-Assez lent-Mouvement de Valse-Lent	1920 / 1922	1923	Chester	Matériel en location R: revision allongée du <i>Morceau symphonique</i> Déd: à Ricardo Viñes MSS: Chester Réd: Pour 2 pianos Prem: 3 février 1923 par l'Orchestre des Concerts Pasdeloup dirigé par Rhené-Baton avec Ricardo Vines au piano
Concertino pour flûte, piano et orchestre de chambre I Allegro non troppo II Nocturne lent III Allegro	1952	1952	Billaudot	Déd: Pierre Rampal MSS: Billaudot, pour les parties d'orchestre AGT, pour la partie de la flûte, incomplète Prem: 27 janvier 1953 à Radio-France, "Variété à Grand Orchestre", avec Jean-Pierre Rampal à la flûte et Robert Veyron-Lacroix au piano

Titre et sous-titre	Date de composition	Date de publication	Édition	Remarques
<i>Concerto pour guitare et orchestre</i>	? 1964			MSS: Partition perdue
<i>Concertino pour harpe et orchestre</i>	1926-1927 (janv.)	1928	Heugel	Matériel en location Réd: voir harpe et piano Déd: à Ralph Barton MSS: Heugel Prem: 3 mars 1927 par le Boston Symphony Orchestra dirigé par Sergey Koussevitzky, Symphony Hall, Boston
<i>Concerto pour piano et orchestre (no. 1)</i>	1923-24 (déc. à janv.)	1925	Heugel	Matériel en location Déd: à la Princesse Edmond de Polignac R: pour 2 pianos Tr: de l'Adagio pour violon et piano MSS: AGT, partition d'orchestre Heugel, copie professionnelle de la partition d'orchestre BN, Rés. Vma. 309, épreuve finale LC, Moldenhauer Archive Prem: ? 20-21 mars 1925 par le Philharmonic Orchestra avec Alfred Cortot au piano; Repr: 2 avril 1925 par Alfred Cortot au Symphony Hall de Boston dirigé par Sergey Koussevitzky; 2-3 avril 1925 par le Philharmonic-Symphony Society of New York dirigé par Wilhem Mengelberg avec Tailleferre au piano
<i>Concerto pour piano et orchestre (no. 2)</i>	1951 (nov.)			Déd: À Françoise Tailleferre MSS: AGT Prem: À Cannes en 1953 avec Françoise Tailleferre au piano et Georges Tzipine au pupitre de l'orchestre

Titre et sous-titre .	Date de composition	Date de publication	Édition	Remarques
<i>Concerto pour violon et orchestre</i> I Allegro non troppo II Adagio III Allegro	1936		Inédit	Le deuxième mouvement a été orchestré par Igor Markevitch MSS: AGT, 1er et une partie du deuxième mouvement seulement Prem: 22 novembre 1936 par l'Orchestre symphonique de Paris dirigé par Pierre Monteux avec Yvonne Astruc au violon; création américaine en 1938 avec Yvonne Astruc sous la direction de Georges Enesco
<i>Morceau symphonique</i> «Orchestre et piano» Modéré-Un peu animé-Lent	1920 (août)		Inédit	R: version préliminaire de <i>Ballade pour piano et orchestre</i> Déd: à Ricardo Viñes MSS: Chester
<i>Trois études pour piano et orchestre</i>	1940 (avril)		Inédit	Déd: À François Lang MSS: AGT

CONCERTO ET CONCERTINO POUR VOIX

<i>Concertino pour chant et orchestre</i> Pour soprano et orchestre I Allegro moderato II Lento III Final: Allegro	1953 (mai-juin)			Déd: Janine Micheau L: Bibliothèque de musique de l'Université de Sherbrooke, Québec, Canada Prem: saison 1953-54 des Concerts de l'Orchestre Padeloup dirigé par Gaston Poulet avec Janine Micheau, soprano

Titre et sous-titre	Date de composition	Date de publication	Édition	Remarques
<i>Concerto des vaines paroles</i> Pour baryton et orchestre Paroles de Jean Tardieu I Allegro II Adagietto III Allegro mesto	1953-54		Inédit	Sur 3 poèmes de Tardieu de la collection <i>Monsieur Monsieur</i> (1948-50): «Oracle», «Nuit» et «Conversation» Tr: Du <i>Concerto pour deux pianos, voix et orchestre</i> et du <i>Concerto grosso pour deux pianos</i> Réd: Pour chant et 2 pianos MSS: AGT Prem: 1954, Radio-Hilversum (Hollande) de la version pour baryton et piano avec Bernard Lefort et Germaine Tailleferre; 4 octobre 1956, Radio-France par l'Orchestre Philharmonique dirigé par Désiré-Émile Inghelbrecht avec Bernard Lefort, baryton et Germaine Tailleferre au piano
<i>Concerto pour deux pianos, chœur et orchestre</i> I Allegro II Larghetto III Final	1933-1934 (mars)		Inédit	Déd: à Pierre Monteux Orch: 2 pianos, 2 quatuors vocaux mixtes et orchestre dont les 4 cors sont remplacés par des saxophones MSS: Heugel Réd: 2 pianos Prem: Le 3 mai 1934 par l'Orchestre symphonique de Paris dirigé par Pierre Monteux avec François Lang et Germaine Tailleferre aux pianos; chanteurs: Mmes Mahé, Faye, Almona, Cernay et Louis Arnoult, Georges Cathelat, Lucien Lovano, Paul Cabanel
<i>Concerto de la fidélité pour voix élevée et orchestre</i> I Allegretto II Andantino III Allegro-Gaiement	1981	1982	Lemoine	Commande de Radio-France Déd: à Pierrette [Funck-Brentano] et Bernard [Lefort] Tr: du <i>Concerto pour chant et orchestre</i> (1953) qui était à son tour une transcription de la <i>Sonate pour harpe</i> (1953) Orch: par Désiré Dondeyne Prem: 7 mars 1982 à l'Opéra de Paris par l'Orchestre de l'Opéra dirigé par Zoltan Pesko avec Arleen Auger, soprano

Titre et sous-titre	Date de composition	Date de publication	Édition	Remarques
OPÉRA, OPÉRETTE ET COMÉDIE MUSICAL				
<i>Dolorès</i> Opérette	1950			Prem: à l'Opéra-Comique
<i>Du style galant au style méchant</i> Série de 4 opéras-bouffes d'un acte Libretti de Denise Centore 1. <i>La fille d'opéra</i> , style de Rameau 2. <i>Le bel ambitieux</i> , style de Boieldieu, Auber, Rossini, etc. 3. <i>Monsieur Petitpois achète un château</i> , style d'Offenbach 4. <i>La pauvre Eugénie</i> , style de Bruneau, Charpentier	1955	1955	Billaudot	Matériel en location Déd: 3. à Madame Agathe Mella 4. à Monsieur Paul Gilson MSS: Billaudot en 4 versions différentes Prem: 28 décembre 1955, Radio-France, par l'O.R.T.F. dirigé par Marc Vaubourgoin; réalisation de de Jean Bussard; distribution: Claudine Collart, Freda Betti, Denise Benoît, Lucien Lovano, René Herent, Renée Doria, Pierre Germain, Pierre Sauguet
<i>Il était un petit navire</i> Satire lyrique en 3 tableaux Livret d'Henry Jeanson	1948-50		Inédit	MSS: AGT Réd: <i>De la Suite pour deux pianos</i> Prem: 9 mars 1951 à l'Opéra-Comique dirigé par Pierre Dervaux; mise en scène par Louis Musy; décor et costume par Lucien Boucher; chorégraphie par J. J. Etcheverry; chanteurs: Denise Duval, Jean Giraudeau, Émile Rousseau
<i>Le Maître</i> Opéra de chambre en 1 acte Livret d'Eugène Ionesco	1959	1974	Éditions françaises de musique / Billaudot	Matériel en location Déd: À Roger Nimier MSS: Billaudot Prem: 12 juillet 1960, Radio-France avec l'O.R.T.F. dirigé par André Girard avec Aimé Donait, Denise Benoît, Gaston Rey, René Clermont, Louis Volman
<i>Le Marin du Bolivar</i> Opéra-bouffe en 1 acte Livret d'Henri Jeanson	1937		Inédit	MSS: AGT, partition d'orchestre de l'Intermède, Clair de lune L: New York Public Library pour les 2 danses réduites pour piano (1943)

Titre et sous-titre	Date de composition	Date de publication	Édition	Remarques
<i>Parfums</i> Comédie musicale en trois actes Livret de Georges Hirsch et Jean Bouchor	1951		Inédit	Prem: 11 avril 1951 par l'Opéra de Monte Carlo dirigé par Richard Blareau; mise en scène par Max de Rieux; décor et costume par Erté; chorégraphie par David Lichine; distribution: Marina Hotine, Lina Dachary, René Lestelly, Jacques Hivert
<i>La petite sirène</i> Opéra en 3 actes Livret de Philippe Soupault d'après Hans Anderson	1957	1957	Billaudot	Matériel en location MSS: Billaudot Prem: 1958 par l'O.R.T.F. dirigé par Pierre-Michel Le Conte Repr 30 septembre 1960, Radio-France, par l'Orchestre lyrique de Radio-France dirigé par Pierre-Michel Le Conte; distribution: Claudine Collar, André Vessières, Berthe Kal, Jean Mollien, Agnès Disney, Aimé Donait, Freda Betti, Michel Hamel
<i>Zulaina ou Le Fou raisonnable</i> Opéra-comique en 3 actes Livret de Charles-Henry Hirsch	1930-1931		Inédit	
MUSIQUE DE SCÈNE ET ILLUSTRATION MUSICALE				
Ballet				
<i>Le Marchand d'oiseaux</i> Ballet en un acte Argument d'Hélène Perdriat Ouverture Même mouvement Mouvement de Valse Allegretto Entrée des Enfants de Marie Entrée des Écoliers Entrée des Jardinières Allegro/Allegretto Entrée de l'Inconnu Pavane: Danse du Marchand d'Oiseaux Final	1923	1923	Heugel	Matériel en location MSS: Heugel pour la partition d'orchestre du ballet AGT, pour la suite de ballet Prem: 25 mai 1923 par les Ballets suédois au Théâtre des Champs-Élysées dirigé par Désiré-Émile Inghelbrecht; chorégraphie par Jean Börlin assisté de Tailleferre; décor et costumes par Hélène Perdriat (conservés au Dansmuseet à Stockholm)

Titre et sous-titre	Date de composition	Date de publication	Édition	Remarques
<i>La Nouvelle Cythère</i>				Commande de Diaghilev basé sur le <i>Voyage autour du monde</i> (1771) de Louis-Antoine de Bougainville (1729-1814) MSS: AGT, réd. pour 2 pianos
<i>Parisiana</i> Livret de Laudes	1953		Inédit	Prem: Opéra de Copenhague en 1953 décor de Jean-Luc de Rudder Repr: Festival d'Edinburgh en 1954
<i>Paris-Magie</i> Ballet en 1 acte Livret de Lise Deharme	1948 (juil.-août)		Inédit	MSS: AGT, réd. pour 2 pianos L: LC, ML31.G6A No.6. réd. pour 2 pianos Prem: 13 mai 1949 à l'Opéra-comique dirigé par Richard Blareau; décor et costume par Félix Labisse; chorégraphie par Jean-Jacques Etcheverry; danseurs: Solange Schwarz et Michel Gevel
<i>Valse des dépêches et Quadrille pour Les Mariés de la tour Eiffel</i> Ballet surréaliste en 1 acte Argument de Jean Cocteau	1921	1962 1989	Salabert Salabert	Matériel en location Coll: Avec Darius Milhaud, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre, Arthur Honegger et Georges Auric MSS: Salabert Réd: d'orchestre par Marius Constant en 1989 L: BN, micro-film Prem: 18 juin 1921 par les Ballets suédois au Théâtre des Champs-Élysées dirigé par Désiré-Émile Inghelbrecht; chorégraphie par Jean Börlin; décor par Irène Lagut; costumes par Jean Hugo
Film				
<i>L'aigle des mers</i> Court métrage réalisé par Jean Funke	1954		Inédit	MSS: AGT
<i>Anatole</i> Film pour la télévision réalisé par Jean Valère	1966		Billaudot	Voir chant et ensemble instrumental L: BRF, IM 533 TV F Prem: À l'O.R.T.F. dirigé par Raymond Cheveux

Titre et sous-titre	Date de composition	Date de publication	Édition	Remarques
<i>La Bretagne</i> Film réalisé par Jean Epstein	? 1936-40	1940	Salabert	Publication des extraits de la réd. pour piano MSS: AGT, pour la partition d'orchestre L: BN, Fol. Vm ¹² 16450, réd. pour piano
<i>Caroline au palace</i> Court métrage réalisé par Marc de Gastyne	1952		Inédit	
<i>Caroline au pays natal</i> Court métrage réalisé par Marc de Gastyne	1951		Inédit	MSS: AGT, réd. pour 2 pianos
<i>Caroline du Sud</i> Court métrage réalisé par Marc de Gastyne avec la photographie d'Henri Decaë	1952		Inédit	
<i>Caroline fait du cinéma</i> Court métrage réalisé par Marc de Gastyne	1953		Inédit	MSS: AGT
<i>Ce cher vieux Paris</i> Court métrage réalisé par Marc de Gastyne avec la photographie d'Henri Decaë	?1950		Inédit	
<i>Ces dames aux chapeaux verts</i> Long métrage réalisé par Maurice Cloche	1946		Inédit	MSS: AGT
<i>Ce siècle a 50 ans</i> Documentaire réalisé par Denise et Roland Tual	1950		Inédit	
<i>Coïncidences</i> Long métrage réalisé par Serge Debecque	1946		Inédit	MSS: AGT
<i>La croisière jaune</i> Documentaire réalisé par Léon Poirier	1933		Inédit	MSS: AGT
<i>Les deux timides</i> Long métrage réalisé par Yves Allégret	1942		Inédit	MSS: AGT
<i>Entre deux guerres</i> Court métrage	?1953		Inédit	

Titre et sous-titre	Date de composition	Date de publication	Édition	Remarques
<i>Évariste Galois ou l'éloge des mathématiques</i> Court métrage pour la télévision réalisé par Alexandre Astruc	1964		Inédit	MSS; AGT, quintette à cordes
<i>Gavarni et son temps</i> Court métrage réalisé par Marc de Gastyne	1953		Inédit	MSS: AGT, de <i>Pastorale</i> et <i>Nocturne</i>
<i>Gonfaron</i>	?		Inédit	MSS: AGT
<i>Les grandes personnes</i> Réalisation de Jean Valère	1960		Inédit	MSS; AGT
<i>L'homme, notre ami</i> Court métrage sur les animaux réalisé par Marc de Gastyne avec la photographie de Jean Rabier	1955		Inédit	MSS: AGT
<i>Impressions: Soleil levant</i> Documentaire sur les peintres impressionnistes réalisé par A. Daumant	1970		Inédit	MSS: AGT
<i>Kaïna Danseuse Ouled-Nail</i> Court métrage	?1953		Inédit	
<i>Les marchés du Sud</i>	c1950		Inédit	
<i>La Parisienne</i> Court métrage	?1953		Inédit	
<i>Pastorale Incas</i>	?		Inédit	
<i>Le petit Chose</i> Long métrage réalisé par Maurice Cloche	1938	1939	Choudens	Partition du film, "Musique nouvelle"; Réd: Pour piano L: BN, Fol. Vm ¹² 15938
<i>Les plus beaux jours</i> Court métrage réalisé par Marce de Gastyne	1956		Inédit	MSS: AGT
<i>Provincia</i> Documentaire réalisé par Maurice Cloche	1937		Inédit	MSS: AGT

Titre et sous-titre	Date de composition	Date de publication	Édition	Remarques
<i>La rentrée des foins</i> Court métrage réalisé par Gérard Jarlot	c1960		Inédit	MSS; AGT
<i>Les requins sur nos plages</i> Documentaire réalisé par G.A. Bollore	1959		Inédit	
<i>Les requins sur nos côtes</i> Documentaire réalisé par G.A. Bollore	1960		Inédit	
<i>Robinson</i> Réalisation de Marc de Gastyne avec la photographie de Jean Rabier et Henri Decaë	1957		Inédit	MSS; AGT
<i>Le roi de la création</i> Court métrage réalisé par Marc de Gastyne	1952		Inédit	
<i>Sans merveille</i> Film pour la télévision de Michel Mitrani sur un scénario de Marguerite Duras et Gérard Jarlot	1964	1964	Billaudot	L: BRF, IM 490 FEFM
<i>Les souliers</i> Court métrage pour Imperia-film	?1948		Inédit	En collaboration avec Paul Devred
<i>Sur les routes d'acier</i> Documentaire réalisé par Maurice Cloche	1937		Inédit	MSS: AGT
<i>Symphonie graphique</i> Court métrage pour les Films Atlantiques réalisé par Maurice Cloche	1937		Inédit	MSS: AGT
<i>Terre d'effort et de liberté</i> Réalisation de Maurice Cloche	1935-36		Inédit	MSS: AGT
<i>Torrents</i> Long métrage réalisé par Serge de Poligny	1946		Inédit	En collaboration avec Georges Auric MSS: AGT, réd. pour 2 pianos Déd: pour Jacques et Christian Tual
<i>Le travail fait par le patron</i> Court métrage réalisé par Georges Roze	1956		Inédit	

