

יוסף טל
"אפיזודות דודקפוניות"
לפסנתר

JOSEF TAL
"Dodecaphonic Episodes"
for piano

ANALYSIS



מכון למוסיקה ישראלית (מ.מ.י.) ת.ד. 11253, תל־אביב
ISRAEL MUSIC INSTITUTE (I.M.I.) P.O.B. 11253, TEL AVIV, ISRAEL

EPISODES DODECAPHONIQUES

Pour piano

JOSEF TAL

Un exécutant non habitué à la musique de 12 sons trouvera l'image graphique des notes inhabituelle. Les grands sauts d'un son à l'autre ne sont pas mélodieux dans le sens que l'exécutant ne peut pas les chanter facilement. Et pourtant, la Composition No. 1 est dans son ensemble une invention mélodique à une voix du premier au dernier son. Son exécution instrumentale se sert des deux mains de façon alternative. Elle ne consiste pas en une mélodie vocale mais en une mélodie instrumentale et pianistique pour laquelle de tels sauts d'intervalles sont aussi naturels que les petits sauts pour le chant. Sa mélodie est pour cette raison la même que n'importe quelle autre.

Pourtant, les sons ici ne suivent pas leur tendance acoustique qu'ils auraient dans le cadre d'une gamme, par exemple de la gamme: ut-ré-mi-fa-sol-la-si-ut. Car, dans une telle gamme, il se trouve un son fondamental, - dans ce cas: ut - à partir duquel la mélodie se déploie et vers lequel, tôt ou tard, elle retournera. Celui qui est habitué à entendre et à jouer cette musique comprend toutes les combinaisons basées sur ce sentiment d'un son fondamental, et celles-ci éveillent en lui des sensations agréables et vivantes. Néanmoins, il existe également d'autres possibilités d'ordonner les sons qui sonnent autour de nous et d'inventer des mélodies et des harmonies qui possèdent une autre signification que des mélodies tonales ou basées sur un son fondamental. Ces ordres nouveaux sonnent tout d'abord d'une façon surprenante, voire incompréhensible; ils agissent sur nous d'une façon déconcertante et par cela, même désagréable. L'exécutant admettra toutefois que personne n'est né avec la connaissance de la gamme majeure ou mineure, mais que les hommes de culture occidentale ont dû apprendre cet ordre musical. De même, les hommes de l'orient emploient d'autres systèmes sonores qui eux sont également étrangers à l'occident et qui sonnent d'une façon incompréhensible.


Avec le temps, un système sonore s'est cristallisé, système nommé dodécaphonique ou système de 12 sons (formulé par Arnold Schoenberg, 1874 - 1951). Toutes les pièces de ce livre sont composées d'après ce système, de telle manière qu'au début elles sont faciles à l'exécutant de les jouer et de s'habituer à leur nouvelle méthode de composition;

ensuite, elles deviennent progressivement de plus en plus riches. Nous voudrions associer ceux qui s'y intéressent aux considérations du compositeur, et ainsi, éventuellement les aider à répondre à de nombreuses questions concernant l'interprétation.

Toutes les compositions de ce livre sont basées sur la série originale O¹ (O = forme originale) et ses permutations (on nomme ainsi les variantes linéaires d'une série). L'exécutant trouvera au commencement un tableau dans lequel les 48 formes possibles de la série sont arrangées d'une façon claire et distincte. La colonne a nous montre la série originale (O) et ses 11 transpositions; la colonne b, l'inversion de la série (I = inversion) et ses 11 transpositions; la colonne c, le mouvement rétrograde de O (R = mouvement rétrograde) et ses 11 transpositions; la colonne d, le mouvement rétrograde de l'inversion (RI = mouvement rétrograde de l'inversion) et ses 11 transpositions.

