

# Sommaire

---

Avant-propos	9
Parcours & usage	10
<b>A</b> Anacrouse	11
<b>B</b> Blues	18
1 La musique, langage des émotions	19
2 Émotions et composition	19
3 Le phénomène de <i>catharsis</i>	19
<b>C</b> Contraintes	20
1 Pourquoi des contraintes ?	20
2 Les contraintes habituelles	21
3 Les principaux types de contraintes	21
4 Fonction des contraintes	25
<b>D</b> Développement	26
1 La finalisation du thème	27
2 Le principe de la variation	29
3 Structures basées sur deux parties distinctes	30
4 Comment trouver une deuxième partie	30
5 Structures basées sur plus de deux parties	31
6 Introduction et coda	32
7 Les structures en arche	35
8 Les transitions	35
9 La gestion des tensions / détentes	36
<b>E</b> Échelles	38
1 Les échelles dans la musique tonale	38
2 Le dualisme tonalité / chromatisme	39
3 Gamme chromatique et combinatoire	39
4 Les échelles contenues dans la gamme chromatique	40
5 L'échelle diatonique	42
6 Les échelles dans le jazz	43
7 Les échelles à transposition limitée	44
8 Les autres échelles possibles	46
Additif	46
1 Quelques remarques à propos de l'utilisation des échelles	46
2 Mon expérience de l'utilisation des différentes échelles	48
3 Les échelles dans d'autres traditions musicales	49
<b>F</b> Fil	50
1 Les éléments déclencheurs	51
2 Les premières ébauches d'une idée	51
3 Le fil conducteur d'une composition	51
4 Le fil de l'évolution du compositeur	51

<b>G</b>	<b>Gomme</b>	<b>53</b>
<b>H</b>	<b>Harmonie</b>	<b>55</b>
	1 Voicings	55
	2 Harmonies construites sur une gamme	61
	3 Progressions	63
	4 Renversements	65
	5 Cadences	67
	6 Conduite des voix	69
<b>I</b>	<b>Idées</b>	<b>72</b>
	1 Conseils préalables	72
	2 L'idée première	73
	3 Ensuite...	73
	4 Favoriser la venue des idées	73
<b>J</b>	<b>Jazz</b>	<b>75</b>
	1 L'improvisation libre pour susciter les idées	75
	2 Le jazz : un langage métissé	75
	3 La « gymnastique » du compositeur	76
<b>K</b>	<b>Keyboard</b>	<b>78</b>
	1 Les avantages du piano	79
	2 Deux mains pour jouer plusieurs parties	79
	3 Ergonomie et morphologie des mains	81
	4 Configuration du clavier	81
	5 L'harmonie sur le clavier	82
	6 La partie de piano conducteur	83
<b>L</b>	<b>Langage</b>	<b>84</b>
	1 Les spécificités du langage musical	85
	2 Le langage du musicien occidental	85
	3 S'interroger sur le langage que l'on utilise	86
	4 Préciser son propre langage	86
	5 Jouer avec le langage	86
<b>M</b>	<b>Mélodie</b>	<b>88</b>
	1 Composer mentalement une mélodie	88
	2 Échelles et gammes utilisées pour la construction d'une mélodie	90
	3 Utilisation de notes étrangères dans un contexte tonal	90
	4 Les structures basiques d'une mélodie	92
	5 Quelques points clés d'une ligne mélodique	94
	6 Quelques types de mélodies	94
	7 Le contrepoint	98
	8 Quelques conseils généraux dans l'écriture d'un contrepoint	99