Titre et sous-titre	Instrumentation	Date de composition	Date de publication	Édition	Remarques
Radio					
<i>Adalbert</i> Dramatique radiophonique	chant et guitare	1957	1957	Billaudot	Prem: 1 janv. 1958, Radio-France; chanson sur un texte de Denise Centore, <i>Romance d'Adalbert</i> , interprétée par Pierre Germain, baryton et Jean Borredon, guitare
<i>Au paradis avec les ânes</i> Dramatique radiophonique de Francis Jammes Production d'André Salmon	orchestre de chambre	1962	1962	Billaudot	Prix Italia Déd: à Darius Milhaud MSS: AGT Prem: 18 fév. 1962, Radio-France, émission "Soirée de Paris", par l'O.R.T.F. dirigé par Pierre- Michel Le Conte; Remporte le prix Italia
<i>La bohème éternelle</i> Émission de radio par A.P. Antoine		? 1952		Inédit	
<i>Les confidences d'un micro</i> Réalisation de M. Courmes		1937-38		Inédit	MSS: AGT
<i>Conférence des animaux</i> Émission de radio par Marianne Oswald	orchestre	1952		Inédit	MSS: AGT
<i>Histoire secrète</i>		1957		Inédit	
<i>Ici la voix</i> Poème de Georges Hugnet Émission de radio commémorant le 10e anniversaire de la libération de Paris	orchestre	1954		Inédit	Déd: à Pablo Picasso L: BRF, enreg. IM 130 C 25 août 1954 à Radio-France
<i>Madame Quinze</i> Pièce de Jean Sarment	orchestre	1935		Inédit	Certains extraits ont servi au <i>Divertissement dans le style de Louis XV</i> (voir orchestre) MSS: AGT

Titre et sous-titre	Instrumentation	Date de composition	Date de publication	Édition	Remarques
<i>Mémoires d'une bergère</i> Dramatique radiophonique Livret de Philippe Jullian		1959		Inédit	MSS: AGT, la réd. pour piano L: BRF, Enreg. LV 3148 Prem: 22 déc. 1959, Radio-France, émission "Soirée de Paris,"
<i>Mon cousin de Cayenne</i> Comédie radiophonique en 3 actes	pno, hbt, cl, bsn, trp, perc	1950		Inédit	MSS: AGT
<i>Pancarte pour une porte d'entrée</i> Sur des poèmes humoristes de Robert Pinget					

Théâtre

Titre et sous-titre	Date de composition	Date de publication	Édition	Remarques
<i>Le Cid</i> Illustration musicale basée sur la pièce de Corneille	1978		Inédit	Composée à partir des thèmes de <i>La petite sirène</i> Orch: Désiré Dondeyne MSS: Georges Hacquard Prem: 14 juillet 1978 par le Théâtre mémorial Corneille à Petit-Couronne au Théâtre du Manoir Corneille
<i>Sous le rempart d'Athènes</i> Musique de scène Texte de Paul Claudel	1927		Inédit	Commande de Philippe Berthelot pour commémorer le centième anniversaire de naissance du chimiste et philosophe, Marcelin Berthelot (1827-1907) MSS: AGT Prem: 24 oct. 1927 au Palais de l'Élysée avec le chef d'orchestre Désiré-Émile Inghelbrecht

Titre et sous-titre	Date de composition	Date de publication	Édition	Remarques
MATÉRIEL DIDACTIQUE				
<i>Dans la clairière pour La Forêt enchantée</i> Dix petites histoires pour les jeunes pianistes.	1952	1952	Philippo	L: BN, Vmg 55174 (1) BCM, G. 8778 (1)
<i>Jardin d'enfants (Vol. 2)</i>	? 1962	1962	Lemoine	
<i>Musique des jours heureux</i>	? 1980	1981	Lemoine	
<i>Pages choisies d'hier et d'aujourd'hui</i>	? 1954	1955	Philippo	
<i>Premier récital</i>	? 1971	1971	Lemoine	
<i>Printemps musical</i>	? 1958	1958	Lemoine	
<i>Seule dans la forêt</i> Série, Les Contemporains, vol 4	1951	?1958	Billaudot	Déd: pour Michèle Desgraupes-Giraudeau
<i>Valse pour le funambule pour Scènes de cirque</i> En dix numéros pour les jeunes pianistes	1952	1953	Philippo	L: BCM, G. 8778 (2)
<i>Vingt leçons de solfège à l'usage des débutants</i> Exercices en clés de sol et basse avec ou sans accompagnement de piano	1982	1983	Lemoine	

ANNEXE 2

TABLEAU DES MOTIFS

TABLEAU DES MOTIFS

CONFIGURATION	EXEMPLE	RÉFÉRENCE	DESCRIPTION

Type I

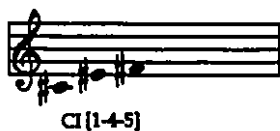
Motifs regroupés selon les classes intervalliques sans égard à leur ordre d'apparition.

«I»



Image, mes. 2

«I-»



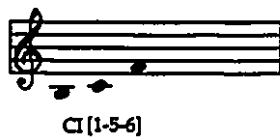
Cantate, sc. II, mes. 5

«Ix»



Image, mes. 1 (accord)

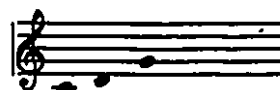
«I+»



Image, mes. 1 (accord)

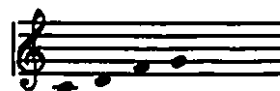
Motifs puisés dans l'ensemble de notes en cycles de quintes; l'indice en chiffre indique le nombre de quintes rassemblées dans le motif.

«Q2»



Image, mes. 1-2

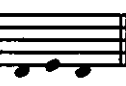
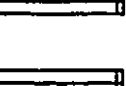
«Q3»



Image, mes. 1-2

Type II

Motifs se distinguant par leur contour spécifique et issus de la broderie.

	original	inversion		
«B»			Image, mes. 1	Broderie : battement entre deux notes conjointes; broderie inférieure ou supérieure.
«B.I.»			Cantate, sc. II, mes. 5	Broderie incomplète : geste de retard ou d'appoggiature.
«D.B.»			Image, mes. 61	Double broderie : deux mouvements de broderie consécutifs dont l'un est supérieur et l'autre inférieur, indépendamment de l'ordre dans lequel chacun d'eux survient. La note du centre peut être omise.
«D.B.I.»			Quatuor, mvt. I, mes. 70	Double broderie incomplète; le mouvement de tierce peut être ascendant ou descendant.
«D.B.I.R.»			Image, mes. 71	Même motif que précédent, mais en forme rétrograde.
«D»			Image, mes. 71	Contour pulsé de l'ornement, le «doublé»; motif constitué d'un mouvement ascendant ou descendant de trois notes conjointes suivi d'une note en direction contraire, ce qui provoque une broderie à la fin du motif.
«D.R.»			Image, mes. 70	Forme rétrograde du motif «D» : le mouvement ascendant ou descendant de trois notes conjoint survient à la fin du motif, soit après le geste de broderie.
«D.A.»			Image, mes. 79	Le contour de «D» est conservé, mais un ou plusieurs intervalles sont agrandis.
«D.R.A.»			Cantate, sc. I, mes. 25	Contour rétrograde du précédent.
«R»			Image, mes. 1	Répétition de notes

Type III

Motifs issus de mouvement conjoint.

«T»				Tétracorde : ensemble de quatre notes conjointes ascendantes ou descendantes pouvant commencer indifféremment sur n'importe quel degré d'une collection ou d'une gamme.
«P»				Pentacorde : ensemble de cinq notes conjointes ascendantes ou descendantes pouvant commencer indifféremment sur n'importe quel degré d'une collection ou d'une gamme.
«H»				Hexacorde : ensemble de six notes conjointes ascendantes ou descendantes pouvant commencer indifféremment sur n'importe quel degré d'une collection ou d'une gamme.

ANNEXE 3
QUATUOR

Représentations graphiques 3-I, 3-II, 3-III
Partition

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Au cours de cette liste, vous remarquerez qu'un même terme apparaît quelquefois sous deux abréviations différentes dont l'une est plus explicite que l'autre. Le manque de place dans certains schémas nous contraint à cette utilisation. Toutefois, lorsque l'espace le permet, l'emploi du plus explicite prévaut.

ant.	antécédent
app V	appui sur la dominante
c	continuation
cod	codetta
cons.	conséquent
cont	continuation
ct	continuation
f	fragmentation
frag.	fragmentation
f-s	fragmentation séquentielle
e	extension
e-s	entrées successives
i	inversion
im.	imitation
int.	introduction
intro	introduction
l	liquidation
liq.	liquidation
m	modèle
mod.	modèle
phr.	phrase
p	pont
p.c.e.	progression de cadence élargie
p/c	présentation suivie d'une continuation
pr	proposition
prés.	présentation
princ.	principal
r	répétition
retr.	retransition
r-f	répétition fragmentée
r-v	répétition variée
s	séquence
s-a	séquence allongée
séq.	séquence
s-f-i	séquence fragmentée inversée
th.	thème
trans.	transition
4x1	quatre fois le modèle d'une mesure

Schéma 3-I : Représentation graphique de *Quatuor*, 1er mouv.

Division formelle	A						B						A'										
	Exposition						Section centrale						Récapitulation										
	Th. princ.			trans.			th. contrastant			retr.			th. princ. déve. 2			retr. « th. princ. »							
	Période			P1			P2						Structure tripartie										
	a1	a1'	a2	a2'			b	b'	b''				a1	a2			a1'						
	ant	cons	m	/f	s	/s	m/l/l	m	/s-e	/s	m'/e		ant.	cons=m	/s	/s-f-i/s/l	p	m'/e	ant	cod			
Longueur des unités	4	4	3	3	3	2	2	2	6	4	3	4	4	4	3	4	4	3	1	2	2	4	3
Mesures	1	5	9	12	15	18	20	26	32	36	39	43	52	54	58	62	66	69	72	77	81		

CI mélodiques

Réduction A

CI mélodiques

Réduction B

CI entre voix extrêmes

Schéma 3-III : Représentation graphique de *Quatuor*, 3e mouv.

Division formelle	Exposition													Section centrale				Récapitulation				Section d'interpolation						Récapitulation (suite)				Coda						
	Thème principal								Thème secondaire					Développement 1				Thème principale				Développement 2		Fausse récapitulation		Thème secondaire												
	Intro Th. A				trans.				Intro Th. B				Th. C	Th. D	/ contraste			retr	IntroTh. A					Int Th. A'		trans		Th. C/B		Th. A								
	Période								Entrées succ.				Phrase	pont	P1=Mod.	/ séq.	P2				Période trans			Phrase				pont		Phr	Phr		pont					
	a	a1	a1'	"/.	a2	a3/d.b.			b	b1	b2	b3	c	c'	d1	d1'	"b-c"		a1	a1'	a2	a3/d.b.			d2	/d.b.	"/.	d.b.br	a1'a1'bra2'	br	c'		c	b'c	c	brbr	a	
m/r ant cons'/. 4"/. 8				m / r "/.				pe/f/i 4/4/4 4/4				m/s pe/i-e /i/i/i-f-e 4/4-2/3/3-2 4 4				pr-ct f / / . 1	4/2/4	4 / 2	4/4-2x2		4x1	4/4/4	4 4	4 4	4 4	4 4	4 4	4 4	4 4	4 4	4 4	4 4	2 4	4 8	6 4	2/2	4/4	4x1
Mesures	1	9	16	25	33	45	53	57	63	66	71	79	83	87	93	97	103	111	115	119	127	131	147	155	165	173	181	189	193	201	205	213/17	219	227	235	247	251	263

Réduction A

Réduction B

349

à Arthur Rubinstein

QUATUOR

pour deux Violons, Alto et Violoncelle.

GERMAINE TAILLEFERRE
(1919)

I
① Modéré. $J = 78$

1^{er} VIOLON
2^d VIOLON
ALTO
VIOLONCELLE

in dehors
p mais en dehors

⑥

⑪ A

Reproduit avec l'autorisation des Éditions Durand

8

0

per a chore

Dau noui

16

20

26 B

32

38

44

50

56

62

68

74

80

86

92

98

104

110

116

122

128

134

140

146

152

158

164

170

176

182

188

194

200

206

212

218

224

230

236

242

248

254

260

266

272

278

284

290

296

302

308

314

320

326

332

338

344

350

356

362

368

374

380

386

392

398

404

410

416

422

428

434

440

446

452

458

464

470

476

482

488

494

500

506

512

518

524

530

536

542

548

554

560

566

572

578

584

590

596

602

608

614

620

626

632

638

644

650

656

662

668

674

680

686

692

698

704

710

716

722

728

734

740

746

752

758

764

770

776

782

788

794

800

806

812

818

824

830

836

842

848

854

860

866

872

878

884

890

896

902

908

914

920

926

932

938

944

950

956

962

968

974

980

986

992

998

1004

1010

1016

1022

1028

1034

1040

1046

1052

1058

1064

1070

1076

1082

1088

1094

1100

1106

1112

1118

1124

1130

1136

1142

1148

1154

1160

1166

1172

1178

1184

1190

1196

1202

1208

1214

1220

1226

1232

1238

1244

1250

1256

1262

1268

1274

1280

1286

1292

1298

1304

1310

1316

1322

1328

1334

1340

1346

1352

1358

1364

1370

1376

1382

1388

1394

1400

1406

1412

1418

1424

1430

1436

1442

1448

1454

1460

1466

1472

1478

1484

1490

1496

1502

1508

1514

1520

1526

1532

1538

1544

1550

1556

1562

1568

1574

1580

1586

1592

1598

1604

1610

1616

1622

1628

1634

1640

1646

1652

1658

1664

1670

1676

1682

1688

1694

1700

1706

1712

1718

1724

1730

1736

1742

1748

1754

1760

1766

1772

1778

1784

1790

1796

1802

1808

1814

1820

1826

1832

1838

1844

1850

1856

1862

1868

1874

1880

1886

1892

1898

1904

1910

1916

1922

1928

1934

1940

1946

1952

1958

1964

1970

1976

1982

1988

1994

2000

2006

2012

2018

2024

2030

2036

2042

2048

2054

2060

2066

2072

2078

2084

2090

2096

2102

2108

2114

2120

2126

2132

2138

2144

2150

2156

2162

2168

2174

2180

2186

2192

2198

2204

2210

2216

2222

2228

2234

2240

2246

2252

2258

2264

2270

2276

2282

2288

2294

2300

2306

2312

2318

2324

2330

2336

2342

2348

2354

2360

2366

2372

2378

2384

2390

2396

2402

2408

2414

2420

2426

2432

2438

2444

2450

2456

2462

2468

2474

2480

2486

2492

2498

2504

2510

2516

2522

2528

2534

2540

2546

2552

2558

2564

2570

2576

2582

2588

2594

2600

2606

2612

2618

2624

2630

2636

2642

2648

2654

2660

2666

2672

2678

2684

2690

2696

2702

2708

2714

2720

2726

2732

2738

2744

2750

2756

2762

2768

2774

2780

2786

2792

2798

2804

2810

2816

2822

2828

2834

2840

2846

2852

2858

2864

2870

2876

2882

2888

2894

2900

2906

2912

2918

2924

2930

2936

2942

2948

2954

2960

2966

2972

2978

2984

2990

2996

3002

3008

3014

3020

3026

3032

3038

3044

3050

3056

3062

3068

3074

3080

3086

3092

3098

3104

3110

3116

3122

3128

3134

3140

3146

3152

3158

3164

3170

3176

3182

3188

3194

3200

3206

3212

3218

3224

3230

3236

3242

3248

3254

3260

3266

3272

3278

3284

3290

3296

3302

3308

3314

3320

3326

3332

3338

3344

3350

3356

3362

3368

3374

3380

3386

3392

3398

3404

3410

3416

3422

3428

3434

3440

3446

3452

3458

3464

3470

3476

3482

3488

3494

3500

3506

3512

3518

3524

3530

3536

3542

3548

3554

3560

3566

3572

3578

3584

3590

3596

3602

3608

3614

3620

3626

3632

3638

3644

3650

3656

3662

3668

3674

3680

3686

3692

3698

3704

3710

3716

3722

3728

3734

3740

3746

3752

3758

3764

3770

3776

3782

3788

3794

3800

3806

3812

3818

3824

3830

3836

3842

3848

3854

3860

3866

3872

3878

3884

3890

3896

3902

3908

3914

3920

3926

3932

3938

3944

3950

3956

3962

3968

3974

3980

3986

3992

3998

4004

4010

4016

4022

4028

4034

4040

4046

4052

4058

4064

4070

4076

4082

4088

4094

4100

4106

4112

4118

4124

4130

4136

4142

4148

4154

4160

4166

4172

4178

4184

4190

4196

4202

4208

4214

4220

4226

4232

4238

4244

4250

4256

4262

4268

4274

4280

4286

4292

4298

4304

4310

4316

4322

4328

4334

4340

4346

4352

4358

4364

4370

4376

4382

4388

4394

4400

4406

4412

4418

4424

4430

4436

4442

4448

4454

4460

4466

4472

4478

4484

4490

4496

4502

4508

4514

4520

4526

4532

4538

4544

4550

4556

4562

4568

4574

4580

4586

4592

4598

4604

4610

4616

4622

4628

4634

4640

4646

4652

4658

4664

4670

4676

4682

4688

4694

4700

4706

4712

4718

4724

4730

4736

4742

4748

4754

4760

4766

4772

4778

4784

4790

4796

4802

4808

4814

4820

4826

4832

4838

4844

4850

4856

4862

4868

4874

4880

4886

4892

4898

4904

4910

4916

4922

4928

4934

4940

4946

4952

4958

4964

4970

4976

4982

4988

4994

5000

62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72

Intermezzo
Sourdine
♩ = 98
pizz.
pizz.