Avant que l'exécutant commence à étudier la première pièce, je lui conseille de lire attentivement la forme originale de la série (O¹) de façon à ce qu'il puisse la chanter par coeur. Il fera de même avec I¹ et R¹ ces trois séries formant le fond de la Composition No. 1. Déjà en prenant connaissance de ces séries, l'exécutant s'apercevra qu'à la place d'un son fondamental ainsi qu'il s'en trouve dans les gammes, il existe d'autres rapports entre les sons. Quelquefois il entendra une tendance acoustique directe d'un son à son ton voisin, quelquefois des tendances d'une plus grande étendue, et plus tard, il s'apercevra que le compositeur s'est efforcé de créer continuellement des groupements et des rapports nouveaux entre les sons de la série. Car, une série de 12 sons forme déjà un organisme vivant qui ne peut être nourri et élevé spirituellement que dans la réalisation de la composition.

COMPOSITION NO. 1

Cette pièce est basée sur la forme originale de la série de 12 sons, ainsi que sur une série originale rythmique qui est: 

Cette série est constituée par une simple progression qui va de valeurs numériques plus grandes au plus petites: 3, 2, 1, $\frac{1}{2}$ ($+\frac{1}{2}$). Cette série rythmique est employée, elle aussi, dans une forme simple et rétrograde, tout comme les séquences de la série de 12 sons.

(Exemple)

The musical score consists of three systems. Each system features a grand staff with a treble and bass clef, and a rhythmic series below. The first system is marked with (O') and (R'). The second system has markings (O'), a, a', and (I'). The third system has a z symbol. The rhythmic series consists of notes with stems and flags, some grouped with brackets and slurs.

Les signes carrés de parenthèses qui se trouvent sous le thème rythmique montrent l'emploi de la série rythmique. Quelquefois, la fin d'une série coïncide avec le début d'une série dans le mouvement rétrograde.

Les signes ronds de parenthèses indiquent des exceptions dans la stricte observation de la série rythmique. Il en résulte de courts motifs servant à l'extension d'une phrase. Cependant, ces exceptions sont rares, afin de ne pas brouiller le caractère particulier de la série.

L'exécutant trouvera ici une utilisation différente du temps et de l'espace de celle qui se trouve habituellement dans la littérature traditionnelle (par "espace" nous indiquons dans ce cas-ci la hauteur du son). Le temps n'est pas organisé en unités métriques dans une mesure, dans laquelle des sons accentués alternent avec des non accentués d'après des mesures à 4 temps, 3 temps ou autres; mais l'unité fondamentale n'est qu'une noire qui n'est reliée à aucune accentuation. Sa seule propriété est une

durée de: ♩ = 116, ce qui ne doit pas être suivi rigoureusement, mais qui doit pourtant être observé d'une façon aussi approchante que possible.

Il s'ensuit du rapport et des tendances acoustiques des sons dans une phrase et des phrases entre elles, quels sont les sons qui doivent être joués avec une intensité dynamique plus grande, et quels sont ceux qui doivent être plus doux. C'est pourquoi nous n'avons noté aucuns signes dynamiques, aucuns accents, ni de cresc. ou decresc. L'exécutant, après s'être habitué à la série de 12 sons, pourra sans aucun doute rendre la corrélation entre le temps et l'espace par des proportions dynamiques convaincantes. Il est important de constater que les silences dans cette pièce ne représentent pas des pauses vides de sens, mais qu'ils relient dans le temps le son sonnante dans l'espace avec celui continuant d'une façon intérieure. C'est pourquoi les silences sont des éléments organiques de la série rythmique. Cette pièce ne se termine donc pas avec le dernier son, mais par la fin de son dernier temps.

DE L'ARCHITECTURE: des formes symétriques, des séquences, des répétitions de groupes ou d'autres formes issues du système tonal sont remplacées par d'autres principes. L'exécutant s'apercevra vite que pas une phrase musicale (marquée par une liaison) ne ressemble à une autre. Il ne s'agit pas, pourtant, d'additionner des variations sans choix; chaque phrase possède son point culminant relatif et toutes les phrases ensemble se développent jusqu'au point culminant de la composition entière. Là, où une répétition d'un motif (marquée par le signe a) arrêterait peut-être le développement d'une façon indésirable, la variante d'interprétation: legato - staccato obtiendra un changement continu.

