

À la manière des préludes non mesurés In the Light of Non-Measured Preludes

Isabelle Panneton

Volume 8, numéro 1, 1997

Autoportraits. Montréal, l'après 1967

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902188ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/902188ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Panneton, I. (1997). À la manière des préludes non mesurés. *Circuit*, 8(1), 27–30.
<https://doi.org/10.7202/902188ar>

Résumé de l'article

Faisant état de l'influence sur elle du répertoire baroque, la compositrice montre quel rôle de modèle ont joué pour elle les préludes non mesurés de Rameau et Couperin, notamment dans son oeuvre *Trait, Écart, Réparties*. Elle en indique ensuite les prolongements dans quelques autres pièces.

À la manière des préludes non mesurés

Isabelle Panneton

Ayant une sœur claveciniste, j'ai bénéficié très tôt d'un contact privilégié avec le répertoire baroque. Peut-être est-ce la raison pour laquelle j'ai conçu, à l'époque de mes études au Conservatoire de Montréal, le projet d'écrire un prélude non mesuré pour le piano. J'ai rapidement « mesuré » le tour de force que représentait une telle entreprise dans le contexte d'un langage atonal. Pressée par le temps, je remis le projet à une date ultérieure et composai une courte pièce intitulée *Réparties*⁽¹⁾, extrêmement structurée sur le plan harmonique et dont toutes les valeurs rythmiques sont soigneusement (« sécuritairement ») notées...

La question des préludes non mesurés a ressurgi lors de la préparation d'une conférence intitulée « Les plans discrets » que je donnais dans le cadre de la série Tribune des compositeurs, présentée par l'ARMuQ au printemps 1995. J'ai alors constaté que la préoccupation d'écriture qui n'a cessé d'affleurer dans mon travail au fil des ans est peut-être assez proche de ce qui a permis à ces préludes de s'épanouir dans le répertoire de clavecin du XVII^e siècle.

Je rappellerai dans un premier temps que le prélude non mesuré se situe au carrefour d'un ensemble de traditions d'interprétation et d'un système de notation qui en rendent l'exécution problématique et ce, encore aujourd'hui, malgré toutes les recherches effectuées depuis la fin du XIX^e siècle.

Ces magnifiques partitions offrent à l'œil une série de contours, de notes en gerbes, sorte de volutes qui appellent d'emblée une liberté d'interprétation. Sans barre de mesure, en l'absence de toute division, les hauteurs se succèdent tantôt en valeurs égales, tantôt en valeurs mixtes suggérant des accélérations ou des ralentissements. Les compositeurs apportaient quelque précision à leur pensée musicale grâce aux liaisons qui foisonnent, littéralement, dans certaines partitions. D'après un ouvrage de Paul Prévost (1987) consacré aux préludes non mesurés pour clavecin, elles remplissent deux fonctions : les *liaisons de prolongation* indiquent la durée approximative de certaines notes ; les *liaisons d'articulation* précisent le nombre de notes appartenant à un même

(1) *Réparties* est la troisième pièce de *Traits, Écart, Réparties* (1983-1984). Cette œuvre est déposée, de même que les autres œuvres d'Isabelle Panneton, au Centre de musique canadienne au Québec.

accord. Certains préludes comportent également une multitude de traits obliques dont la signification n'est pas toujours claire.

C'est à l'interprète que revient la tâche d'infléchir ce parcours, de lui donner du relief, non seulement au moyen de l'ornementation, mais aussi par la façon dont il modulera le passage d'une harmonie à l'autre, d'une région tonale à l'autre, suivant la logique suggérée par l'ensemble des liaisons. En cela, le prélude non mesuré porte la trace de ses origines, l'improvisation. Il constitue « un des exemples les plus séduisants d'improvisation contrôlée que l'on trouve en France durant le XVII^e siècle et le début du XVIII^e » (Curtis, 1970, p. vi.)

Ainsi, la partition, par son inachèvement, agit comme une interface entre le compositeur et l'interprète, à la jonction de deux mouvements inverses dont l'aboutissement est une œuvre mouvante, toujours susceptible de se déployer différemment dans le temps⁽²⁾.

Ce qui m'intéresse ici, c'est que le prélude non mesuré s'épanouit à un moment bien précis de l'évolution du système tonal. Des fonctions sont déjà associées à chaque degré de la gamme (degrés forts/degrés faibles). Les notions de consonance et de dissonance sont clairement définies : les entités de base se limitent à des accords de trois sons. La musique se déploie en « arpègements » dans un espace qui ne déborde que rarement les tonalités voisines du ton principal (quand il n'est pas simplement restreint à l'enchaînement I-IV-V-I). La mélodie, qui émerge au fil d'une ornementation élaborée, intègre les dissonances d'une façon extrêmement contrôlée à travers les formules de notes étrangères telles que les notes de passage, les appoggiatures, les retards... autant de figures qui assurent une « gestion » en douceur des dissonances en les préparant, en limitant leur durée et en les résolvant inévitablement sur une note consonante.