Encadenes

73 74 75 76 77 78 79 80 81 82

Intermezzo
Sourdine
♩ = 98
pizz.
pizz.

Encadenes

7

49 50 51 52 53 54

p'èta' p'eta'

B *cresc.*

55 56 57 58 59 60 61 62 63 64

p'èta' p'eta'

B *cresc.*

65 66 67 68 69 70

p'èta' p'eta'

B *cresc.*

71 72 73 74 75 76

p'èta' p'eta'

B *cresc.*

77 78 79 80 81 82

p'èta' p'eta'

B *cresc.*

83 84 85 86 87 88

p'èta' p'eta'

B *cresc.*

96 97 98 99 100 101 102 103

musical score system 1 (measures 96-103). The system consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef. The third and fourth staves have a treble clef. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests. The system ends with a double bar line.

104 105 106 107 108 109 110 111

musical score system 2 (measures 104-111). The system consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef. The third and fourth staves have a treble clef. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests. The system ends with a double bar line.

137 *a peu a peu a peu*

144 *Et Au mouvt p p p p p*

150 *p p p p p*

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

15

20

25

30

35

Rel. AVIR

plaz.

arco

14

III

Final

1. Vir. A = 152

35

40

45

50

40

45

52

Très rythmé. $\text{♩} = \text{♩}$

57

62

B

67

71

76

81^{re}

83^{re} *Un peu plus lent* *f* *espressivo*

87

89

93

97

99

101

19

This musical score is for a symphony, spanning measures 81 to 101. The notation is arranged in four systems, each with two staves. The first system (measures 81-82) features a melodic line in the upper staff and a more rhythmic, textured line in the lower staff. The second system (measures 83-84) begins with the instruction 'Un peu plus lent' (a little slower) and 'f' (forte), followed by 'espressivo'. The subsequent systems (measures 85-86, 87-88, 89-90, and 91-92) continue the complex, interwoven textures. The final system (measures 93-94) shows a continuation of the dense, rhythmic patterns. The score is marked with various dynamics and articulations, including 'f' and 'espressivo'. The page number 359 is located at the top right.

20 21

103 107 111 115 119 124 129 130

And. mouvt.

pizz.

arco

pizz.

pizz.

This page of musical notation contains measures 139 through 159. The notation is arranged in two columns. The left column contains measures 139, 144, and 149. The right column contains measures 159, 164, 170, and 176. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'pizz.'.

24. 182 arco pizz. arco

189 F pizz. p

194

199

205 25

210

215 G

220

This musical score is for a string quartet, consisting of four staves per system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into measures, with measure numbers 182, 189, 194, 199, 205, 210, 215, and 220 indicated in circles. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes performance instructions such as 'arco' (arco) and 'pizz.' (pizzicato). The score is written for a string quartet, with four staves per system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into measures, with measure numbers 182, 189, 194, 199, 205, 210, 215, and 220 indicated in circles. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes performance instructions such as 'arco' (arco) and 'pizz.' (pizzicato).

245 *Un peu plus lent* 27

250

255 *diminuendi* *jugata* *in*

259 *piu.*

28

290

295

300

Parte Imp. Moultor Nitrate

ANNEXE 4
IMAGE

Représentation graphique 4
Partition

LISTE DES ABRÉVIATIONS

ant.	antécédent
app V	appui sur la dominante
c	continuation
cod	codetta
cons.	conséquent
cont	continuation
ct	continuation
f	fragmentation
frag.	fragmentation
f-s	fragmentation séquentielle
e	extension
e-s	entrées successives
i	inversion
im.	imitation
int.	introduction
intro	introduction
l	liquidation
liq.	liquidation
m	modèle
mod.	modèle
phr.	phrase
p	pont
p.c.e.	progression de cadence élargie
p/c	présentation suivie d'une continuation
pr	proposition
prés.	présentation
princ.	principal
r	répétition
retr.	retransition
r-f	répétition fragmentée
r-v	répétition variée
s	séquence
s-a	séquence allongée
séq.	séquence
s-f-i	séquence fragmentée inversée
th.	thème
trans.	transition
4x1	quatre fois le modèle d'une mesure

Schéma 4 : Représentation graphique de *Image*

Schéma formel

Nombre de temps

Division tripartite

Sections

Unités

Plans sonores

Réduction A

Mesures

Strates

Canus

Mélie

Ostinato/acc.

Pédale/ostinato

Réduction B

Stade I										Stade II				
120										123				
1										3				
A										B'				
a1 a2 b1										b1" mod. séq/inv. séq				
Intro 1er cantus										1er cantus varié				
1 2										12 13				
Contraste / retr.										Coda				
3 4 5										14 15				
b2 b1'														
1er cantus/thème														
2e cantus/var.1 / var.2 / var.3														
c1.1 c1.2 c1.1' c1.2'														
c2 élaboration														
6 7 8 9 10														

1 9 13 17 25 33 41 45 53 61 69 77 85 89 93 98 103 108 110 118 126 134 137 138 142 150 154 159

Pl. S. 1 *Modéré sans lenteur.* **IMAGE.** par Germaine Tailleferre.

Flûte.

Clarinetto.
(Si b)

Celesta.

Piano.

1^{re} Violon
(sordine)

2^{de} Violon
(sordine)

Alto.
(sordine)

Violoncelle
(sordine)

Modéré sans lenteur.

Reproduit avec l'autorisation de G. Schirmer Inc. de la part de Chester Music

Pl. S. 2

Handwritten musical score for Pl. S. 2. The score is written on multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (p, f). The score is organized into measures by vertical bar lines. The handwriting is in ink on aged paper.

Copyright © 1920 for all countries. J. W. Cramer Edition. Printed in Germany.

16.

This musical score page contains five staves of music, numbered 16 through 20. The notation is for a piano, with various musical symbols including notes, rests, and dynamic markings. The first staff (measure 16) features a treble clef and a key signature of one flat. The second staff (measure 17) is empty. The third staff (measure 18) contains a series of chords and single notes. The fourth staff (measure 19) includes the handwritten instruction 'p/accord,,'. The fifth staff (measure 20) also includes 'p/accord,,'. The notation is dense and complex, typical of a classical piano score.

Handwritten musical score on page 369, featuring multiple staves and musical notation.

The score is organized into systems. The first system includes a circled measure number **23** at the beginning. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *stacc.* (staccato). The score is written on multiple staves, with some staves containing complex rhythmic patterns and others showing more melodic lines. The handwriting is in ink on aged paper.

Pl. S. 3

Handwritten musical score for Pl. S. 3, page 370. The score consists of 11 staves. The first staff begins with a circled '29' and a treble clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'pizz.'. The score is written in a fluid, handwritten style.

Handwritten musical score on ten staves, numbered 35 in the bottom left corner. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *f* for forte). The score is organized into measures by vertical bar lines. The notation is dense and appears to be a complex piece of music, possibly for a string ensemble or orchestra. The staves are numbered 35 through 44, with the number 35 written in a circle at the bottom left.

Pl. S. 4

41

Pl. S. 5

Handwritten musical score for two parts, Pl. S. 4 and Pl. S. 5. The score is written on ten staves. The first five staves correspond to Pl. S. 4, and the last five staves correspond to Pl. S. 5. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano) and *f* (forte). The score is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical score on page 373, featuring a system of staves with musical notation and a system of empty staves.

The first system consists of a single staff with musical notation, including a circled measure number "47" at the beginning. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as f and ff . The second system consists of five empty staves, likely for a multi-measure rest or a placeholder for another system.

53

Handwritten musical score for a 12-part setting of the Lord's Prayer. The score is written on 12 staves, organized into three systems of four staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The first system contains the first four parts, the second system contains parts five through eight, and the third system contains parts nine through twelve. The notation is dense and characteristic of 18th-century manuscript notation.

59

Pl. S. 6

The musical score is written on five systems of staves. The first system consists of a treble staff and a bass staff. The second system consists of a treble staff and a grand staff (treble and bass). The third system consists of a treble staff and a grand staff. The fourth system consists of a treble staff and a grand staff. The fifth system consists of a treble staff and a grand staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pizz.' and 'sord.'.

Handwritten musical score on page 376. The score consists of multiple staves, likely for a piano and voice. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *forte* (*f*) and *diminuendo* (*dim.*). The score is written in a system with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The bottom of the page features a circled page number 69.

72

Pl. S. 7

pizz.

affo

sur la Touche

78

Pl. Sc. 8
Allene mouvement.

84

Handwritten musical score for 'Allene mouvement.' The score is written on ten staves. The first staff begins with a circled number '84'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The score is organized into measures by vertical bar lines. The handwriting is in ink on aged paper.

Handwritten musical score for *Pl. S. 9*. The score is written on multiple staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A marking *pizz.* (pizzicato) is visible on the top staff. Another marking *ad subito* is present on the second staff. The score is divided into measures by vertical bar lines. The bottom left corner of the page contains the number 89.

Handwritten musical score on ten staves, numbered 94. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is written in a style typical of early 20th-century manuscript notation. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense, with many notes and rests, and includes some dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The score is organized into measures by vertical bar lines. The handwriting is clear and legible.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a circled measure number '98' and the instruction 'expresso.' written below it. The score is written in a style typical of handwritten musical manuscripts, with some ink bleed-through visible from the reverse side of the page. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a circled measure number '98' and the instruction 'expresso.' written below it. The score is written in a style typical of handwritten musical manuscripts, with some ink bleed-through visible from the reverse side of the page.

Pl. S. 10

Pl. S. 11

Handwritten musical score for two staves, Pl. S. 10 and Pl. S. 11. The score is written in a single system with two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff (Pl. S. 10) begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music, including a measure with a forte (f) dynamic and a measure with a piano (p) dynamic. The second staff (Pl. S. 11) also begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music, including a measure with a piano (p) dynamic and a measure with a forte (f) dynamic. The score is written in a single system with two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff (Pl. S. 10) begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music, including a measure with a forte (f) dynamic and a measure with a piano (p) dynamic. The second staff (Pl. S. 11) also begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music, including a measure with a piano (p) dynamic and a measure with a forte (f) dynamic.

112

Handwritten musical score for a piano piece, numbered 112. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'. The piece begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first system shows a complex melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system continues this theme with more intricate phrasing. The third system introduces a new melodic motif. The fourth system features a series of chords and a more active bass line. The fifth system concludes the piece with a final chord and a fermata over the last note.

117

Handwritten musical score for a string quartet, measures 117-121. The score is written on five staves. Measure 117: Violin I (Vn I) has a half note G4, Violin II (Vn II) has a half note F#4, Viola (Va) has a half note E4, and Cello/Double Bass (Vcl/Bs) has a half note D3. Measure 118: Vn I has a half note A4, Vn II has a half note G#4, Va has a half note F#4, and Vcl/Bs has a half note E3. Measure 119: Vn I has a half note B4, Vn II has a half note A#4, Va has a half note G#4, and Vcl/Bs has a half note F#3. Measure 120: Vn I has a half note C5, Vn II has a half note B4, Va has a half note A4, and Vcl/Bs has a half note G3. Measure 121: Vn I has a half note D5, Vn II has a half note C#5, Va has a half note B4, and Vcl/Bs has a half note A3. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'pizz.' and 'arco'.

122

Handwritten musical score for a string quartet, measures 122-127. The score is written on four staves. Measure 122 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *cresc.*. The score is written in a cursive, handwritten style.

This image shows a page of handwritten musical notation, numbered 387 in the top right corner. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. A circled number '127' is located at the beginning of the first staff. The handwriting is in black ink on a white background. The notation appears to be a form of musical shorthand or a specific dialect of musical notation, possibly for a particular instrument or voice part. The staves are connected by a horizontal line at the top, and the notation is written in a consistent, legible style throughout the page.

132. Pl. S. 12

The musical score is written on 13 staves. The first staff begins with a circled measure number '132.' and a tempo marking 'Pl. S. 12'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into measures by vertical bar lines. The handwriting is clear and legible, typical of a musical manuscript.

Pl. S. 13

138

Handwritten musical score for Pl. S. 13, page 138. The score is written on ten staves. The first staff contains a complex melodic line with many beamed notes and rests. The second staff has a few notes and rests. The third staff is mostly empty. The fourth staff contains a series of notes with stems, some marked with 'f' (forte). The fifth staff has notes with stems and 'f' markings. The sixth staff has notes with stems and 'f' markings. The seventh staff has notes with stems and 'f' markings. The eighth staff has notes with stems and 'f' markings. The ninth staff has notes with stems and 'f' markings. The tenth staff has notes with stems and 'f' markings. The score is written in a cursive, handwritten style.

Pl. S. 14

Handwritten musical score for Pl. S. 14, page 390. The score is written on ten staves. The first staff contains a melodic line with a circled '100' at the beginning, a 'p' dynamic marking, and a 'p' dynamic marking. The second staff is empty. The third staff contains a melodic line with a 'p' dynamic marking. The fourth staff contains a melodic line with a 'p' dynamic marking. The fifth staff contains a melodic line with a 'p' dynamic marking. The sixth staff contains a melodic line with a 'p' dynamic marking. The seventh staff contains a melodic line with a 'p' dynamic marking. The eighth staff contains a melodic line with a 'p' dynamic marking. The ninth staff contains a melodic line with a 'p' dynamic marking. The tenth staff contains a melodic line with a 'p' dynamic marking.

Pl. S. 15

151

The musical score is written on five systems of staves. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second system begins with a bass clef. The third system begins with a treble clef. The fourth system begins with a bass clef. The fifth system begins with a treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ppp*, *pp*, *p*, and *f*. There are also some handwritten annotations, including 'A' and 'f'.