Les formes de la série sont marquées par les abréviations O, R et I.

COMPOSITION NO. 2

La polyphonie à deux voix rend possible l'emploi de la série de façon successive et simultanée (ce que Hans Jelineck nomme dans son "Introduction à la composition de 12 sons" (Universal-Edition) la dodécaphonie horizontale et verticale). Par souci de clarté l'on a ajouté les nombres ordinaux de la série O¹ au-dessus des notes dans les quatre premières mesures. Dans la 4^{ème} mesure, la fin de la série O¹ se déroule parallèlement avec le début de la série R¹ (non pas dans la direction mélodique, mais dans le synchronisme de nombres ordinaux différents). Par exemple, dans la 5^{ème} mesure, la série R¹ qui avait commencé auparavant à la main gauche continue maintenant à la main droite, pendant que la main gauche présente

la série I¹. Ici déjà, l'exécutant se rend compte d'une caractéristique importante dans le mode de pensée particulier à la composition de 12 sons. Ce qui vient de se produire dans la 4^{ème} et 5^{ème} mesure provient d'une décision du compositeur. Celui-ci a choisi parmi les nombreuses combinaisons possibles des 48 séries qui découlent de la forme originale. En cela, rien n'est différent de la musique tonale dans laquelle chaque invention thématique dérivait d'un procédé sélectif individuel des données mélodiques et harmoniques de gammes majeures ou mineures. Avec l'aide du tableau, l'exécutant peut maintenant facilement suivre la structure de la composition.

L'organisation métrique est conçue ici d'après les "mètres variables" (Boris Blacher). Dans ce cas, à l'exemple de la série de 12 sons, une série arithmétique simple de 1 - 12 donne la base des mesures. La construction de la phrase s'affranchit de la nécessité d'un accent sur la première note dans la nouvelle unité métrique, en quoi la technique des "mètres variables" se déroulant continuellement conduit à une syncopation dans la connexion de la syntaxe musicale (mesures 10 - 11). Souvent, les accents changent de place dans le cadre des unités, de sorte que l'arrangement traditionnel des barres de mesures n'est qu'une aide d'organisation.

Nous voudrions attirer l'attention de l'exécutant sur un fait important. D'habitude, nous parlons couramment du "rythme" d'une composition. La plupart du temps, nous pensons à l'unité métrique ($\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$, etc.). Le discours rythmique dans le style de la chanson populaire européenne suit l'unité métrique qui divise simplement le temps. Le motif mélodique est également un motif rythmique, et tous les deux apparaissent ensemble dans des répétitions et des séquences. En cela, la répétition rythmique est fortement suggestive. Dans la musique artistique, ces simples répétitions sont variées différemment par des variantes rythmiques du temps original, par des jonctions syncopées, par des recouvrements polyrythmiques, etc. Mais, nous ne pouvons saisir toutes ces variantes rythmiques par notre intelligence musicale que si nous les combinons avec la forme originale conservée par notre mémoire. Dans la musique tonale, ces formes fondamentales apparaissent toujours avec la mélodie. La Composition No.1 de ce livre possédait elle aussi une forme originale rythmique. Mais dans le style présent, il est caractéristique d'éviter les répétitions rythmiques sensorielles-suggestives, afin que la capacité combinatrice de l'exécutant et de l'auditeur soit intensifiée. Ceux-ci ne peuvent plus compter sur des événements revenant mécaniquement; ils sont obligés de rester éveillés

et concentrés, d'être prêts à chaque nouveauté dans chaque phase des événements, afin de reconnaître le lien entre la forme nouvelle et la forme originale. A cause de cela, la Composition No. 2 est plus compliquée que la Composition No. 1. Dans la Composition No. 2, la forme originale rythmique manque. Le temps est pris comme dimension. Toutes les variantes rythmiques se rapportent à la pulsation du temps de cette composition, $\text{♩} = 116$, et forment sans arrêt de nouvelles formes du temps dans le cadre de la pulsation. L'exécutant remarquera que, dans cette composition, l'on a représenté une sorte de "centre du temps" par lequel la pièce débute et avec lequel elle se termine comme une cadence.

