

Université de Montréal
Faculté de musique

Analyse d'une œuvre d'André Prévost
Quatre préludes pour deux pianos, Prélude no 1

par

Yvon Couture

Travail présenté à Mme Marie-Thérèse Lefebvre
pour le cours
Histoire de la musique canadienne

19 février 1997

Commentaires sur l'œuvre

L'œuvre d'André Prévost est fortement marquée par les grandes formes classiques. D'ailleurs, ceux qui ont eu le privilège d'étudier avec lui, que ce soit la composition ou l'analyse, peuvent témoigner de l'insistance avec laquelle il préconisait ces formes comme véhicule de toute composition, qu'importe que le langage soit tonal, atonal ou encore des plus avant-gardistes. Selon Prévost, l'utilisation de ces grandes formes constitue la base, donc les fondations les plus solides sur lesquelles un compositeur doit construire une œuvre.

Dans ses cours¹, André Prévost avait coutume de dire que la forme constitue une sorte de « garde-fou » pouvant éviter au compositeur de s'égarer dans un discours incohérent. Il citait d'ailleurs souvent le *Wozzeck* de Berg en exemple. En effet, tout au long de cet opéra, on retrouve de nombreuses formes classiques : suite, passacaille, allegro de forme sonate, fantaisie et fugue, scherzo et trio pour n'en nommer que quelques unes. Tout comme Berg, Prévost pensait que ces grandes formes sont encore à propos même de nos jours et constituent sans doute le meilleur moyen d'assurer cohésion et unité à une pièce musicale.

Le premier des *Quatre préludes pour deux pianos*, composé en 1961, ne fait pas exception à cette règle. En effet, nous retrouvons ici une pièce de type A-B-A utilisant un langage sériel. Le schéma suivant montre clairement comment le découpage de la partition se présente :

A	B	A'	Coda
Mesures 1 à 18	Mesures 19 à 33	Mesures 34 à 51	Mesures 52 à 63

Ce qu'il y a de particulier dans cette forme, c'est que les parties A et A' ont été traitées en miroir, un autre grand trait de la musique d'André Prévost. Par ailleurs, pour bien comprendre pourquoi il s'agit d'un miroir, il faut d'abord connaître la série mélodique de base utilisée dans la pièce ainsi que sa structure rythmique.

Dans l'exemple qui suit, nous constatons que ce qui semble une série de douze sons est en fait deux séries de six sons constituant le total chromatique, autre élément cher au compositeur.

The image shows two musical staves, 'Série 1' and 'Série 2', each containing six notes. Above the first staff, the intervals between notes are labeled as 4A, 4J, 4A, 4J, 4A. Above the second staff, the intervals are labeled as 4A, 4J, 4A, 4J, 4A. The notes in Série 1 are: G#4, A4, Bb4, C5, D5, E5. The notes in Série 2 are: G#4, A4, Bb4, C5, D5, E5. The labels 4A and 4J refer to augmented and just fourths, respectively.

Mélocodiquement, on voit que Prévost a utilisé alternativement des quarts augmentés et des quarts justes, ascendantes ou descendantes. Ainsi, dans la micro structure, le miroir fait son apparition : lorsque, dans la série 1, une quarte augmentée est descendante, on observe que l'intervalle de quarte augmentée de la série 2 joué simultanément sera ascendant.

¹ L'auteur fait ici référence au cours *Analyse d'œuvres musicales du XX^e siècle* qui fut le dernier cours donné par

Le compositeur a utilisé cette série de deux façons différentes dans les sections A et A'. Ces parties sont divisées en six groupes qui se subdivisent à leur tour en deux groupes distincts que nous pouvons identifier comme x et y ². Dans chaque cellule x de la partie A, chacun des pianos fait entendre une note de chaque série jouée en octave. Dans la section y , nous retrouvons, à la basse et au soprano de chaque piano, les deux séries de six sons avec leur rétrograde. Fait intéressant, chaque accord formé sur les notes de la série donne les douze sons, donc le total chromatique.

Autre point qui différencie y de x , est que si dans x on entend qu'un seul son à la fois, les six structures s'additionnant pour former la série totale, y enlève un son à chaque réapparition pour se terminer sur un seul accord de douze sons.

Dans la partie A', c'est l'inverse qui se produit : on commence par y au lieu de x . On remarque que y ne fait plus entendre d'accords mais bien les notes de la série jouées en octaves. Chaque nouvelle répétition de la cellule y ajoute une nouvelle note de la série. À sa dernière répétition, la cellule y fera donc entendre la série complète. De cela, on peut facilement déduire que x fera entendre des accords de douze sons et qu'à chaque retour de la cellule, ces accords seront basés sur une nouvelle note de la série. Ainsi x fera la série complète, après les six répétitions de la cellule.

André Prévost à l'Université de Montréal à l'automne 1996, avant de prendre sa retraite.