ANNEXE 5

CANTATE DU NARCISSE

Représentations graphiques 5-I, 5-II, 5-III
Partition (extraits)

LISTE DES EXTRAITS DE LA PARTITION

scène I	au complet;
scène II	au complet;
scène III	mes. 1-17; 47-64; 95-119; 187-326;
scène IV	mes. 1-39; 62-82; 121-129; 210-232;
scène V	mes. 1-8;
scène VI	mes. 1-198; 213-227; 238-482;
scène VII	mes. 1-5; 26-35; 58-61.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

ant.	antécédent
app V	appui sur la dominante
cad	cadentiel
cod	codetta
cons.	conséquent
cont	continuation
frag.	fragmentation
e	extension
e-s	entrées successives
H	texture homophonique
intro	introduction
l	liquidation
liq.	liquidation
m	modèle
mod.	modèle
N-A	Nymphes A
N-B	Nymphes B
N-C	Nymphes C
N-D	Nymphes D
phr.	phrase
p.c.e.	progression de cadence élargie
p/c	présentation suivie d'une continuation
pr	proposition
prés.	présentation
princ.	principal
prol	prolongation
r	répétition
retr.	retransition
r-f	répétition fragmentée
r-v	répétition variée
s	séquence
s-a	séquence allongée
séq.	séquence

Schéma 5-I : Représentation graphique de la scène I de la *Cantate du Narcisse*

Division formelle	A													B													A'													Coda																																																																																																																			
	Intro													Développement													Récapitulation																																																																																																																																
	Exposition																																																																																																																																																										
	a1													a1'													a2.1													a2.2 a2.3													b1													b2													b3													a1.1													a1.2													incise																																					
	Thématique													conclusif													thématique													conclusif													thématique													appui V													récitatif													sortie																																																															
N-A													N-C													N-B													N-D H													N-CN-BH													N-BN-AH													N-B													N-BN-DN-A													N-A													N-A H													N-D													e-s												
Longueur des phrases	ant cons m / r / frag / l													cod m / r / cont cad													appV													m r													m s-a													e.p.c.													m r													m r													m r																																																		
	6	7	2	4	4	4	3	3	4	4	4	4	3	4	4	3	4	2	2	3	4	4	2	5	4	4	4	3	4	3	3	5	4	1	3	5																																																																																																																							
Mesures	1		16	20	24		30	34		42	46	53		57	62	64	65		71	73	76	80	84	86	90	91	95	99	103	106	110	113	116	121	125	129	133																																																																																																																						

Réduction A

Réduction B

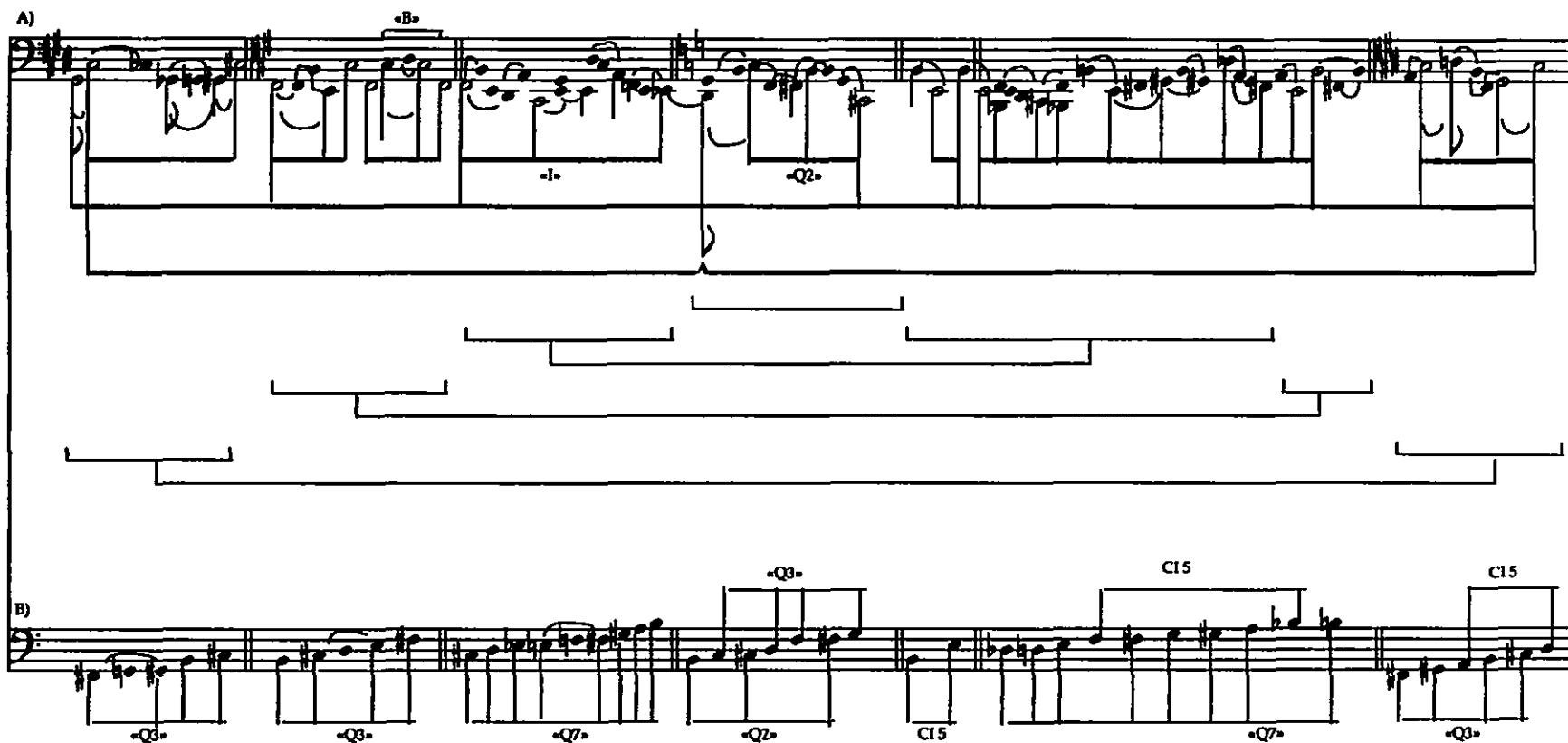
The image displays two musical reductions, labeled 'Réduction A' and 'Réduction B', for the first scene of the 'Cantate du Narcisse'. Each reduction consists of two staves (treble and bass clef) with musical notation. Various musical elements are highlighted with brackets and labels: 'P' (Phrase), 'Q' (Quasi), 'D.R.' (Dramatic Recitative), 'B' (Bass), 'B.I.' (Bass Interval), 'D.B.I.R.' (Dramatic Bass Interval Recitative), and 'Q2' (Quasi 2). The score is aligned with the structural table above, showing the progression of the music through the different sections of the scene.

Schéma 5-II : Représentation graphique de la scène II de la *Cantate du Narcisse*

Section	1	2-A	2-B	3
	Arioso	Aria: chant à la beauté du corps		Coda
Mesures		32 36 41 45 48 51 55 58 61 65	73 76 80 83 88 92 95 98 101 103 105 108 111 113	
Vers		10 11 13 14 15 16 17 18 20 21	22 23 24 25 26 27 28 29 33 34 35 36 37 38	
Mesures	1 6 15 21 28	32 41 45 49 53 57 61 65 69 73	79 84 88 92 96 102 108 112 116	117 125 132-139
Strucutre formelle	Introduction	Exposition	Développement 1	Récap. Développement 2
	a b appui	a b a' m-s m-s frag prol retr	a b a"	Appui sur la Dom Appui sur la tonique
Longeur des phrases	5 5 5 3 3 3 4 3 4	4 5 4 4 4 4 4 4 2 2 4 3 3	4 5 4 4 6 6	4 4 1 4 4 4 3 4 3

Schéma 5-III : Représentation graphique du mouvement des notes de basse structurales de la *Cantate du Narcisse*

	Scène I			Scène II				Scène III				Scène IV				Scène V	Scène VI		Scène VII																													
	Choeur			Narcisse				Narcisse/Nymph				Choeur/Narcisse				Nymphe	Narcisse /Nymp		Choeur																													
Sections	1	2	3	4	12			3	12	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6		12	3	4	5	6	7	8	9	10	11	1	2	3														
Mesures	1	65	86	91	125	132	57	75	79	92	108	117	177	94	187	220	243	283	316	1	55	67	119	121	160	208	226	1-20	41	1	30	101	134	162	188	193	215	238	268	317	382	402	465	1	22	45	54	61



CANTATE DU NARCISSE

scène I

text by Paul Valéry

Germaine Tailleferre

(♩ = 50)
 Très lent, expressif

1ère Soprano (A)
 2ème Soprano (B)
 Mezzo (C)
 Contralto (D)

Cymbales
 3 Timbales

1ers Violons
 2es Violons
 Alto
 Celli
 C/Basses

Musical score for the first system of "The Song of the Shovel". The score is for a full orchestra and vocal soloists. The tempo is marked "Très lent, expressif" with a metronome marking of 50 (♩ = 50). The key signature is one sharp (F#). The vocal parts (Soprano A, Soprano B, Mezzo, Contralto) have staves with notes and lyrics. The instrumental parts include Cymbales, 3 Timbales, 1ers Violons, 2es Violons, Alto, Celli, and C/Basses. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, mp, pp), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., "Très lent, expressif", "PANDOSOLI tr").

1

«T»

«P»

«Q3»

«B.L.»

«D.»

«B.L.»

«T.»

«T.»

«T.»

«D.B.L.»

«B.L.»

«B.L.»

«B.L.»

pizz

15

[2]

[Bouche fermée]

«D.R.»

«D.R.»

«D.R.»

«T.»

«D.R.»

Ahi

Ahi

ahi

ahi

ahi

Ahi

Ahi

ahi

ahi

ahi

Dos à Ré

«Q2»

modèle

«D.R.»

«D.R.»

«D.R.»

«D.R.»

«D.R.»

p

[M]

V

V

pp

pp pizz

15

•T•

mf Nym - phes, Nym - phes, Nym - phes si vi - ves... Frai - ches fil - les des eaux, Nos jeux

ah! «D.R.» ah! «D.R.» ah! «T» ah! «D.R.» ah! «D.R.A.» ah! «D.R.»

ah! ah! ah! ah! ah! ah!

répétition frag. modifié

«D.R.» «D.R.A.» «D.R.A.»

mp

1

purs et flui - des Sur no - tre mè - re l'on - de a - mu - sent le So - leil.

ah! ah! ah! ah! [pp] ah! ah!

ah! Vai - ne - ment!... Vai - ne - ment!

ah! ah! ah! ah! ah! ah! pp ah!

2

V

pp

«T» «T» «T» «D.R.»

poco cresc

V

pp

poco cresc

«P»

[pp]

[Bouche fermée] -D-

pp Ah! ah! ah!

Vai ne - ment!... Ah! ah! ah!

Vai ne - ment!... Vai ne - ment!... Vai ne - ment!... Nym - phes, Nym phes al vi - ves, Nos é -

ah! Vai ne - ment! Ah! ah! ah!

-T- -T- -D.R.-

p *mf* *pp* *p*

p *mf* *pp* *p* *pizz*

p *mf*

36

ah! ah! ah! ah! ah!

ah! ah! ah! ah! ah!

bats val - re - ment font fré - mir les ro - seaux: Tous nos yeux les plus vifs ne trou - blent pas les

ah! ah! ah! ah! ah!

37

[] [] [] [] []

37

37

37

37

37

4

System 1 (Measures 1-5):

- Vocal 1:** *f* ah! ah! *p* ah! ah! ah! ah!
- Vocal 2:** *f* Ah! ah! *p* ah! ah! "B.I." Hé - les!
- Vocal 3:** esux, Point d'a - mour pour nous sur ces ri - ves.
- Vocal 4:** ah! ah! *p* ah! ah! ah! ah!

System 2 (Measures 6-10):

- Instrumental 1:** *p* *cresc* *mf* *cresc*
- Instrumental 2:** *p* *cresc* *mf* *cresc*
- Instrumental 3:** *arco* *p* *cresc* *mf*
- Instrumental 4:** *p* *cresc*

5

ah! ah! ah!

Frai-ches fil-les si vives, C'est peu-que de jou-ir des feux du seul So-let: L'a-mu-see de nos

ah! ah! ah!

ah! ah! ah!

«D» «I» «Q»

uniz

cresc

47

jeux n'est pas jou - le d'a - nous ah! - - - - - Chac - que jour - nous per - dons un jour -

p *mf* *cresc* *dim.* *pizz* *p*

6

p Sans a-mour... Et moi, plus belle...

Sans a-mour... *p* Sans a-mour... Et moi...

p Sans a-mour... Sans a-mour... Et moi je me sens bel... let...

pp

mf *pp* *mp* *pp*

arco *pp* *ppp*

arco *mf* *p* *ppp*

Point de fil - le si sou - ple, de plus lim - pi - de chair.

Vai - ne - ment, vai - ne -

Ré à Do#

unis.

v

exp.

[p] - exp.

[p]

52

No - - - tre dai - - re beau - - - té,

ment! No - - - tre dai - - re beau - - - té,

No - - - tre dai - - re beau - - - té,

No - - - tre dai - - re beau - - - té,

5

4

csprr.

52

5

4

5

4

5

4

les flots de nos che - veux, Sont - ce là des jou -

les flots de nos che - veux, Sont - ce là des jou -

les flots de nos che - veux, Sont - ce là des jou -

les flots de nos che - veux, Sont - ce là des jou -

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

83

ets pour la seu - le lu - mière?

ets pour la seu - le lu - mière?

ets pour la seu - le lu - mière?

ets pour la seu - le lu - mière?

Val - ne - ment, val - ne - ment... Nym - phes si

6/4

Sol# à

84

mf

p

mf

mp

mf

pp

p

pizz

arco

p

frères, Bel-les en vain... Bien val-nas nos pri-ères ma!

Quel-le tréux que moi-mé-me en-la-cé-rait l'a-

- 16 -

76

Moi! moi! moi! moi!

man? —

Qui donc a - ra - rait, trop bel - les que nous son - mes?

Moi! moi! moi! moi!

Moi! moi! moi! moi!

77

pp

p

pp

78

The musical score is written for a vocal part and a piano accompaniment. The vocal part is in the upper staves, and the piano accompaniment is in the lower staves. The score is divided into two systems. The first system (measures 76-77) features a vocal melody with lyrics and a piano accompaniment. The second system (measures 78-79) continues the vocal melody and piano accompaniment. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature.

76 7bis

sep
Mais, le plus beau des hom mes, *f* Nar - cisel... Nar - cisel... Nar -

f Nar - cisel... Nar - cisel... Nar -

f Nar - cisel... Nar - cisel... Nar -

f Nar - cisel... Nar - cisel... Nar -

Nar - cisel... Nar - cisel... Nar -

77 7bis

f *ff*

f *ff*

f *ff*

f *ff*

f *ff*

cia - se nous dé - dai - gne...
cia - se nous dé - daigne... *app* Est - il - plus beau que nous?
cia - se nous dé - daigne...
cia - se nous dé - daigne...

p cresc. molto
p cresc. molto
mf
mf cresc

«D.R.» «T.»

Musical score for a vocal and instrumental ensemble. The score is divided into two systems. The first system (measures 85-88) features a vocal line with lyrics "Il se mi-re dans l'onde et s'a-dore à ge-noux..." and a piano accompaniment. The second system (measures 89-92) continues the vocal line with "ah!" and the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

ah! _____

[Bouche fermée]

ah! _____ ah! _____

ah! _____ ah! _____ ah! _____

ah! _____ 3 _____

ah! _____ Il se pen - che vers soi dans le ciel de l'eau cal - - - me: Il est sou - ple comme a - re

p

9

Il re-vient cha-que soir se plain-dre et se ché-ri- Je me cache en l'eau

ah! ah! ah!

ah! ah! ah!

pal - me... ah! ah!

mf

V

V

p

pp

pp

104

pure et pleu-re de l'en - ten - dre Car le son de sa voix si ten - dre Don-ne soif de mou -

ah! ah! ah! ah!

104

pp *mf*

104

109

10

rit.

Hé - las... - Ma Soeur - nous som- mes - im - mor - tel - - - les, - -

Hé - las... - Ma Soeur - nous som- mes - im - mor - tel - - - les, - -

Hé - las... Ma Soeur, nous som- mes im - mor - tel - - - les,

109

10

p

p

p

arco

p

cresc

109

p

cresc

118

Vai - ne - ment, vai - ne - ment im - mor - tel - les et bel - les: Point d'a - mour, pour

Vai - ne - ment, vai - ne - ment im - mor - tel - les et bel - les: Point d'a - mour, pour

Vai - ne - ment, vai - ne - ment im - mor - tel - les et bel - les: Point d'a - mour, pour

Vai - ne - ment, vai - ne - ment im - mor - tel - les et bel - les: Point d'a - mour, pour

119

120

121

122

123

124

125

cresc

mf

mf

mf

mf

116

11

nous, point de mort.

nous, point de mort.

nous, point de mort.

nous, point de mort.

Ni dé - sir, ri dou - leur pour nous ne s'ac-com - pli - sent; Nous re-ve-

116

11

[pizz]

p *mf* *p*

[pizz]

p *mf* *p*

pizz

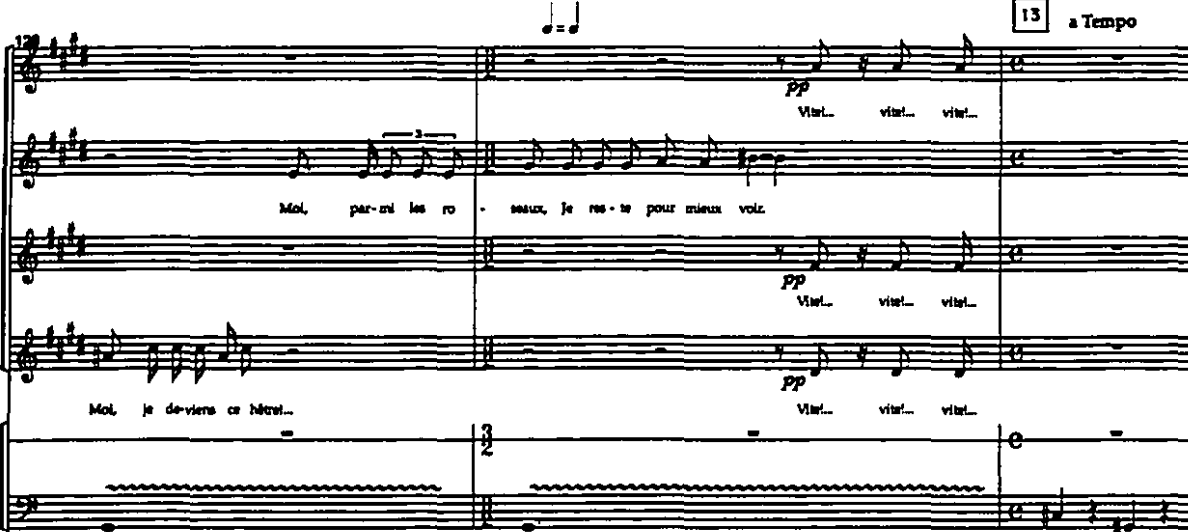
p *mf* *p*

pizz

p *mf* *p*

pizz

p *mf* *p*

129  13 a Tempo

Moi, par-mi les ro-seaux, je res-te pour mieux voir.