COMPOSITION NO. 3

En ce qui concerne l'emploi de la série, l'exécutant suivra facilement les combinaisons choisies par le compositeur avec l'aide des symboles (O^1 , I^1 , R^3 , etc.). Cela est si évident, qu'on les a laissés tomber dans les mesures 7, 8, 9, et 12-18. La composition est écrite en dodécaphonie horizontale, à part quelques exceptions près. Les mesures 4 et 11 sont notées sur 4 portées afin d'indiquer d'une façon plus précise l'emploi morcelé des séries. Il est important de constater que les séries O^1 , R^3 , et I^2 sont reproduites en entier, tandis que les séries RI^1 et I^3 sont représentées seulement par leur nombres ordinaux correspondants 1-5. En dépit de la considérable déviation du modèle, il y a dans cette composition un ordre strict, autrement les licences conduiraient de nouveau à une anarchie et annuleraient l'idée d'une loi interne. L'exécutant doit bien vite apprendre la différence entre une fausse liberté venant du manque d'obligation et entre une vraie liberté agissant dans le cadre d'une loi. Aujourd'hui, nous entendons souvent le reproche que dans la musique moderne, l'on ne peut plus faire la différence entre le "bon" et le "mauvais", entre le "vrai" et le "faux". Tout semble permis. Mais, de même qu'une harmonie fautive dans une mélodie tonale est tout de suite perçue, parce qu'elle n'est pas employée d'après la logique du système, de même ici l'exécutant possède déjà le moyen de juger le degré de l'invention qui est une des conditions essentielles à l'organisme des douze sons.

Par opposition à la Composition No. 2, il y a dans la Composition No. 3 un changement important dans sa structure. Elle n'est plus liée seulement au déploiement de la série variée sans arrêt par des variantes du temps. Ici, elle aspire à des formules définies, à ce que l'on nomme dans la musique un "motif" ou, dans une forme plus développée, un

"thème". Le motif qui est la formulation la plus brève de la pensée musicale existait déjà dans la Composition No. 2, Il était formé en choisissant des suites d'intervalles issues de la série et en leur donnant une forme précise au moyen de structures rythmiques. Pourtant, dans les deux Compositions No. 1 et No.2, il manquait un élément important permettant de reconnaître le motif défini: - la répétition. Aujourd'hui, elle est souvent rejetée sous prétexte qu'elle est un moyen conventionnel de l'architecture. Cette réaction est compréhensible, à cause de l'emploi abusif et faux de la répétition dans la musique tonale. L'exécutant doit néanmoins apprendre à différencier entre: a. des répétitions motivées (pour réinforcer la forme originale étant fuyante); b. des répétitions variées (pour donner une signification nouvelle à la forme originale); c. des répétitions d'une idée dans le cours plus avancé de la composition (pour rendre le processus de mûrissement plus net, car, après des développements importants et après un éloignement momentané, la répétition relie un fait passé et, par la mémoire comparative, elle obtient un autre degré d'intensité). En tous les cas, il est important de décider, s'il vaut la peine de répéter le déjà énoncé. Nous rappelons ici les répétitions de motifs dans la Composition No. 1; elles apparaissent toutes variées à cause du faible contenu de la substance musicale originale, ce qui justifiait des répétitions dans un si petit cadre (bien entendu, il existe des variantes si profondes, que l'aspect original ne peut plus être perçu). La Composition No. 3 débute par un motif de 2 notes: (Ex.a) Il en découle une large mélodie aux voix extérieures et par mouvement contraire. Celle-ci se termine à la fin de la phrase à nouveau par la forme des 2 noires et avec d'autres suites d'intervalles: (Ex.b).