Ces contraintes d'utilisation des dissonances, un peu comme les limites d'une aire de jeu, ont contribué à créer un sens de la hiérarchie tonale (ou étaient motivées par celle-ci ?)... à tout le moins, elles l'ont rendue agissante. Agissante, évidente même, pour les interprètes qui peuvent dès lors s'amuser avec la « logique » du système, se mouvoir à l'intérieur des jeux de tension/détente qui en découlent, s'approprier la trajectoire de ces préludes non mesurés d'une façon aussi fantaisiste qu'imaginative. Le langage tonal, à l'époque de Rameau et de Couperin, est donc à un point de son évolution qui permet d'utiliser l'écriture comme un canevas laissant une étonnante marge de manœuvre à l'interprète.

Pour résumer une partie de ma démarche à partir du phénomène que je viens de décrire, je dirais que, dès mes premières compositions, j'ai voulu que le seul rapport entre deux accords induise le mouvement, c'est-à-dire que la juxtaposition de deux sonorités (et même de deux sons) soit dynamique, porteuse

(2) Même dans des partitions qui ne laissent aucune place à l'improvisation, l'impuissance du système de notation traditionnel à traduire précisément la pensée du compositeur en fait un outil en parfaite adéquation avec le processus créateur : il respecte le caractère impondérable et toujours fluctuant du phénomène musical. Tout comme la matérialité imaginée de l'œuvre, si précise fût-elle lorsque l'on cherche à entendre intérieurement les idées musicales que l'on manipule, demeure en décalage avec la plénitude de la réalisation sonore.

d'une tension (à maintenir, à résoudre). C'est dans la recherche de ce mouvement induit que la partition de *Traits, Écart, Réparties* s'est élaborée.

Mentionnons d'abord que l'absence de conduite mélodique caractérise le déroulement de cette œuvre : les motifs qui volent dans toutes les directions ne sont importants que dans la mesure où ils font « sonner » des accords. Inversement, on peut formuler que leur nature, comme leur articulation, est liée à la transparence ou à la densité des sonorités. Mais ces motifs ne sont pas structurants : ils contribuent, certes, à la dynamique interne de la musique, mais sans en générer directement la forme. Si le discours trouve sa continuité, malgré une apparente fragmentation, c'est que le déroulement harmonique est extrêmement serré. Les blocs sonores, en nombre limité, sont transposés sur eux-mêmes ; ils évoluent de façon « arachnéenne », selon un réseau de notes communes reliant les accords à travers le jeu des transpositions.

Il m'apparaît aujourd'hui que ces pièces pour piano donnent à entendre essentiellement le travail d'écoute dans lequel la partition s'est élaborée. Idéalement, *Traits, Ecart, Réparties* doit être interprétée dans cette perspective, celle d'une écoute qui permet aux événements musicaux d'occuper pleinement les espaces – silences, îlots de résonance (de résistance...) – qui les séparent. Ces derniers marquent le temps d'attente nécessaire pour que se profile, après un premier geste, le geste suivant, toujours dans un rapport de complémentarité (en *arsis-thesis*). À travers cette approche, la partition minutieusement écrite de *Traits, Écart, Réparties* retrouve peut-être le caractère improvisé, non mesuré, que je désirais tant lui donner au départ.

Certains des paramètres évoqués ci-dessus se sont développés au fil de mes compositions, comme ces réseaux de notes communes qui font surgir, de façon souvent imprévisible, des sons fondamentaux que j'utilise comme pôles sonores pour structurer l'œuvre. Les nouveaux sons (notes étrangères) qui viennent se greffer ont une « brillance » variable selon leur relation aux sons tenus, relation déterminante dans l'émergence des lignes mélodiques.

Une certaine hiérarchie se dégage de ce processus, qui m'a permis de faire appel au *recitativo* à quelques reprises dans la *Cantate de la fin du jour* et dans *L'Âme saule*. Si les hauteurs du chant sont presque toujours précisément indiquées, la notation rythmique, elle, est beaucoup plus souple. La trajectoire de l'interprète se trouve balisée par deux éléments (que j'espère aussi agissants que dans un prélude non mesuré) : d'une part, par le jeu des tensions/détentes que génèrent les réseaux de notes communes ; d'autre part, par le rythme même de la phrase parlée.

Le déploiement de la musique est donc horizontal, directionnel, parce qu'intimement lié à l'évolution d'une trame harmonique « hiérarchisée ». Celle-ci constitue ce que j'appelle un plan discret, en retrait dans la mesure où il se profile et s'intègre aux événements, un peu comme les accords de trois sons à

travers les lignes d'un contrepoint. Mais il joue un rôle essentiel : celui d'un filtre invisible qui, par les limites qu'il ne cesse de redéfinir, permet l'éclatement et la complexité des autres aspects du discours musical.

CURTIS, A. (1970), « Préface » in COUPERIN, L., *Pièces de clavecin*, coll. « Le pupitre », Paris, Éd. Heugel et Cie.

PRÉVOST, Paul (1987), *Le Prélude non mesuré pour clavecin*, coll. d'« études musicologiques », vol. 75, Baden-Baden et Bouxwiller, Éditions Valentin Koerner, 393 p.