Moi, je de-viens ce Nègre...

130  13

Moi, par-mi les ro-seaux, je res-te pour mieux voir.

Moi, je de-viens ce Nègre...

- 28 -

126 *pp* A - mour, A - mour sans fin, sans es - poir de dé - li - ce. Nous ai - mons sans es -

127 *pp* A - mour, A - mour sans fin, sans es - poir de dé - li - ce. Nous ai - mons sans es -

128 *pp* A - mour, A - mour sans fin, sans es - poir de dé - li - ce. Nous ai - mons sans es -

129 A - mour, A - mour sans fin, sans es - poir de dé - li - ce, - Nous ai - mons sans es -

The musical score consists of two systems. The first system (measures 126-129) features four vocal staves with lyrics in French. The lyrics are: "A - mour, A - mour sans fin, sans es - poir de dé - li - ce. Nous ai - mons sans es -". The second system (measures 130-133) features four instrumental staves (piano, violin, viola, and cello) with musical notation. The piano part has a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The violin and viola parts have a dynamic marking of *v* (forte). The cello part has a dynamic marking of *f* (forte).

SCENE II - Narcisse seul.

04/11/94

13 bis
Arioso ♩ = 72

Narcisse

timbales

Cymbales

1ers Violons

2ds Violons

Alti

Celli

C/Basses

Seul a-vec toi, seul com-me Toi, So-lail, Toi dont l'or-gueil s'ac-cor-de à mon se-crai con-sail;

14

Toi qui dans les che-mins de la plaine a-titude je-mais ne trou-ves ton pa-reil, Souffre en-tre nos des-

cresc.

p

f

p

cresc.

p

f

p

cresc.

p

f

p

cresc.

p

f

p

cresc.

p

f

p

«B.I.»

This image shows a page from a musical score for Hector Berlioz's opera *L'Inferno*. The page contains vocal staves and piano accompaniment. The lyrics are in French and are written below the first vocal staff. The piano part consists of multiple staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Lyrics:
 tins quel-que ai - mi - li - tu - de: Ad - mi - re dans Nar - cisse un é - ter - nel re - tour Vers l'onde où son i - ma - ge

Dynamic markings: *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *ff* (fortissimo).

[illegible]

42- -B1-

34 A ta seu - le puis - san - ce, L'eau tran - quille m'at - tire où je me tends mes bras. A ce ver - tige pur je ne ré - sis - te

34

34

34 simile

34

34

34

34

40 pas. Que puis - je, ô ma Beau - té, faire que tu ne veuil - les? Je fou - le pour me

40

40

40 simile

40 *pp*

40 *pp*

40 *pp*

40 *pp*

40 *pp*

40 *cresc.*

40 *pp*

40 *cresc.*

46 join-dre et mon oen-bre et les feuil-les, je res-sens tout le *p* prix de cha-run de mes pas. O Nar-de-se, *-B-*

46 *cresc.*

46 *cresc.*

46 *p*

46 *p*

46 *p*

46 *p*

53 *18* ô Moi-même, ô Me-me qui m'ac-cueil-les Par tes yeux dans mes yeux, *p* dé-li-ces de nos yeux, je frole-se

53 *pp*

53 *pp*

53 *pp* *mf*

53 *pp* *pizz*

53 *pp* *pizz*

50 l'or bru - yant des ro - seaux ra - di - eux Pour le voir de plus près et me sou - ri - re mieux...

55 PAR - - - LE, Sou - ri - re pur qu'en - vi - ron - nent les cieux:

19

Oh! Que tu for-mes bien, Bou-che si-len-ci-eu-se, La fi-gu-re des

un poco

arco

p

77 *Rall.*
vieux que ma lievre pi-eu-se A-dres-se au plus pro-che des dieux! OSE... Ne suis-je

77

77 *Rall.*
mp *p*

77

77 *arco* *p*

77 *arco* *p*

85 point le dieu plein de ten - dres se, L'Es - prit qui voit ré - pon - dre à ses se - crets trans -

91 ports Un corps per - fait qu'il choi - sît pour son corps? Oui, bel en - fant que

20 un peu rall. -B-

91 un peu rall.

animé peu à peu 21

97 mon re - gard ca - resse, A - ME je suis, ta puis - san - ce mal - tres - se *p* O mon Dé - sir, mur - mure à mon dé

97 animé peu à peu

97 *pp*

97 *p*

97 *pp*

97 *p*

97

22 Plus lent

103 sir, Quel - le grand sou - la - ge qui t'ef - feure Se sent de moi que je ne puis sa - sir... Plus de lu - mière, *tr*

103 *pp*

103 Plus lent

103 *pp*

103 *pp*

103 *pp*

103 *pp*

103 *pizz*

103 *pp*

[illegible]

poco rit. 23 Andante $\text{♩} = 50$
 «B.I.»
 114 san - ge et de - meu - re dé - sir... Mais, Ro - se de l'an - de, Si je balse, o
 114
 114 «B.I.»
 poco rit. Andante $\text{♩} = 50$
 «B.I.»
 114
 114 «B.I.»
 «D»
 114
 114
 114
 114
 114

120 bou - che. La Nap - pe de l'On - de Mon souf - fle et - la - rou - che La la - ce du Mon - de...

120

120 chrom.

120

120

120

120

120

125 Le moin - dre sou - pir Que j'ex - ha - le - rais Me vien - drait ra - vir Ce que j'a - do - re Sur l'eau

125

125

125

125

125

125

125

125

[illegible]

scène III

Narcisse, puis une Nymphe d'abord invisible.

1 25 Allegro moderato

Narcisse

Echo

Timbales

Cymbales

1st Violons

2nd Violons

Alti

Celli

C/Basses

Allegro moderato
sourdine

sourdine

sourdine

sourdine

«B»

ppp

pp

This musical score page contains measures 24 through 27. It is written for piano and orchestra. The piano part is in the upper system, and the orchestra part is in the lower system. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piano part features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with eighth-note patterns. The orchestra part includes a woodwind section with flutes and clarinets, and a string section with violins, violas, and cellos. The score is marked with a box containing the number 24 at the beginning of the second system. The piano part is marked with *pp* (pianissimo) and *v* (accent). The orchestra part includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

24

12 27

12 12 12

do# à ré

tr

pp

15

tr

tr

tr

pp

cresc.

cresc.

[cresc.]

pizz

[cresc.]

pp

cresc.

- 3 -

47 33

47 coup sur - pri - se: You - te sa pu - re - té se tour - nante et me bri - se: Un flot sou - dain s'am - por - te

47

47

51 et tout est con - fon - dui... O dé - les - ta - ble vi - o - len - ce, Par ce dé -

51

51

51

51 arco pizz arco pizz

- 7 -

55 *rall.*

55 sordre in - at - ten - du? So - li - tude, i - do - le, si - len - ce, Dé - li cte

55 *tr*

55 *rall.*

pp

arco

55 *arco*

59 34

59 de ma res-sen-bian - ce, Beau re-gard qui m'é-tait ren - du, Je vous perds et j'ai tout per - du... Hé - las!

59

59 *f* *mf* *p*

59 *f* *mf* *p*

59 *f* *mf* *p*

59 *f* *mf* *p*

p

12.

Chor - ge des di - e - mantes des gours du so - leil. Of - fert par l'on - de frai - che au feu qui me con -

au - . . . me? O vier - ge - ve - ne - ment. mil - ra - cu - leux de -

103 39 *rall.* 40 *Allegro moderato*

Vien... TOL... Vien te ché - ir aux bras de ton pa - reil... Non pa - ri - le.

(sourdine) *rall.* *Allegro moderato*

pp *pp* *p* *p* *pp* *pp*

108

Nar - cis - se... Ad - mi - rez d'au - tres char - mes Que ceux dont vos sou -

pp - 13 -

41

112 Je les vois. Je les hais... Mau -

112 plus n'ob - tiendront que vos lar - mes.

118 di - te soit l'er - reur Qui me fit presque ai - mer ce qui me fait hon - reur!

- 14 -

187 **47 Andantino** (♩ = 72)

187 *p* *«B.L.»* *«P.»* *«T.»*

187 Tu ne pres-ses donc point que je suis plei-ne joi Et qu'à pei-ne tes bras re-fer-més sur ma chaire

187 *p* *«B.L.»* *«P.»* *«T.»* *«T.»*

187 *p* *«T.»*

195 *«B.»* *«T.»* *«B.»* *«B.»*

195 Tu sen-ti-rai Nar-cis-se à Nar-cis-se plus cher D'a-voir ré-duit à soi ma sta-ture en-la-

195 *p*

- 20 -

[illegible]

218 **48 Plus lent**

218 Vous... Mais je n'ai pour soif qu'une a-mour sans en-lange Qui, ses

218 *pp* *f*

218 **Plus lent** *pp* *f* *div.*

224 yeux dans ses yeux, s'e-ni-vre de l'é-change En-tes toi-même et toi, des plus se-crets sou-hais... Je suis...

224

224 *scis.*

224

- 22 -

230 seul. Je vous moi. Je méis vrai — Je vous haia.

230 Et si je m'es-say - ais d'ê - tre plus que vous -

230 même, Dê - tre toi plus que toi, mieux que toi, moi qui t'ai me, Un Nar - ds - se qui'

241 50 Moderato

241 *p* puisse é - train - dre son a - mi? Tien... Tou - che cette é - peu - le, et sou - te j'ai fré - mi... Viena, que la

241 Moderato

241 *pp*

241 *pizz* *p*

248

248 main sur moi m'in - po - se ta fo - lie. La dou - ceur de mon sein pas - se l'on - de po - lie,

248

248 *p*

248 *p*

248 *p*

255 51

255 C'est en lui que ton mal se doit en-se-ve-llir. *p* Res-pi-res-en la fleur qui te fe-

255

255

255 *p* *arco* *pp*

261

261 ra-pâ-llir AH... Crois-moi... Ce n'est rien que de s'ai-mer soi-mê-me... J'aime...

261

261

261

268 *animez*

268 *f*

268 j'ai me!... Sens-tu, Nar - cis-se, com-me j'ai me, Et quels mo-ments vi - vront sur ces bords, si tu veux!

268 *f*

268 *f*

275 *Plus lent* 52

275 *pp*

275 Nos beau - tés en - tre soi coet-po - se - ront leurs

275 *pp*

275 *pp*

275 *pp*

275 *pp*

282 encore plus lent

282 vieux, Non cœurs... Quels durs re - gards, beaux yeux! Quel front re - bel - le Tu

282 encore plus lent

282 Je vous hais, a-bo-mi - na - ble Belle... Mon mal si pur m'est cher...

288 dres - ses!

294

- 27 -

The image displays a page from a musical score, identified as "56 Allegro". The score is written for voice and piano. It features several systems of staves. The top system includes a vocal line with lyrics "et vos biens o - di - eux." and a piano accompaniment. Subsequent systems show more complex piano textures with various dynamics like *f*, *ff*, and *p*. A section labeled "Allegro" begins around measure 284. The bottom system includes the lyrics "donc al - mer con - tre les dieux..." and "Vouer à ton su - prême et dé - ses - table in -". The score concludes with a double bar line and the word "plaz" below it.

303 57 Allegro (♩ = 120)

303 Le pré - sent qu'ils r'ont fait de ta beau - té fu -

303 *mf* *ff* *gliss.* *ff* *Allegro (♩ = 120)*

308 *rall.*

308 nes - te, Eh bien, gar - de ton cœur... Tu vas voir quel con - cours De Nymphes sans pi - tié vont chan - ter tes a -

308 *rall.*

308

316 **58** Allegro ($\text{♩} = 72$)

316

316 mours... Nym - phes, à Mail... Ven - gez vo - tre cam - pa - gne.

pp

316 Allegro ($\text{♩} = 72$)

316

316

316

316

[*pp*]

322

322

322 Sor - tes des joncs et des o - siers, Re - ve - nez de l'am - ple cam - pa - gne Ou de l'on - de où vous re - po -

322

322

322

322

Scene IV

Narcisse, les Nymphes, Un Echo

3

mf *Que me*

Cis - se, Cis - se, Cis - se

3

cise, Nar - cise, Nar - cise

3

cise, Nar - cise, Nar - cise

3

cise, Nar - cise, Nar - cise

3

cise, Nar - cise, Nar - cise

3

pizz *arco*

3

pizz *arco*

3

3

3

ves - lent ces vœux? Les Ro - ches et les

Cis - se... Cis - se...

Nar - cisse, Nar - cisse...

Nar - cisse, Nar - cisse...

Nar - cisse, Nar - cisse...

Nar - cisse, Nar - cisse...

Nar - cisse, Nar - cisse...

tr

arco

arco

arco

arco

arco

7

bois ————— Tout par - le de Nar - cisse...

7

— — — — — Cis - se. Cis - se. — — — — — Cis -

7

Nar - cisse. Nar - cisse...

7

Nar - cisse. Nar - cisse...

7

Nar - cisse. Nar - cisse...

7

Nar - cisse. Nar - cisse...

7

Nar - cisse. Nar - cisse...

7

Nar - cisse. Nar - cisse...

7

tr

7

plac *arco*

7

plac *arco*

7

7

7

Les Ra - ches et les Boia. Tous par - lent à la fois.

se. Cis - se. Cis - se. Cis - se. Cis - se.

Nar - cisse, Nar - cisse... Nar - cisse, Nar - cisse, Nar - cisse...

Nar - cisse, Nar - cisse... Nar - cisse, Nar - cisse, Nar - cisse...

Nar - cisse, Nar - cisse... Nar - cisse, Nar - cisse, Nar - cisse...

Nar - cisse, Nar - cisse... Nar - cisse, Nar - cisse, Nar - cisse...

tr

pizz *arco* *pizz*

pizz *arco* *pizz*

12 60

Tout par - le de Nar - cis - - - - - se...

Class. Class.

Nar - cis. Nar - cis.

Nar - cis. Nar - cis.

Nar - cis. Nar - cis.

Nar - cis. Nar - cis.

tr

arco pizz arco

12 60

arco pizz arco

12

12

12

12

[illegible]

[illegible]

61

A - mour est ce qu'on veut...

cho - se que de bai-ser sur l'eau le re - flet d'u - ne ro - . . . se...

cho - se que de bai-ser sur l'eau le re - flet d'u - ne ro - . . . se...

cho - se que de bai-ser sur l'eau le re - flet d'u - ne ro - . . . se...

cho - se que de bai-ser sur l'eau le re - flet d'u - ne ro - . . . se...

cho - se que de bai-ser sur l'eau le re - flet d'u - ne ro - . . . se...

arco tr pizz arco tr

tr tr tr tr tr tr tr tr

pizz arco tr pizz

27 62

Qu'a-vez-vous à bià - mer? J'aime comme il me plaît ce qu'il me plaît d'ai - mer.

27 *f* Nar - cisse, Nar - cisse, na

27 *f* Nar - cisse, Nar - cisse, na

27 *f* Nar - cisse, Nar - cisse, na

27 *f* Nar - cisse, Nar - cisse, na

27 *f* Nar - cisse, Nar - cisse, na

27 *tr* *mf* 62

27 *tr* *f*

27 *arco*

27 *arco*

32

vous sont in - le - mains. Prends garde aux bel - les mains qui cou - pent dans les sa - les des ba - guet - tes d'ar - gent pour tes

vous sont in - le - mains. Prends garde aux bel - les mains qui cou - pent dans les sa - les des ba - guet - tes d'ar - gent pour tes

vous sont in - le - mains. Prends garde aux bel - les mains qui cou - ent dans les sa - les des ba - guet - tes d'ar - gent pour tes

vous sont in - le - mains. Prends garde aux bel - les mains qui cou - ent dans les sa - les des ba - guet - tes d'ar - gent pour tes

32

(8^m)

32

32

32

32

36 63

Quel mal vous ai-je fait? Mais ce .

36 bel - les é - pou - les... Nous t'ai - mons...

36 bel - les é - pou - les... Nous t'ai - mons...

36 bel - les é - pou - les... Nous t'ai - mons...

36 bel - les é - pou - les... Nous t'ai - mons...

36 bel - les é - pou - les... Nous t'ai - mons...

36

63

p

p

p

p

p

Rall. 66 **Allegro** $\text{♩} = 60$

m'of-fre le pur re-tour de mes charmes vers l'om-bre où son-ge moi à mour...

Nar -

Nar -

Nar -

Nar -

Rall. 66 **Allegro** $\text{♩} = 60$

pizz. *pp*

pizz. *pp*

pizz. *pp*

pizz. *pp*

pizz. *pp*

pizz. *pp*

[illegible]

[illegible]

121 72 Allegro mod. $\text{♩} = 72$

121

121

121 et le per - si - fle...