<b>M</b>	<b>Mémoire</b>	<b>101</b>
	1 La mémoire à long terme	101
	2 La mémoire à court terme	102
	3 La mémoire d'une composition en cours	102
<b>N</b>	<b>Notation</b>	<b>103</b>
	1 À quel stade noter ?	104
	2 Écrit et oral	104
	3 Noter les hauteurs	104
	4 Noter les rythmes	106
	5 Noter pour un instrument défini	107
	6 Noter pour un batteur ou pour un percussionniste	108
	7 Noter la dynamique	109
	8 Noter l'articulation et le phrasé	109
	9 Noter les chiffrages harmoniques	110
	10 Collaboration avec l'interprète	110
	11 Lire et relire	110
<b>O</b>	<b>Organisation &amp; modes de travail</b>	<b>111</b>
	1 Travail au clavier ou sur un instrument polyphonique	111
	2 Travail « à la table »	112
	3 Approche mixte	112
	4 Utilisation d'un enregistreur numérique ou MIDI	112
	5 Maturation intérieure	112
<b>P</b>	<b>Pédagogie</b>	<b>114</b>
	1 Enseigner la composition ?	114
	2 À l'écoute des compositeurs	115
	3 L'apprentissage par la pratique	116
<b>Q</b>	<b>Qu'est-ce que composer ?</b>	<b>117</b>
	1 Définition théorique	117
	2 Dans la pratique	118
<b>R</b>	<b>Rythme</b>	<b>119</b>
	1 La musique de danse	120
	2 Changement ponctuel de métrique et carrures asymétriques	120
	3 Mesures impaires	121
	4 Mesures composées	122
	5 Pulsation fixe et métriques variables	124
	6 Les rythmes non rétrogradables	125
	7 Mutations rythmiques d'un thème	125
	8 Polyrythmies et polymétries	126
	9 Rythme et mathématique	127
	10 Les <i>tihais</i>	129
	11 Rythme d'harmonies	129

<b>S</b>	<b>Saisir les idées</b>	<b>131</b>
	1 L'enregistrement	132
	2 La notation	132
	3 La mémorisation	132
	4 La saisie des idées à l'ordinateur	132
	5 Esquisser la forme générale	133
<b>T</b>	<b>Tonal / Modal / Chromatique</b>	<b>134</b>
	1 Le langage tonal	134
	2 Les modes	135
	3 Chromatisme et atonalité	138
	4 Vers une <i>modalité chromatique</i>	142
<b>U</b>	<b>Unité</b>	<b>143</b>
	1 Dualités	144
	2 Unité	144
	3 La répétition comme principal facteur d'unité	145
	4 Les différentes stratégies	145
<b>V</b>	<b>Vertical / Horizontal</b>	<b>147</b>
	1 Le problème de la quarte dans le mode majeur	147
	2 La dualité vertical / horizontal dans mode mineur	148
	3 Retards, anticipations, appoggiatures, notes de passages	149
	4 Un exemple de conflit vertical / horizontal dans le jazz	150
	5 Le style <i>bluesy</i> , symbole d'une approche horizontale	150
	6 Pédales, <i>ostinatos</i> , bourdons	151
	7 Jouer avec les notions d'horizontalité et de verticalité	152
<b>W</b>	<b>Work in Progress</b>	<b>153</b>
	1 Composer : une activité très diverse	154
	2 Le temps du compositeur	154
	3 Quand une composition est-elle achevée ?	154
<b>X</b>	<b>XXI<sup>e</sup> siècle - Le compositeur dans ses rapports avec le contexte</b>	<b>155</b>
	1 Les liens du compositeur avec sa culture originelle	156
	2 Nouveauté et originalité	156
<b>Y</b>	<b>Yes - Esprit critique, confiance en soi</b>	<b>157</b>
	1 L'état d'esprit lors de la survenue d'une idée	157
	2 L'état d'esprit pendant la réalisation	158
	3 Le recul pour mieux juger	158
	4 Un résumé personnel	158
<b>Z</b>	<b>Zéro</b>	<b>159</b>
	1 Devant la page blanche	160
	2 Pendant l'écriture	160
	3 La gestion des silences	160
	4 Après le point final	160

Daniel GOYONE



**Parcours** Né à Grasse en 1953, il commence très jeune une carrière de pianiste professionnel, puis s'établit à Paris en 1975. Dans les débuts de sa vie professionnelle, il multiplie les expériences et les rencontres

avec le jazz, le rock, les musiques cubaines, brésiliennes, indiennes. Depuis une vingtaine d'années, il se consacre plus particulièrement à la composition.

**Compositeur** L'essentiel de ce travail se trouve dans les sept disques parus sous son nom (voir discographie). Plusieurs musiques ont été adaptées et chantées par CLAUDE NOUGARO (CD « Nougayork », « Pacifique », « Une voix, dix doigts », « Chansongs », « La Note Bleue »), ou utilisées pour le théâtre, le cinéma, ou encore comme indicatifs radio/télé. À cela s'ajoutent diverses commandes (ONJ, Tam-Tam l'Europe, Orchestre des concerts Lamoureux, Radio-France, Cirque Zanzibar, Naïve Jeunesse) et une collaboration sur 4 CD du percussionniste TRILOK GURTU.