Par ailleurs, musique sérielle oblige, le miroir est encore utilisé de deux autres manières. En premier lieu, sur le plan rythmique, la série x montre deux attaques³ entre les octaves. À chaque nouvelle répétition de la cellule, la différence entre la première attaque et la seconde est, chaque fois, augmentée d'une double croche. Dans le cas de y , le délai entre la première et la deuxième attaque d'un accord débute par six doubles croches auxquelles sera retranchée la valeur d'une double à chaque reprise de la cellule pour en arriver à une différence de cette même valeur entre les attaques. D'autre part, en ce qui concerne les dynamiques utilisées, la cellule x commence par un triple forte pour se terminer par un double piano alors que y fait exactement l'inverse. Dans A' , x et y reprendront ces procédés en miroir comme dans le cas des notes et des accords dont il a déjà été question.

Toujours concernant la série, un point important est à noter en ce qui concerne le total chromatique des accords : le premier accord entendu à la main gauche de la section y ne contient que six sons mais le total des douze sons est complété par le dernier accord entendu à la main droite de cette même section.

Pour terminer sur ce point, on pourrait également faire mention de la présence dans l'œuvre, d'une construction sérielle des durées. En effet, les notes explicatives contenues dans la partition mentionnent que le premier prélude est « un jeu de resserrement et d'élargissement des durées ». On constate cela lorsqu'on observe que, dans $y 1$, la durée des accords est égale à six doubles croches, dans $y 2$, elle est de cinq et ainsi de suite jusqu'à une seule double croche dans $y 6$. A'

² Voir la partition ci-annexée.

³ Le terme attaque sous-entend main gauche suivie de main droite

fait évidemment le contraire : y 1 avec une double croche se terminant en y 6 avec six doubles croches pour la durée.

Cet allongement des durées est ce qui caractérise la partie B en entier. Si, dans cette dernière, l'utilisation mélodique de la série est un peu plus libre, les durées, quant à elles, vont constamment en diminuant d'une double croche pour cinq cellules distinctes sans toutefois atteindre la valeur ultime que représenterait la sixième cellule, soit la double croche. On peut par contre se demander pourquoi cette valeur n'est pas atteinte.

Pour répondre à cette question, il faut analyser la partie B. Par définition, celle-ci doit être contrastante. Ainsi, elle commence lentement, par une petite mélodie qui s'accélère progressivement par la soustraction d'une double croche à chaque nouvelle cellule. Or, ce qui devrait logiquement mener à une mélodie jouée en doubles croches aurait totalement fait rater l'effet recherché si Prévost avait écrit une sixième cellule de doubles croches. En effet, un tel groupe menant à la section suivante de l'œuvre, en l'occurrence A' qui débute avec cette même valeur, aurait anéanti l'effet de contraste normalement présent entre A, B et A'. Comment, autrement, aurait-on pu percevoir l'aboutissement de B sur A'?

On le voit donc, André Prévost a ici dévié de la logique sérielle pour des raisons purement musicales. Ceci démontre bien comment le compositeur a su adapter les techniques issues du dodécaphonisme et les transformer en un langage personnel présent même dans cette œuvre datant de 1961.

En conclusion, on peut penser qu'une analyse générale des œuvres de Prévost montrerait sans doute une constance dans ses préoccupations pour la forme mais régie par une esthétique d'où tout dogmatisme musical serait absent.

Chaque accord contient toujours le total chromatique. Le premier de chaque groupe "y" est complété par le dernier du même groupe. Dans la partie A', ce procédé se retrouvera dans le groupe "x".

QUATRE PRÉLUDES

(1961)

ANDRÉ PRÉVOST

(1934)

PRÉLUDE NO 1

A

Musical score for the first system, measures 11-16. The score is written for two staves, I and II. The key signature changes from one flat (B-flat) to two flats (B-flat and E-flat) between measures 12 and 13. The time signature is 3/4. Dynamics include *mf*, *f*, *p*, and *ff*. Fingerings are indicated by numbers 1-6. Annotations include "8va" for octave shifts and red arrows for phrasing.

B

Musical score for the second system, measures 17-22. The score is written for two staves, I and II. The key signature changes from two flats (B-flat and E-flat) to one flat (B-flat) between measures 18 and 19. The time signature changes from 3/4 to 6/4. Dynamics include *pp*, *fff*, and *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-6. Annotations include "8va" for octave shifts and red arrows for phrasing.

23

I

mf

f

II

mf

f

A'

29

I

ff

fff

II

ff

fff

35

I

pp

ff

p

f

mf

8va

8va

Sub

Sub

41

I

mf

f

p

mf

8va

8va

Sub

Sub

Hand I: *ff*, *pp*, *fff*

Hand II: *ff*, *pp*, *fff*

Measure 47: *ff*

Measure 48: *pp*

Measure 49: *pp*

Measure 50: *pp*

Measure 51: *fff*

Coda

Hand I: *p*, *cresc.*, *ff*

Hand II: *p*, *cresc.*, *ff*

Tempo: *Vivace* ♩ = 144

Measure 52: *p*, *cresc.*

Measure 53: *cresc.*

Measure 54: *cresc.*

Measure 55: *cresc.*

Measure 56: *ff*

Idem (blue bracket): Measures 53-55

Idem (red bracket): Measures 54-56

Bibliographie

Prévoſt, André. *Quatre préludes pour 2 pianos*. Saint-Nicolas, Ed. Yppan (DO 74) 1986 31 p.

Ce travail eſt auſſi baſé ſur les cours de compoſition et d'analyse que j'ai ſuivi avec André Prévoſt.