121 Qu'on le hue et le per - si - fle...

121 Qu'on le gif - le! Qu'on le hue C'est un plai - sir que de ven - ger d'un coup

121 Qu'on le gif - fa, qu'on le gif - fa, qu'on le hue C'est un plai - sir que de - ven - ger d'un coup -

121

121 72 Allegro mod. $\text{♩} = 72$

121

121

121

121 *arco Solo*

125

et soi-mê-me et les Dieux, la Na-ture et le goût... Tu vas pe-yer ton in-so-

126

et soi-mê-me et les Dieux, Qu'on le griffe et la per nifle... Qu'on le griffe et la per nifle... Tu vas pe-yer ton in-so-

126

et soi-mê-me et les Dieux, la Na-ture et le goût... Qu'on le grif-fe et le per-si-fle...

126

et soi-mê-me et les Dieux, C'est un plai-sir que de ven-ger d'un coup et soi-mê-me et les Dieux,

82 «B.I.»

210

La plus bel-le ne veut un Nar-cis-se ré - vant qui se trou - ve dans l'on - de une a - mour sans mor - su - res... Eh bien.

210

210

210

210

210

210

210

210

82

[illegible]

224 83 Allegro
♩ = 80

son la - tac - te beau - al.

ff Il nous bra - ve, il nous ou - tra - ge, quel mé - ris so - tre ou -

ff Il nous bra - ve, il nous ou - tra - ge, quel mé - ris so - tre ou -

ff Il nous bra - ve, il nous ou - tra - ge, quel mé - ris so - tre ou -

ff Il nous bra - ve, il nous ou - tra - ge, quel mé - ris so - tre ou -

ff Il nous bra - ve, il nous ou - tra - ge, quel mé - ris so - tre ou -

224

224 83 Allegro
♩ = 80

ff

ff

ff

ff

230 *Très lent*

The musical score for measures 230-233 is arranged in two systems. The first system contains measures 230 and 231. The second system contains measures 232 and 233. The score is written for multiple staves, likely representing different instruments or voices. The key signature is one sharp (F#). The tempo marking is *Très lent*. The notation includes various note values, rests, and trills. In measure 230, there are several staves with notes and rests. In measure 231, there are staves with notes and rests, and a staff with a trill. In measure 232, there are staves with notes and rests, and a staff with a trill. In measure 233, there are staves with notes and rests, and a staff with a trill. The score is written in a standard musical notation style.

Scène V

Narcisse, 1^{re} Nymph, les autres, un Echo.

84 Lent ($\text{♩} = 60$)

1^{re} Nymph

As - ses Nym - phes, ces - ses d'ex - cer - cer vo - tre ra - ge: Vo - tre grâ - ce se perd à tout de cre - an - té:

Timbales

Cymbales

1^{ers} Violons

2^{ds} Violons

Alti

Celli

C/Basses

5

Vo - tre beau - té se doit dé - par - tier sa beau - té. Son blas - phème est de ceux qu'ex - hale la souf - fran - ce.

Scène VI

Narcisse, la 1^{re} Nymph

88

Lent $\text{♩} = 60$ Plus Vite $\text{♩} = 92$

Nymph

Nar - cisse... Nar - cisse... é... «B.L.» cou - re...

Narcisse

Nos. Qui me nomme? Qui que tu sois, va - t'en!... Je hais

Timbales

pp f

88

Lent $\text{♩} = 60$ Plus Vite $\text{♩} = 92$

Violons

Violons

Alti

Celli

Basses

pp f

89

«B.I.»

les dieux et l'homme. Je vi-rais sans é - gal, sans dé - sir que de moi: Des

«B.I.» «B.I.» «B.I.» «B.I.» 89 «B.I.»

[illegible]

[illegible]

91
Lent $\text{♩} = 60$

23
23
23
23
23
23

quel ce corps par - tit s'ef - fût au coup mort - tel...

91
Lent $\text{♩} = 60$
pp

30

«H» «C15» «Q2» «D» «C13» «D.B1.» «T»

Te me tou - ches le couer... Tes plain - tes sont trop vraies... Ah, l'au - se que nos maîns la - vent tes peu - vres

30

30

«H» «T» «D» «D.B1.» «D.B1.»

30

30

30

30

30

garde de pi - tié A me voir sans hor - reur lais - se - les te sé - dui - re Et ne re - con - nais point cel - la

52

93 animé peu à peu ♩ = 78

qui dui te nul - ra. Tu blas- ses mon or - gueil de mes char- mes ser - teina. Mais é - coule...

52

52

52

93 animé peu à peu ♩ = 78

52

52

52

52

52

78 Allegro 95

f *«P»*

est d'a-mour? Ton Cri - me est d'i-gno-rer tous les crimes a - les-tout. Tu me por-tas la

78 Allegro 95

f *div.* *8^{va}* *mf*

f *mf*

f *mf*

f *mp*

mp

[illegible]

94 96

me lui-même ap- prit à le re- di- re... Ce n'est que tout mon sang, la nuit, me vient

94 96

pp

94 96 *sourdine*

pp subito *p*

pp subito *p*

pp subito *p*

pp sub. *p*

pp sub. *p*

[illegible]

[illegible]

Tu pen - chais sans me voir, ta pen - sée ve fi - gure. Ton ex - tase op - po - sait à mes bré - lants es - pris d'une en -

-BI-

-BI-

-BI-

-BI-

-BI-

-BI-

pp

99

120

otre beau - té le mar - bre et le mé - pris... mes pleurs n'él - bran - lèrent point... cette sa - via -

120

120

«B.I.» «B.I.» «B.I.»

99

120

120

120

120

120

p

p

p

p

p

129

100 A tempo I

ri - ble bar - re. Fi - la vi - va je - dis, je me de lante et

129

129

100 A tempo I

div.

129

129

129

129

129

137

même, En fin, désespérant, las - se de t'ef - fen - cer. Pour la pre - miè - re fois, — je me

137

137

137

137

137

[illegible]

150

Mais les dieux goûtent peu ce genre de désordre. La Nym- phe é-tant pour eux la pa - re - re des

150

150

150

150

150

150

150

150

157

101

bois: Natale que blanche et belle est le sort de son âme...

157

Que

157

101

157

157

157

157

157

[illegible]

167 «B.I.» «B.I.»

Mi-di-le leur mes-sa-ge et pré-pa-re ton choix. Leurs mains por-teront sur toi l'om-bre que tu de-vi-ras.

167

167 *pp*

167 *pp*

167 *pp*

167 *pp*

167 *pp*

167 *pp*

103

Animé

«B1»

«B1»

179

Tais - toi!... N'ap - pe! - le point la fou - dre ven - ge - re - - - ac: Tout le ciel con - se

179

179

103

Animé

«B»

pp

pp

pp

pp

pp

pp

104 *Très lent*

cœur ce qu'il for - me d'a - mer. *ff* Et re - cois le dé - cret de la

106

104 *Très lent*

ff *f* *ff* *f* *ff* *f* *ff* *f*

105 $\text{♩} = 120$

PAR LE STYX, PAR LE STYX, PAR LE STYX.

105 $\text{♩} = 120$

195

SI NAR - CISSE NE FELT, SI NAR - CISSE NE VEUT

195

195

195

195

195

195

195

[illegible]

213 106 Allegro mod.

pp
Cour-be ten drent, Nar-die - se un noir car - ment t'as - bla.

213

213

213

213 106 Allegro mod.

pp

213

213

213

213

219

219

Fan - tai - ne, ma fon-taine, à tran - pa - rent tam-bou De malet et - ou ble -

219

tr

ppp

219

219

219

Div. end.

219

The musical score for page 514, measures 219-223, is presented in a multi-staff format. The top staff is a vocal line with lyrics: "Fan - tai - ne, ma fon-taine, à tran - pa - rent tam-bou De malet et - ou ble -". The second staff is a piano accompaniment featuring trills (tr) and a very soft dynamic (ppp). The third staff is a vocal line with a fermata. The fourth staff is a piano accompaniment with a fermata. The fifth staff is a vocal line with a fermata. The sixth staff is a piano accompaniment with a fermata. The seventh staff is a vocal line with a fermata. The eighth staff is a piano accompaniment with a fermata. The ninth staff is a vocal line with a fermata. The tenth staff is a piano accompaniment with a fermata. The eleventh staff is a vocal line with a fermata. The twelfth staff is a piano accompaniment with a fermata. The thirteenth staff is a vocal line with a fermata. The fourteenth staff is a piano accompaniment with a fermata. The fifteenth staff is a vocal line with a fermata. The sixteenth staff is a piano accompaniment with a fermata. The seventeenth staff is a vocal line with a fermata. The eighteenth staff is a piano accompaniment with a fermata. The nineteenth staff is a vocal line with a fermata. The twentieth staff is a piano accompaniment with a fermata. The twenty-first staff is a vocal line with a fermata. The twenty-second staff is a piano accompaniment with a fermata. The twenty-third staff is a vocal line with a fermata. The twenty-fourth staff is a piano accompaniment with a fermata. The twenty-fifth staff is a vocal line with a fermata. The twenty-sixth staff is a piano accompaniment with a fermata. The twenty-seventh staff is a vocal line with a fermata. The twenty-eighth staff is a piano accompaniment with a fermata. The twenty-ninth staff is a vocal line with a fermata. The thirtieth staff is a piano accompaniment with a fermata. The thirty-first staff is a vocal line with a fermata. The thirty-second staff is a piano accompaniment with a fermata. The thirty-third staff is a vocal line with a fermata. The thirty-fourth staff is a piano accompaniment with a fermata. The thirty-fifth staff is a vocal line with a fermata. The thirty-sixth staff is a piano accompaniment with a fermata. The thirty-seventh staff is a vocal line with a fermata. The thirty-eighth staff is a piano accompaniment with a fermata. The thirty-ninth staff is a vocal line with a fermata. The fortieth staff is a piano accompaniment with a fermata. The forty-first staff is a vocal line with a fermata. The forty-second staff is a piano accompaniment with a fermata. The forty-third staff is a vocal line with a fermata. The forty-fourth staff is a piano accompaniment with a fermata. The forty-fifth staff is a vocal line with a fermata. The forty-sixth staff is a piano accompaniment with a fermata. The forty-seventh staff is a vocal line with a fermata. The forty-eighth staff is a piano accompaniment with a fermata. The forty-ninth staff is a vocal line with a fermata. The fiftieth staff is a piano accompaniment with a fermata. The fifty-first staff is a vocal line with a fermata. The fifty-second staff is a piano accompaniment with a fermata. The fifty-third staff is a vocal line with a fermata. The fifty-fourth staff is a piano accompaniment with a fermata. The fifty-fifth staff is a vocal line with a fermata. The fifty-sixth staff is a piano accompaniment with a fermata. The fifty-seventh staff is a vocal line with a fermata. The fifty-eighth staff is a piano accompaniment with a fermata. The fifty-ninth staff is a vocal line with a fermata. The sixtieth staff is a piano accompaniment with a fermata. The sixty-first staff is a vocal line with a fermata. The sixty-second staff is a piano accompaniment with a fermata. The sixty-third staff is a vocal line with a fermata. The sixty-fourth staff is a piano accompaniment with a fermata. The sixty-fifth staff is a vocal line with a fermata. The sixty-sixth staff is a piano accompaniment with a fermata. The sixty-seventh staff is a vocal line with a fermata. The sixty-eighth staff is a piano accompaniment with a fermata. The sixty-ninth staff is a vocal line with a fermata. The seventieth staff is a piano accompaniment with a fermata. The seventy-first staff is a vocal line with a fermata. The seventy-second staff is a piano accompaniment with a fermata. The seventy-third staff is a vocal line with a fermata. The seventy-fourth staff is a piano accompaniment with a fermata. The seventy-fifth staff is a vocal line with a fermata. The seventy-sixth staff is a piano accompaniment with a fermata. The seventy-seventh staff is a vocal line with a fermata. The seventy-eighth staff is a piano accompaniment with a fermata. The seventy-ninth staff is a vocal line with a fermata. The eightieth staff is a piano accompaniment with a fermata. The eighty-first staff is a vocal line with a fermata. The eighty-second staff is a piano accompaniment with a fermata. The eighty-third staff is a vocal line with a fermata. The eighty-fourth staff is a piano accompaniment with a fermata. The eighty-fifth staff is a vocal line with a fermata. The eighty-sixth staff is a piano accompaniment with a fermata. The eighty-seventh staff is a vocal line with a fermata. The eighty-eighth staff is a piano accompaniment with a fermata. The eighty-ninth staff is a vocal line with a fermata. The ninetieth staff is a piano accompaniment with a fermata. The ninety-first staff is a vocal line with a fermata. The ninety-second staff is a piano accompaniment with a fermata. The ninety-third staff is a vocal line with a fermata. The ninety-fourth staff is a piano accompaniment with a fermata. The ninety-fifth staff is a vocal line with a fermata. The ninety-sixth staff is a piano accompaniment with a fermata. The ninety-seventh staff is a vocal line with a fermata. The ninety-eighth staff is a piano accompaniment with a fermata. The ninety-ninth staff is a vocal line with a fermata. The hundredth staff is a piano accompaniment with a fermata.

[illegible]

110
Même mouvement

247

que moi - mè - me que se - rai - je sau - vé de ce di - vin dan - ger. Si fin - me - lais Nar - cisse

110
Même mouvement

247

pp

254 III

Tra - his...

f à l'a - mour d'a - tra - ger? Je ne puis vous ai - mer que je ne re - tra - his - se...

254 III

261 *Moderato* *rall.* 3

Pour-quoi ne pas le tra-hir, ce Nar-cis-se, Rom-pre ce long re-gard qui se perd la rai-son et dis-trai-re de l'in-de

261 *Moderato* *rall.*

p *p* *p* *p* *p*

248 112 Très lent $\text{♩} = 60$

un œil qui s'a - dou - cis - se?

ppp

112 *Très lent* $\text{♩} = 60$ «D.R.» «D.R.»

pp

270

Ra - garde... quel bon

270

«DR»

270

270

soir pour u - ne tra - hi - son!

283

— ses — sé — ta — mar — pho — — — — — Tout l'or —

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

This image shows a page from a musical score for the song "Les Feuilles mortes" by Cole Porter. The score is written for voice and piano. The vocal line is at the top, with lyrics in French: "plus que peu de ro-". The piano accompaniment consists of several staves. The right hand features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The left hand provides a steady accompaniment with chords and single notes. The score is marked with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The page number 287 is visible in the top left corner.

290

qui pl - na - aat sur l'ho - ri - zon...

291

plaz.

plaz.

295 113 Moderato

p Ton bien-ai-mé s'élèvent sous les réseaux fu-né- - - - -bres et sa fon-

295 113 Moderato

pp

114

305

mai les té - sors essé - ou - veris. Là - haut, par quel - ques feux s'an - non - ce l'U - ni - vers ——— dont les dieux n'ai - ment

305

305

arco

arco

The image displays a page from a musical score, likely for a choir or vocal ensemble. The score is written on multiple staves, including vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are in French, and the music is in 3/4 time. The page number 115 is visible in the top right corner, and the title 'Les Petits Chanteurs de Saint-Marc' is at the top left. The lyrics are: 'point l'a - pou - van - ta - ble Non . . . bre... Mais l'a .'. The piano accompaniment features a variety of chords and melodic lines, with some measures marked with 'p' (piano) and 'v' (vibrato).

[illegible]

324

ri - che de di - surs que de ses di - a - mants, ex - la - la la la .

324

324

cresc.

cresc.

p

- 69 -

gours et les en-chaî-nés - ments, Les non-ges, les non-

116

116

p

pp

p

p

335

tears, les pro - mes - ses de l'om - bre où il - l'ol - gant les

336

The musical score is written for a vocal part and piano accompaniment. Measure 335 is marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The vocal line has lyrics underneath. The piano accompaniment is in the right hand, with a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and moving lines. Measure 336 continues the vocal line and includes a guitar part with a complex, fast-paced melody. The piano accompaniment continues with the same eighth-note bass line and treble line.

342

pas qui por - tent les a - maux.

342

342

348 *Animato*

Ch: ————— que ce soit à dona mes cœurs qui

348 *Animato*

pp

pp

pp

pp

pizz.

pp

354 117

vont se fon - dre rha - pi - re le sou - pi - re

354 354 117

pp

arco

pp

The musical score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in treble and bass clefs. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 354 to 357. The second system contains measures 354 to 357. The vocal line in the first system has the lyrics 'vont se fon - dre rha - pi - re le sou - pi - re'. The piano accompaniment in the first system has a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the vocal and piano parts. Dynamic markings include 'pp' (pianissimo) and 'arco' (arco).

360

qui me vien - drai ré - pon - dre et qui t'a - par - ga -

360

360

[illegible]

372 118

A - ban - donne a mes bras — Ta - mour in - fruc - tu - eu - se, N'a - se

pp

372 118

mp

p *mf*

p

p

379 119

pas de ton ré - ve é - pu - ré le mal - heur?

Nar - cisse est à soi seul, le de - meure et suc - com - be.

379 119

345

Que si tu veux pé - ri - prendre - moi toute pour son - ne! Mais, son - ge, il n'est plus temps pour toi de me ha -

345

345

345

389 120 Lent

tr. Nar - cisse, l'as - se - noi sé - duire à te tra - her...

Nym - phe, non... Nym - phe, non...