Ici, l'on peut déjà parler d'un thème qui s'est développé d'un motif. La 3^{ème} mesure amène toutes les trois séries à leur fin. Elle forme, prise dans le matériel du motif, le passage à un autre complexe, qui, en comparaison avec le premier thème n'est pas aussi construit solidement. La première répétition du thème, mais avec le motif des noires modifié, apparaît dans la 7^{ème} mesure. Séparé par un silence d'une noire, le même motif apparaît tout d'abord avec l'inversion des intervalles dans les deux voix supérieures. Ensuite apparaît une variante du reste du thème, de telle sorte que le passage est lié plus fortement avec la partie principale

du thème. Les mesures 10 et 11 montrent une variante de la seconde forme, mais avec de telles modifications qu'elle apparaît moins une forme pas stricte qu'un contraste accusé avec le thème principal. Dans les mesures 12-18, la mise en contraste des deux formes cesse; elles forment plutôt un tout élargi dont le processus de variations peut être trouvé par l'exécutant lui-même.

COMPOSITION NO. 4

Déjà dans la Composition No. 1, nous avons remplacé l'unité métrique par l'unité exacte du temps. Nous avons obtenu toutes les variantes en divisant ou multipliant l'unité du temps proposée. La durée du temps de chaque note était donnée par le métronome. Maintenant, nous pourrions également exprimer les résultats d'une division ou d'une multiplication en secondes, au lieu de les exprimer par les signes de l'écriture conventionnelle: \circ , ♩ , ♪ , ♫ .

A titre d'exemple, prenons une croche valant une seconde (un 60^{ème} de minute). Par conséquent, nous obtiendrons dans la même composition: $\text{♩} = 2$ secondes, $\text{♪} = 4$ sec., $\circ = 8$ sec., etc. Au contraire, prenons une valeur plus grande comme unité de temps, par exemple: $\circ = 60$; nous obtiendrons de même les fractions suivantes: $\frac{1}{2}$ seconde, $\frac{1}{4}$ seconde, etc. En faisant de la musique, nous mesurons des durées de temps sans arrêt. Néanmoins, notre mesurage se différencie fondamentalement de celui d'un métronome. Le métronome battera avec la même objectivité le rapport de 1 à 2 secondes, comme celui de 15 à 16 secondes. L'homme par contre, ne rend jamais la différence exacte entre ces rapports de temps, mais éprouve qu'une relativement longue durée de temps s'écoule entre une et deux secondes, pendant qu'il ne sent presque pas la différence entre 15 et 16 secondes, lorsqu'il mesure le temps d'une façon proportionnelle. C'est pourquoi nous ne pouvons jamais faire de la musique avec l'aide d'un métronome, car une horlogerie mécanique n'est pas capable de penser proportionnellement. L'éducation rythmique doit donc développer le sentiment pour des nuances de proportions les plus subtiles.

La Composition No. 4, comme la Composition No. 1, est de nouveau notée sans unité de mesure. Il y a de nouveau une indication métronomique en guise de durée moyenne du temps, mais il n'y a point de série rythmique dans cette composition. L'image graphique des notes nous montre, par contre, des notes dont la gravure est plus petite ou plus grande. Ceci n'apporte rien de nouveau, car déjà chez Chopin, l'image graphique nous montre très souvent cette différence. Ce n'est, bien entendu, pas

par hasard. Car, avec le développement de complexes harmoniques dans la dernière période de la musique tonale, — dans laquelle la musique de Chopin se situe également — les proportions métriques deviennent plus subtiles. Par contre, notre écriture musicale est restée statique et ne peut plus que représenter de simples fonctions arithmétiques. C'est à cause de ce fait que Chopin déjà s'en remettait au sentiment stylistique de l'interprète et à sa faculté d'improvisation. Il écrivait dans le cadre d'une mesure un grand nombre de notes d'une gravure plus petite, pour lesquelles notre notation musicale ne possède aucun signe équivalent quant à l'exécution du temps. Il est laissé à l'exécutant de former ces phrases musicales selon son sentiment de proportion et avec sens. A une époque plus avancée, dans la musique moderne, on s'est efforcé à noter de nouveau la musique d'une façon exacte, d'autant plus que l'on ne pouvait pas compter sur une connaissance stylistique fondée de ce nouvel art. Il en résulta une image musicale rythmique très compliquée. La Composition No. 2 nous en donne un exemple des plus ordinaires. Mais, nonobstant toutes les inventions de notation, il est toujours resté des formules musicales impossibles à être représentées dans notre système graphique et auxquelles de nouvelles proportions de temps s'ajoutent de plus en plus, proportions typiques pour le style musical de nos jours.