**Interprète** Avant de se consacrer plus particulièrement à sa musique, ses collaborations avec BUNNY BRUNEL, ANDRÉ CECCARELLI, et plus récemment avec le percussionniste indien TRILOK GURTU, lui ont donné l'occasion de se produire un peu partout dans le monde (Europe, USA, Australie, Inde, Hong-kong) et de collaborer avec de nombreux musiciens de jazz (concerts avec CHICK COREA, MIROSLAV VITOUS, BILL EVANS, NANA VASCONCELOS; enregistrements aux côtés de JAN GARBAREK, PAT METHENY).

**Auteur** de plusieurs ouvrages destinés à synthétiser et à faire partager ses expériences: dans l'étude de l'harmonie du jazz tout d'abord (*Manuel pratique d'improvisation, Le Langage de l'improvisation*); dans le recensement des échelles musicales (*Tableau des échelles musicales*); puis plus récemment dans l'organisation du travail du rythme (*Percevoir et comprendre le rythme, Rythmes, Les Cahiers du rythme*).

## Discographie sélective

**Daniel Goyone**

*Cream Records*

**Daniel Goyone 2**

*Label Bleu 6500 / Harmonia Mundi*

**Third Time**

*Label Bleu 6520 / Harmonia Mundi*

**Lueurs bleues**

*Label Bleu 6550 / Harmonia Mundi*

**Il y a de l'orange dans le bleu**

*Label Bleu 6580 / Harmonia Mundi*

**Haute mer**

*Label Bleu 6600 / Harmonia Mundi*

**Étranges Manèges**

*CC Production 987631 / Harmonia Mundi*

**web** [www.danielgoyone.com](http://www.danielgoyone.com)

## avant-propos

---

Comment écrire un ouvrage sur la composition musicale ? Le sujet est extrêmement vaste, ses limites sont parfois floues et il ne se prête guère à une analyse objective. Quelle forme utiliser pour le traiter ?

En effet, le sujet touche à la fois à la technique musicale, à la culture individuelle ou collective et à des notions psychologiques pas toujours faciles à cerner telles que imagination, liberté d'esprit, goût pour créer. Mais il suppose aussi la mise au point de stratégies personnelles qui varient selon les individus, et quelquefois (il faut bien l'avouer) le recours à des bricolages empiriques qui fonctionnent sans que l'on sache vraiment expliquer pourquoi.

Tout cela peut sembler bien hétéroclite. C'est pourtant la réalité des questions auxquelles un compositeur se trouve confronté (je laisse de côté certains problèmes plus matériels, souvent pressants, mais auxquels je n'aurai pas la prétention de vouloir répondre ici).

Beaucoup de thèmes abordés dans cet ouvrage pourraient aisément se voir consacrer un volume entier. Mais, avant de trop approfondir certains d'entre eux, je crois que le compositeur gagne à avoir une compréhension globale du sujet qui soit, autant que possible, détachée de tout *a priori* stylistique. C'est ce que j'ai essayé de faire ici.

Par ailleurs les problématiques relatives à la composition se répondent, interfèrent, empiètent les unes sur les autres et ne se prêtent guère à un exposé structuré de façon logique et progressive. D'où le choix de l'*Abécédaire*, forme volontairement subjective. Chaque entrée y projette un éclairage différent sur des sujets qui se recoupent parfois. Au final j'espère que cette approche donnera au lecteur une idée du sujet la plus fidèle possible.

À la plupart des questions qui touchent à la composition il n'y a pas de réponses données une fois pour toutes. Chaque composition constitue une proposition de réponse. Il n'y a pas non plus de ligne de conduite définie que l'on pourrait préconiser à coup sûr. En revanche, pour le compositeur il est important d'être conscient des problématiques qu'il va rencontrer et de l'éventail des choix possibles. Il est important pour lui de connaître la nature du territoire sur lequel il évolue, afin d'éviter de se perdre, de tourner en rond, d'être bloqué par des préjugés ou par des idées reçues. C'est un préalable essentiel pour jouir au mieux de sa liberté.



# Contraintes

*La liberté, c'est la faculté de choisir ses contraintes. (JEAN-LOUIS BARRAULT)*

*Ma liberté sera d'autant plus grande et plus profonde que je limiterai étroitement mon champ d'action et que je m'entourerai de plus d'obstacles. (IGOR STRAVINSKY)*

*La contrainte est un stimulant. C'est l'art de ruser avec l'inconscient, avec les automatismes de l'écriture. C'est un outil de lutte contre la panne sèche et l'angoisse de la feuille blanche. (PAUL FOURNEL)*

*Le difficile est de repousser ce qui vous empêche d'être vous-même, sans repousser en même temps ce qui vous contraint à l'être. (PAUL VALÉRY)*

## **1** Pourquoi des contraintes ?

Dans le processus créatif, on peut faire preuve d'une liberté bien plus grande que dans la plupart des autres activités. Paradoxalement, l'utilisation de contraintes y joue un grand rôle. Pourquoi ?