389 120 Lent

Je ne suis point com - pli - ce de ton des - sein de me sauver. Si le Ciel me veut é - prou - ver

399 121 Andante $\text{♩} = 88$

que du Ciel plei-ne-ment le-crime s'ac-cou-plus... O Pal-pi-tans, 5

399 121 Andante $\text{♩} = 88$

«H»
«C13»
«C14»

f *p*

403

«B» «T» «C14» «C14»

Ten - te Di - vi - ni - si des bois, Je ne fais point d'en - ten - dre Le son de

403

«B» «B» «T» «T» «B» «T» «B» «B» «B» «T» «B» «C14»

p

p

The musical score consists of two systems. The first system (measures 403-407) features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The vocal line includes dynamic markings «B», «T», and «C14». The piano accompaniment is in the right hand, with a bass line in the left hand. The second system (measures 403-407) continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes dynamic markings «B», «B», «T», «T», «B», «T», «B», «B», «B», «T», «B», and «C14». The piano accompaniment includes a dynamic marking *p* at the beginning of the first measure.

408

ve - tre voix; Je ne hais point vos cha - - mes; Mais je vois dans vos yeux des lar - mes

409

«D.R.A.»

«D.R.A.»

«T.»

«T.»

«D.A.»

416 122

(très ferme)

que fuisse en - co - re mieux... Mais, Nar - cisse ne peut, mais Nar - cisse ne veut al - ler d'a -

416 122

«D»

pp

419 *Allegretto*

mour quel-que a-mour qui soi - mé - me. Au noir ser-ment ré - pond son clair a -

tr

pp

419 *Allegretto*

pp

pp

pp

pp

425 123

ver: Ce n'est qu'à toi qu'il peut dire Je t'ai - me sans ja - mais crain - dre un re - gard mes - son - ge.

425 123

pp *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p*

430

Nar - cisse tient pour le dan - ger su - pré - sa le cour d'au - tri qui ne peut que chan - ger... *p* En

431

mf *pp* *mf* *pp* *p*

435 124 rit. a Tempo

vain, dans leur fai - ve de - me - re. les bre - tans sei - jous de l'A - sur oot vou - le que Ma -

435 124 rit. a Tempo

p

The musical score consists of two systems. The first system begins at measure 435 and includes a tempo change at measure 124 from 'rit.' to 'a Tempo'. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The second system continues the music, also starting at measure 435 and including a tempo change at measure 124. It features a vocal line and a more complex piano accompaniment with multiple staves.

440 125

cis - se meu - re si son or - guel se gar - de pur: En vain par - lent - ils par la fou - dre.

440 125

pp *pp* *pp* *pp* *pp*

445 126

Ma - na - cent - ils de la dis - sou - dre, de la ré - duire en quel - que fleur,

tr
pp

445 126

v
pp
pizz
pp
pp
pp

452 rit. Tempo 1

p Ce des-ti-ne as - re des pi - res si parfoia. Nym phe. tu res-pi - res

452 rit. Tempo 1

p

459

sans mon per-fum l'om-bre d'un pleur

459

459

443 127 Andante

— Ah! — — — — — Al - les, mon corps il faut que l'on s'en - dor - me:

443 127 Andante

pp

469 *rall. poco a poco*

Il n'est plus temps d'être de forme en forme for - ce, pré - sence et sa - ble mou - ve - ment.. A - dieu, cher corps,

469 *rall. poco a poco*

473

belle i - de - le de l'onde, Voi - ci pour vous le dernier jour du monde Où rien de pur ne du - re qu'un mo - ment!

475

475

pp

p

This musical score page contains measures 451 and 452. The score is organized into two systems, each with five staves. The first system (measures 451-452) includes a vocal line (soprano), a vocal line (alto), a vocal line (tenor), a piano line (right hand), and a piano line (left hand). The second system (measures 451-452) includes a vocal line (soprano), a vocal line (alto), a vocal line (tenor), a piano line (right hand), and a piano line (left hand). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

Scène VII—

Les Nymphes

128 *Mouv! au début* $\text{♩} = 50$

A

B *(bouches fermées)*
ah! ah!

C Ah! Ah!

D Ah! Ah!

Timbales

mbales

128 *Mouv! au début* $\text{♩} = 50$

Violons

Violons

Alti
-B.L.-
-B.L.-

Celli

2nd pizz

Basses

31 [130]

mf O Nait tã - de at pre - sen - de, Un as - tre qui o'y mi -

(bouches fermées)

mf O Nait tã - de at pre - sen - de, Un as - tre qui o'y mi -

(bouches fermées)

pp Ah! ah! ah! ah! ah!

31 Ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah!

31

31 [130]

pp

pp

Div. a 3

31

pp

31

pp

31

pp

[illegible]

BIBLIOGRAPHIE

I- RÉFÉRENCES MUSICOLOGIQUES ET LITTÉRAIRES

- Aubin, Tony. «Premières auditions» (critique de la *Cantate du Narcisse*), *Comœdia*, 5 février 1944, p. 6.
- Auric, Georges. «Paris — The Survival of French Music». *Modern Music* 22 (1945) : 157-160.
- . *Quand j'étais là...* Paris : Bernard Grasset, 1979.
- «Les Ballets suédois au Théâtre des Champs-Élysés» (critique du *Marchand d'oiseaux*), *Comœdia*, 24 mai 1923.
- Les Ballets suédois dans l'art contemporain*. Paris : Éditions du Trianon, 1931.
- Barraud, Henry. «The French Lyric Stage : It Must Grow a New Skin or Rejuvenate the Old». *Musical America*, 15 avril 1951, p. 9.
- Belvianes, Marcel. «Ouverture » (critique de la création), *Le Ménestrel*, 27 novembre 1936.
- Brussel, Robert. «Concerto pour violon de Mme Germaine Tailleferre» (critique). *Le Figaro*, 8 décembre 1936, p. 6.
- Bruyr, J. *L'écran des musiciens*. 2^{de} série. Paris : 1933.
- . «Germaine Tailleferre», *Musica* 36 (1957) : 29-33.
- Centre de Documentation de Musique Internationale éd. «Les Six», *Bulletin du C.D.M.I.*, 3 (janvier 1952) : 9-15.
- Chalupt, René. *Ravel au miroir de ses lettres*. Correspondance réunie par Marcelle Gérard et René Chalupt. Paris : Robert Laffont, 1956. (Coll. «Musicale».)
- Chamfray, Claude. «Fiche biographique» (Germaine Tailleferre). *Le Courrier musical de France* 9 (1965).
- . «Hommage à Germaine Tailleferre». *Courrier musical* 39 (1972), p. 119.
- Chaplin, Charles. *My Autobiography*. N.Y. : Simon and Schuster, 1964.

- Charpentier, Raymond. «*Marchand d'oiseaux* : ballet de Mme Hélène Perdriat, musique de Mlle Germaine Tailleferre». *Comœdia*, 27 mai 1923. (Chronique «Au Théâtre des Champs-Élysées».)
- Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Éditions Robert Laffont et Jupiter, 1982. (Coll. «Bouquins».)
- Cocteau, Jean. *Le Coq et l'Arlequin*. Préface de Georges Auric. Paris : Stock/Musique, 1979.
Originellement publié sous le titre *Notes autour de la musique*. Paris, 1918.
Extrait du «Rappel à l'ordre». In *Oeuvres complètes*. Vol. 9. Genève : Marguerat, 1950. (Pages 11-69.)
- Coeuroy, André. *Panorama de la musique contemporaine*. Paris : Les Documentaires, 1928.
- Collaer, Paul. «La musique française de 1917 à 1924 : la fin des Six et de Satie». *Revue générale* 7-8 (juin-juillet 1974) : 1-25.
- , «La musique française de 1917 à 1924 : le groupe des Six» *Revue générale* 5 (mai 1974) : 1-27.
- , *La Musique moderne*. 3^e éd. rev. et corr. Préface de Claude Rostand. Bruxelles : Éditions Meddens, 1963.
- Collet, Henri. «Les "Six" Français : Darius Milhaud, Louis Durey, Georges Auric, Arthur Honegger, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre». *Comœdia*, 23 janvier 1920.
- , «Un Livre de Rimsky et un livre de Cocteau — Les Cinq Russes, les Six Français et Érik Satie». *Comœdia*, 16 janvier, 1920.
- Cooper, Martin. *French Music from the Death of Berlioz to the death of Fauré*. Londres : Oxford University Press, 1951.
- , *Gluck*. Préface d'Edward J. Dent. N.Y. : Oxford University Press, 1935.
- Cortot, Alfred. *La Musique française de piano*. Paris : Presses Universitaires de France, 1981 (c. 1930-32). (Coll. «Quadrige».)
- Cossart, Michael de. *The Food of Love : Princesse Edmond de Polignac (1865-1943) and her Salon*. Londres : Hamish Hamilton, 1978.
- Cuneo-Laurent, Linda. «The Performer as Catalyst : The Role of the singer Jane Bathori in the Careers of Debussy, Ravel, "Les Six" and and their Contemporaries in Paris : 1904-1926». Dissertation (Ph. D.), New York University, 1982.

- Damase, Jacques éd. *Ballets suédois*. Texte de Bengt Häger. Traduit par Jacques Robnard. Paris : Éditions Denoël, 1989.
- Daniel, Keith. *Francis Poulenc: His Artistic Development and Musical Style*. Ann Arbor : UMI Research Press, 1982.
- Davies, Laurence. *The Gallic Muse*. Londres : J.M. Dent & Sons, 1967.
- Drew, David. «Modern French Music». In *European Music in the Twentieth Century*. Éd. par Howard Hartog. Westport : Greenwood Press, 1976.
- Duchesne-Guillemin, Jacques. «Paul Valéry et la musique». *La Revue musicale* 210 (1952) : 113-121.
- Dufourcq, Norbert. *La Musique française*. Paris : 1949.
- Dumesnil, René. *La Musique contemporaine en France*. 2 vols. Paris : Librairie Armand Colen, 1930.
- . *La Musique en France entre les deux guerres, 1919-1939*. Genève : Éditions du Milieu du Monde, 1946.
- Erskine, John. *The Philharmonic-Symphony Society of New York, Its first Hundred Years*. N.Y. : Macmillan, 1943.
- Fokine et al. *Les Ballets suédois dans l'art contemporain*. Paris : Éditions du Trianon, 1931.
- Fried Block, Adrienne. «Women in Composition». In *The Status of Women in College Music: Preliminary Studies*. Éd. par Carol Neuls-Bates dans *College Music Society Report* 1 (1976) : 6-29.
- Froehlich, Mary Ann. «Neglected Compositions by Fauré, Debussy and Tailleferre». Thesis (M. A.), California State University, Long Beach, 1978.
- Gide, André et Paul Valéry. *Correspondance : 1890-1942*. Préface et notes par Robert Mallet. Paris : Gallimard, 1955.
- Gillmor, Alan. «Erik Satie and the Concept of the Avant-Garde». Dissertation (Ph. D.), University of Toronto, 1972.
- . *Érik Satie*. Boston : Twayne Publishers, 1988.
- Gold, Arthur, et Robert Fizdale. *Misia*. Traduit de l'anglais par Janine Hérission. Paris : Gallimard, 1981.
- Originalement publié à N.Y. : Alfred A. Knopf, 1980.

Goldbeck, Frédérick. *Des compositeurs au XX^e siècle: France, Italie, Espagne*. Traduit par Gérard Brunswig. Préface par Rémy Stricker. Paris : Parution, 1988.

Golea, Antoine. *Georges Auric*. Paris : Ventadour, 1958.

Hacquard, Juliette. «Germaine Tailleferre : mon temps c'est le présent». *Nouvelles Rive-gauche* 76-77 (1982).

Haefeli, Anton. *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM)*. Zürich : Atlantis Musikbuch-Verlag, 1982.

Harbec, Jacinthe. «Parade : les influences cubistes sur la partition musicale d'Erik Satie». Dissertation (M.A.), Université McGill, 1987.

Hell, Henri. *Francis Poulenc*. Paris : Fayard, 1978.

Hoérée, Arthur. «Tailleferre, Germaine». In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 6^e éd. Éd. par Stanley Sadie. Vol. 18. New York : Macmillan, 1980. (Pages 527-528.)

«How New York Critics See New Works by Living Composers» (critique de *Valse Lente*). *Music News* 41 (Janv. 1949) : 46.

Hurard-Vitard, Eveline. *Le Groupe des Six ou le matin d'un jour de fête*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1987.

Huré, Jean. «The Immediate Future of French Music». *Musical Quarterly* 4 (1918) : 74-77.

Johnson, Earle. *Symphony Hall, Boston*. Boston : Little, Brown and C., 1950.

Jourdan-Morhange, Hélène. *Mes Amis musiciens*. Paris : Éditions françaises réunies, 1948.

Laearns, Daniel. «Pavane, Nocturne, Finale » (critique). *Le Courrier musical*, 1^{er} janvier 1930, p. 14.

Laloy, Louis. *La Musique retrouvée*. Paris : Desclée de Brouver, 1974. Originellement publié à Paris : Librairie Plon, 1928.

Lambert, Constant. *Music Ho!* New York : Charles Scribner's Sons, 1934.

Landormy, Paul. *La Musique française après Debussy*. Paris : Librairie Gallimard, 1943.

Lapommeraye, Pierre de. «Concerts-Pasdeloup» (critique de *Ballade*). *Le Ménestrel*, 9 février 1923, p. 65.

-----, «Le marchand d'oiseaux » (critique). *Le Ménestrel*, 1^{er} juin 1923, p. 247.

Laurenti, Huguette. *Paul Valéry et le théâtre*. Paris : Gallimard, 1973.

Leroi, Pierre. «Ballade » (critique). *Le Courrier musical*, 1^{er} mars 1923.

Lonchampt, Jacques. «André Jolivet et Germaine Tailleferre à l'Opéra». *Le Monde*, 9 mars 1982, p. 20.

Lubin, Ernest. «The Six Return to the Limelight in Paris». *New York Times*, 13 janvier 1952.

Lyon, Raymond. «Visite à Germaine Tailleferre». *Le Courrier musical de France* 61 (1978) : 3-4.

Mannoni, Gérard. «Concerto de la fidélité » (critique). *Le Quotidien de Paris*, 8 mars 1982.

Les Mariés de la Tour Eiffel. Geoffrey Simon, chef d'orchestre pour The Philharmonia Orchestra. Chandos CHAN 8356. Notes de programme d'enregistrement par Edward Johnson, c1985.

Meggett, Joan M. *Keyboard Music by Women Composers : A Catalog and Bibliography*. Wesport, Conn. : Greenwood, 1981.

Mellers, Wilfrid. *Studies in Contemporary Music*. New York : AMS Press, 1976.

Réédition de l'original paru à Londres : Dennis Dobson, 1947.

Messenger, André. «Les Premières : Théâtre des Champs-Élysées, *Marchand d'oiseaux* » (critique). *Le Figaro*, le 28 mai 1923, p. 4.

Milhaud, Darius. *Études*. Paris : Éditions Claude Aveline, 1927.

-----, *Ma vie heureuse*. Paris : Pierre Belfond, 1987.

-----, *Notes sur la musique: essais et chroniques*. Textes réunis et présentés par Jérémy Drake. Paris : Flammarion, 1982. (Coll. «Harmoniques».)

-----, *Notes sans musique*. Paris : René Julliard, 1949.

Mitgang, Laura. «Germaine Tailleferre : Before, During and After "Les Six"». In *The Musical Woman*. Vol. 2. Éd. par J. L. Zaimont, C. O. Lauser et J. Goltieb. New York : Greenwood Press, 1987. (Pages 177-221.)

-----, «One of "Les Six" Is Still At Work», *New York Times*, 23 mai 1982.

- . «La Princesse des Six : A Life of Germaine Tailleferre». Dissertation (B.A.), Oberlin College, Ohio, 1982.
- Mooser, R. Aloys. *Regards sur la musique contemporaine: 1921-1946*. Lausanne : Librairie F. Rouge, 1946.
- Moreux, Serge. «La Musique» (Critique de la *Cantate du Narcisse*). *La Gerbe* 186 (3 février 1944).
- Morgan, Robert P. *Twentieth-Century Music*. New York : W.W. Norton, 1991. (Coll. «The Norton Introduction to Music History».)
- Musiciens par eux-mêmes : Entretien avec Germaine Tailleferre*. 19 janvier 1992, Radio-Canada. (Reprise d'une émission réalisée à Radio-France en 1977.)
- Myers, Rollo H. *Érik Satie*. Éd. par Scott Goddard. Londres : Dennis Dobson, 1948. (Coll. «Contemporary Composer».)
- . *Modern French Music*. N.Y. : Praeger, 1971.
- Olivier, Philippe. «Germaine Tailleferre : "une Marie Laurencin de la musique"». *Libération*, 9 novembre 1983.
- Orban, Marcel. «Sonatine à cordes » (critique). *Le Courrier musical*, 1^{er} février 1918, p. 67.
- Orledge, Robert. *Charles Koechlin (1867-1950) : His Life and Works*. Londres : Harwood Academic Publishers, 1989. (Coll. «Contemporary Music Studies», Vol. 1.)
- . «A Chronological Catalogue of the Compositions of Germaine Tailleferre (1892-1983)». *Muziek & Wetenschap* 2/2 (1992) : 129-152.
- . *Satie the Composer*. New York : Cambridge University Press, 1990. (Coll. «Music in the 20th Century».)
- Pannetier, Odette. «Avec Germaine Tailleferre». *Candide*, 19 novembre 1931.
- Perloff, Nancy Lynn. «Art and the Everyday : The Impact of Parisian Popular entertainment on Satie, Milhaud, Poulenc, and Auric». Dissertation (Ph. D.), The University of Michigan, 1986.
- Potter, Caroline Lucy. «Germaine Tailleferre (1892-1983) : A Century Appraisal». *Muziek & Wetenschap* 2/2 (1992) : 109-128.
- . «Germaine Tailleferre (1892-1983) : A Compositional Critique. Dissertation (M.Mus.), University of Liverpool, 1992.