La Composition No. 4 demande donc de la part de l'exécutant d'être habitué à ces formes qui sont graphiquement seulement suggérées. Les notes gravées en petit sont laissées à son interprétation; les notes gravées normalement sont des rapports de temps exacts, mais ils ne doivent pas être comptés rigoureusement d'après le métronome. Cette composition est donc un exercice d'improvisation de proportions du temps, ce qui nécessairement s'ensuit des rapports d'intervalles dans une série de 12 sons. Des nuances dynamiques ne sont même pas suggérées; il manque de même un signe pour un changement de tempo.

COMPOSITION NO. 5

La forme architectonique de cette composition est, dans un certain sens, une manifestation parallèle aux "structures mobiles" de l'art plastique du 20^{ème} siècle. De même que cet art aspire à alléger par le mouvement des points fixes, de même on essaye dans l'art musical de varier de plusieurs façons la composition écrite et par cela fixée dans son déroulement par une sélection improvisée. Le principe n'est pas différent dans la variation d'un thème. Car, chez les mobiles aussi, il

s'agit de variations; ces variations ne proviennent pas d'un thème varié dans son caractère dialectique, mais sont des variations de rapports entre des parties d'une composition entière. Une structure mobile dans la musique est partagée en "champs de motifs" qui sont conçus de telle façon à ce qu'ils puissent être mis en rapports de manières différentes, ensemble et l'un après l'autre, ainsi que le démontrent de nombreux exemples, 5a et 5b. La technique rappelle le plan d'une composition avec plusieurs contrepoints. La différence est, que dans la technique traditionnelle du contrepoint, les séquences d'intervalles sont fixées d'avance, tandis que dans les "mobiles" des structures entières sont conçues d'avance quant aux possibilités de combinaisons. Dans le contrepoint traditionnel, les séquences d'intervalles sont pensées dans le système tonal qui lui estime esthétiquement ce qui est consonant ou dissonant. Ici, dans la Composition No. 5, les "champs de motifs" sont développés dans la technique dodécaphonique rigoureuse. A la suite des compositions précédantes, il est compréhensible que cette technique permette un grand choix de formules mélodiques et harmoniques; par contre, elle oblige le compositeur, malgré tout, à de certaines pensées qui sont naturelles à ce système.

En reliant ainsi les "champs" composés dodécaphoniquement, nous rompons consciemment le caractère rigoureux du système et nous introduisons des licences qui nous conduisent déjà à d'autres aspirations.

Avec la Composition No. 5, nous ne terminons pas la présentation d'une technique compositivrielle, mais nous pointons déjà vers un autre but qui se trouve dans une direction absolument opposée à la pensée grammaticale de la musique, jusqu'à nos jours. De ce fait, la dodécaphonie est un pont dialectique entre deux formes de langues d'où l'une retourne toujours à son point de départ fixe, d'après la loi de gravitation. Ce point peut être un son fondamental ou, d'une façon plus large, une série originale. Par contre, un autre moyen d'expression cherche à vaincre la loi de gravitation en concevant de nouvelles énergies par le contact de "champs libres", énergies dont nous devons encore apprendre leurs effets et leurs significations. Pour ce monde nouveau, nous devons développer de nouveaux instruments équivalents aux forces existantes. Alors, notre esthétique musicale ne décidera plus entre la consonance ou la dissonance, mais si nous nous trouvons de ce côté ou d'un autre dans un champ d'énergie.