- Poulenc, Francis. *Correspondance : 1915-1963*. Textes réunis par Hélène de Wendel. Paris : Éditions du Seuil, 1967.
- . *Moi et mes amis*. Confidences recueillies par Stéphane Audel. Paris : La Palatine, 1963.
- . *De la musique encore et toujours*. Paris : 1946.
- . *Diary of my Songs/Journal de mes mélodies*. Traduit par Winifred Radford. Introduction de Graham Johnson. Londres : Victor Gallancz, 1989.
Originalement publié à Paris : Société des amis de Francis Poulenc, 1964.
- . *Francis Poulenc*. Londres : J. & W. Chester, 1922.
- et Claude Rostand. «Entretiens avec Claude Rostand». *Radiodiffusion française* (oct. 1953-avril 1954). Paris : R. Julliard, 1954.
- Robert, Frédéric. «Cinquante ans après ... À propos du "Groupe du Six"». *Journal musical français* 193-194 (1970) : 20.
- . *Louis Durey : l'aîné des «Six»*. Paris : Les Éditeurs français réunis, 1968.
- Roland-Manuel. «Esquisse pour un portrait de Germaine Tailleferre». *Revue Pleyel* (1926).
- . «La musique et la danse». In *Les Arts, la musique et la danse*. Partie II. Paris : Les Éditions Denoël et Steele, 1933. (Pages 271-346.)
- . «Ravel and the New French School». *Modern Music* 2 (1925) : 17-23.
- Rogers, Robert. «Jazz Influence on French Music». *The Musical Quarterly* 21 (1935) : 53-68.
- Rosenfeld, Paul. *Musical Chronicle (1917-1923)*. New York : Harcourt, Brace & Co., 1923.
- Rostand, Claude. «Le Groupe des "Six"». In *La Musique française contemporaine*. Chap. II. Paris : Presses Universitaires de France, 1952. (Coll. «Que sais-je». Pages 14-44.)
- Roy, Jean. *Le Groupe des Six : Poulenc, Milhaud, Honegger, Auric, Tailleferre, Durey*. Paris : Seuil, 1994. (Coll. «Solfèges».)
- . *Musique française : Présences contemporaines*. Paris : Nouvelles Éditions Deresse, 1962.

- Rubinstein, Arthur. *My Many Years*. N.Y. : Alfred A. Knoff, 1980.
- Samuel, Claude. *Panorama de l'art musical contemporain*. Paris : Gallimard, 1962.
- Satie, Éric. *Écrits*. Réunis, établis et présentés par Ornella Volta. Nouv. éd. rev. et aug.. Paris : Champ libre, 1981.
- Schloezer, Boris de. «Chroniques et notes : La Musique en France et à l'étranger». *La Revue musicale* 4 (fév. 1924) : 160-167.
- Schonberg, Harold C. «"Les Six" Once More — Famous French Group Reunited in Album». *New York Times*, 23 janvier 1955. (Section «Records».)
- Shapiro, Robert. *Germaine Tailleferre : A Bio-Bibliography*. Westport : Greenwood, 1994.
- Shead, Richard. *Music in the 1920's*. Londres : Duckworth, 1976.
- Sitton, Michael Randy. «The "Album des Six" and Pianism in the Works of Les Six, 1917-1925». Dissertation (Ph. D.), University of Illinois at Urbana-Champaign, 1991.
- Slominsky, Nicolas. *Music since 1900*. 3^e édition révisée et enlignée. N.Y. : Cleman-Ross, 1949.
- Smith, Moses. *Koussevitzky*. N.Y. : Allen, Towne and Heath, 1947.
- Stern, Susan. *Women Composers : A Handbook*. Metuchen, N.J. : Scarecrow Press, 1978.
- Stimpson, Brian. *Paul Valéry and Music : A Study of the Techniques of Composition in Valéry's Poetry*. New York : Cambridge University Press, 1984.
- Tailleferre, Germaine. «From the South of France», *Modern Music* 20 (1942) : 13-16.
- . «Mémoires à l'emporte-pièce». Recueillis et annotés par Frédéric Robert. *Revue internationale de musique française* 19 (1986) : 6-82.
- . «Mon ami... Chaplin». Interview recueillie au magnétophone par Georges Hacquard, *Intemporel* 3 (juillet-sept. 1992).
- . «Musique pour Claudel». Interview recueillie au magnétophone par Georges Hacquard. *Sang Neuf* 43 (janv.-oct. 1980) : 10-11.

- . «Narcisse... fils de la musique et de la poésie». Entretien recueilli par Georges Hacquard. *Intemporel* 4 (oct.-déc. 1992) : 6-7.
- . «Quelques mots de l'une des "Six"». *L'Intransigeant*, 3 juin 1923.
- Thomson, Virgil. «More and More from Paris». *Modern Music* 16 (1939) : 229-237.
- . «Now in Paris». *Modern Music* 10 (1933) : 141-148.
- Trickey, Samuel M. «Les Six». Dissertation (Ph. D), North Texas State College, 1955.
- Valéry, Paul. *Cahiers*. 2 Vols. Édition établie et annotée par Judith Robinson. Paris : Gallimard, 1973.
- . *Oeuvres*. Édition établie et annotée par Jean Hytier. Vol. I. Paris : Librairie Gallimard, 1957. (Coll. «Bibliothèque de la Pléiade».)
Cantate du Narcisse. (Pages 403-421.)
Fragments du Narcisse. (Pages 122-130.)
Narcisse parle. (Page 82.)
- . «Sur les "Narcisse"», *Valéry vivant*, no. spécial de *Cahiers du Sud*, 276-278 (1946) : 385-390.
 Extrait puisé de la «Causerie du Maître Paul Valéry de l'Académie française» donnée dans les Salons de Marguerite Fournier, 19 septembre 1941, inédit.
- . *Lettre à une amie: 1938-1944*. Texte présenté et annoté par Marcelle Chirac. Lourmarin de Provence : Fondation de Lourmarin Laurent-Vibert et Association des Amis de Lourmarin, 1988. (6^e série «Memor et Gratus» des Terrasses de Lourmarin.)
- Volta, Ornella. *L'Album des 6*. Paris : Éditions du Placard, 1990. Catalogue d'exposition «Le Groupe des Six et ses amis», 70^e anniversaire, Neuilly-sur-Seine, 6 mars-9 avril 1990.
- Vuillermoz, Émile. «The Legend of the Six». *Modern Music* 1:1 (fév. 1924) : 15-19.
- Wiéner, Jean. *Allegro Appassionata*. Paris : Pierre Belfond, 1978. (Coll. «Les Bâtisseurs du xx^e siècle».)
- Wilkins, Grover. «Enquête sur un répertoire au-dessus de tout soupçon». *Vibrations : musiques, médias, société*. Éd. spéciale, *Les musiques des films* 4 (1987) : 203-213.

Wister, Frances Anne. *Twenty-five Years of the Philadelphia Orchestra 1900-1925*. Philadelphia : Edward Stern & Co., 1925.

«Yvonne Astruc makes Début with Philharmonic under Enesco», *Musical America*, 25 janvier 1938, p. 13.

II- RÉFÉRENCES THÉORIQUES ET ANALYTIQUES

Babbitt, Milton. «Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants». *Musical Quarterly* 46/2 (1960) : 246-159.

------. «Set Structure as a Compositional Determinant». *Journal of Music Theory* 5/2 (1961) : 53-61.

Baker, James M. *The Music of Alexander Scriabin*. New Haven : Yale University Press, 1986.

------. «Schenkerian Analysis and Post-Tonal Music». *Aspects of Schenkerian Theory*. Éd. par David Beach. New Haven : Yale University Press, 1983. (Pages 153-186.)

Beach, David, éd. *Aspects of Schenkerian Theory*. New Haven : Yale University Press, 1983.

Bent, Ian. *Analysis*. Glossaire par William Drabkin. New York : W.W. Norton, 1987. (Coll. «The Norton/Grove Handbooks in Music».)

Berry, Wallace. *Form in Music*. 2^e éd. Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1986.

Bobbitt, Richard B. «The Harmonic Idiom in the Works of "Les Six"». Dissertation (Ph. D.), Boston University Graduate School, 1963. (University Microfilms.)

Burkhart, Charles. «Schenker's "Motivic Parallelisms"». *Journal of Music Theory* 22 (1978) : 145-175.

Caplin, William E. «The "Expanded Cadential Progression" : A Category for the Analysis of Classical Form». *Journal of Musicological Research* 7 (1987) : 215-257.

------. «Structural Expansion in Beethoven's Symphonic Forms». In *Beethoven's Compositional Process*. *North American Beethoven Studies*, vol. 1. Éd. William Kinderman. Lincoln : University of Nebraska Press, 1991. (Pages 27-54.)

- . *A Theory of Formal Function*. 2 vols. Ouvrage à paraître.
- Carpenter, Patricia. «Grundgestalt as Tonal Function». *Music Theory Spectrum* 5 (1983) : 15-38.
- Chrisman, Richard A. «A Theory of Axis-Tonality for Twentieth-Century Music». Dissertation (Ph. D.), Yale University, 1969.
- Cook, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. Londres : J. M. Dent & Sons, 1987.
- Cooper, Grosvenor W. et Leonard B. Meyer. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago : Chicago University Press, 1960.
- Cross, Charlotte M. «Three Levels of «Idea» in Schoenberg's Thought and Writings». *Current Musicology* 30 (1980) : 24-30.
- Dahlhaus, Carl. «Schoenberg and Schenker». *Royal Musical Association Centenary Essays* 100 (1973-74) : 26-33.
- Deliège, Célestin. *Les Fondements de la musique tonale*. Paris : Éditions Jean-Claude Lattès, 1984. (Coll. «Musiques et Musiciens».)
- Dunsby, Jonathan. «Schoenberg and the Writings of Schenker». *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 2/1 (1977) : 26-33.
- et Arnold Whittall. *Music Analysis in Theory and Practice*. New Haven : Yale University Press, 1988.
- Epstein, David. *Beyond Orpheus : Studies in Musical Structure*. Cambridge : MIT Press, 1979.
- Forte, Allen. «Les ensembles motiviques et linéaires comme facteur fondamental d'unité et de contraste (*La terrasse des audiences du clair de lune*)». *Analyse Musicale* 16 (Juin 1989) : 23-30.
- Réponses à l'article :
- Deliège, Célestin. «La Set Theory ou les enjeux du pléonasme». *Analyse Musicale* 17 (oct. 1989) : 64-79.
- Forte, Allen. «La Set Theory : élevons les enjeux!». *Analyse Musicale* 17 (oct. 1989) : 80-86.
- Mesnage, Marcel. «La Set Theory : de quels enjeux s'agit-il?». *Analyse Musicale* 17 (oct. 1989) : 87-90.
- . «New Approaches to the Linear Analysis of Music». *Journal of American Musicological Society* 41 (1988) : 315-348.
- . *The Structure of Atonal Music*. New Haven : Yale University Press, 1973.

- Frish, Walter. *Brahms and the Principle of developing Variation*. Berkeley : University of California Press, 1984.
- Green, Douglass, M. *Form in Tonal Music*. 2^e éd. New York : Holt, Rinehalt and Winston, 1979.
- Hasty, Christopher. «Segmentation and Process in Post-Tonal Music». *Music Theory Spectrum* 3 (1981) : 54-73.
- Laufer, Edward. «Free Composition (Der Freie Satz) de H. Schenker» (recension), *Music Theory Spectrum* 3 (1981) : 158-184.
- Lerdahl, Fred et Ray Jackendoff. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge : MIT, 1983.
- Lewin, David. *Generalized Musical Intervals and Transformations*. New Haven : Yale University Press, 1987.
- Mallarmé, Stéphane. «Narcisse». In *Les Dieux antiques : Nouvelle mythologie d'après George W. Cok*. 15^e éd. Paris : Gallimard, 1925. (Page 206.)
- Meyer, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.
- Milhaud, Darius. «Polytonalité et Atonalité», *La Revue musicale* 4 (1923) : 29-44.
- Morris, Robert D. *Composition with Pitch Classes : A Theory of Compositional Design*. New Haven : Yale University Press, 1987.
- Neumeyer, David. *The Music of Paul Hindermith*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- Parks, Richard S. *The Music of Claude Debussy*. New Haven : Yale University Press, 1989. (Coll. «Composers of the Twentieth Century».)
- Perle, George. *Serial Composition and Atonality*. 5^e éd. rev. Berkeley : University of California Press, 1981.
- . *Twelve-Tone Tonality*. Berkeley : University of California Press, 1977.
- Ratz, Erwin. *Einführung in die musikalische Formenlehre*. 3^e éd. élargie. Vienne: Universal, 1973.
- Reti, Rudolph. *Thematic Process in Music*. New York : Macmillan, 1951.
- Rufer, Josef. *Composition with Twelve Notes*. Traduit par Humphrey Searle, New York : Macmillan, 1954.

Originellement paru sous le titre *Die Komposition mit zwölf Tönen*. Berlin : Max Hesses Verlag, 1952.

Sabourin, Carmen. «Méthologie schenkérienne et apprentissage de l'analyse musicale». *Revue de musique des universités canadiennes* 14 (1994) : 98-145.

Salzer, Felix. *Structural Hearing*. 2 vols. New York : Dover, 1952.

Schachter, Carl. «Motive and Text in Four Schubert Songs». Dans *Aspects of Schenkerian Theory*. New Haven : Yale University Press, 1983. (Pages 61-76.)

Schenker, Heinrich. *Neue musikalische Theorien und Phantasien*. Trois volumes :

Volume I : *Harmonielehre*. Stuttgart : Cotta, 1906. Nouv. éd., Vienne : Universal, 1978 (traduction anglaise : *Harmony*. Édité et annoté par Oswald Jonas. Traduit par Elisabeth Mann Borgese. Chicago : University of Chicago Press, 19954);

Volume II : *Kuntrapunkt I* Vienne : Universal, 1910 et *Kuntrapunkt II* Vienne : Universal, 1922 (traduction anglaise : *Counterpoint*. 2 volumes. Édité par John Rothgeb. Traduit par John Rothgeb et Jürgen Thym. New York : Schirmer Books, 1987);

Volume III : *Der Freie Satz*. Éd. rev. Vienne : Universal, 1956 (traduction anglaise : *Free Composition*. Traduit et édité par Ernst Oster. New York : Longman, 1979).

Schmalfeldt, Janet. *Berg's Wozzeck : Harmonic Language and Dramatic Design*. New York : Yale University Press, 1983.

-----, «Towards a Reconciliation of Schenkerian Concepts with Traditional and Recent Theories of Form». *Music Analysis* 10/3 (1991) : 233-287.

Schoenberg, Arnold. *Fondements de la composition musicale*. Édition établie par Gerald Strang avec la collaboration de Leonard Stein. Traduit de l'américain par Dennis Collins. Paris : Jean-Claude Lattès, 1987. Originellement publié sous le titre *Fundamentals of Musical Composition*. Londres : Faber and Faber, 1967.

-----, *Le style et l'idée*. Écrits réunis par Leonard Stein. Traduit de l'anglais par Christiane de Lisle. Paris : Buchet/Chastel, 1977. Originellement publié sous le titre *Style and Idea*. Londres : Faber and Faber, 1975.

-----, *Traité d'harmonie*. Traduit et présenté par Gérard Gubisch. Paris : Jean-Claude Lattès, 1983. (Coll. «Musiques & Musiciens».)

Simms, Bryan R. *Music of the 20th Century: Style and Structure*. New York : Schirmer Books, 1986.

----- . «New Documents in the Schoenberg-Schenker Polemic». *Perspectives of New Music* 16/1 (1977) : 110-124.

Straus, Joseph N. «A Principle of Voice Leading in the Music of Stravinsky». *Music Theory Spectrum* 4 (1982) : 106-124.

----- . *Introduction to Post-Tonal Theory*. Englewood Cliffs : Prentice Hall, 1990.

----- . «The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music». *Journal of Music Theory* 31 (1987) : 1-21.

----- . «Stravinsky's Tonal Axis». *Journal of Music Theory* 26 (1982) : 261-290.