Curieusement, la liberté absolue n'est souvent pas très inspirante. Si l'on décide de n'observer aucune règle, à la longue, on s'aperçoit que l'on a tendance à se répéter, à tourner en rond. Cela s'explique par l'action inconsciente de nombreux conditionnements (techniques, culturels, psychologiques). En conséquence, il ne suffit pas de se décréter libre pour parvenir à l'être réellement.

Le rôle des contraintes est de stimuler l'imagination, de briser les automatismes de la pensée et, en fin de compte, d'amener à découvrir des solutions nouvelles. Toutes les contraintes ne produisent pas forcément des résultats intéressants. Cela varie selon les individus, et en fonction des circonstances. Il revient à chacun d'apprendre peu à peu lesquelles vont se révéler fructueuses pour lui-même, et comment les utiliser.

Enfin, il faut bien comprendre que le respect strict d'une contrainte est une ligne de conduite que se fixe volontairement un artiste, dans le but de déclencher de nouvelles idées. Bien évidemment, il ne faut pas confondre le moyen et le but. Souvent de bonnes idées viennent, qui supposent de faire un écart par rapport à la contrainte que l'on s'est fixée. Le compositeur peut à son gré s'autoriser toute licence, s'il juge que le résultat le justifie. Car, si les efforts qu'impose le respect d'une contrainte s'avèrent souvent utiles, cette dernière n'est jamais qu'un outil parmi d'autres à la disposition du compositeur.

## **2 Les contraintes habituelles**

Parmi ces contraintes, il y a le respect de formes ou de structures musicales consacrées par l'usage et qui ont prouvé leur intérêt tout au long de l'histoire de la musique : *forme sonate, fugue, thème et variations* en musique classique ; *forme blues en 12 mesures* ou *forme AABA* en jazz ; *couplet / refrain* dans la chanson sont parmi les exemples les plus caractéristiques.

Pour un compositeur, il y a aussi les contraintes imposées par une commande, ou par un contexte défini :

- le respect d'une instrumentation donnée (écrire pour *quatuor à cordes, big band* de jazz, *quintette à vents, orchestre symphonique, chœur à 4 voix, orchestre d'harmonie*, ou toute autre instrumentation plus ou moins inhabituelle) ;
- la durée : durée minimum imposée pour une commande, ou durée maximum pour un jingle radio, voire respect d'une durée extrêmement précise pour la musique à l'image ;
- la fréquence : quotidienne, hebdomadaire, mensuelle (Joseph Haydn devait composer des *symphonies*, pour le prince Esterhazy, selon un calendrier bien défini ; de même, à Leipzig, pour Jean-Sébastien Bach, concernant l'écriture de *cantates*).

Dans la pratique, tous ces types de contraintes sont souvent externes. Mais elles peuvent aussi être librement choisies. Il est courant, pour un compositeur, de décider délibérément d'écrire, par exemple, une chanson en forme couplet / refrain. Il est également courant d'écrire pour une formule instrumentale définie, sans en avoir l'obligation. Mais le choix du compositeur peut être plus personnel. Dans le domaine d'une contrainte choisie, concernant la fréquence, un exemple spectaculaire a été donné par le compositeur brésilien Hermeto Pascoal qui a écrit un recueil de 366 compositions (*Calendário do som*), chacune d'entre elles correspondant à un jour de l'année.

Car le compositeur peut, s'il le veut, faire preuve de la plus grande imagination pour définir les contraintes qu'il se propose de suivre. Selon le cas, ces contraintes seront très lâches, lui laissant une grande marge de liberté ou, au contraire, très exigeantes. Selon le cas, elles peuvent concerner directement le langage musical ou être extra-musicales (observer un rituel particulier, composer à heure fixe, pendant un laps de temps donné, dans un lieu défini, etc.).

Ce qui importe c'est de trouver les contraintes qui vont s'avérer fructueuses. Celles que l'on a envie d'observer parce qu'on sent qu'elles stimulent efficacement la créativité, parce qu'elles amènent sur des territoires nouveaux, parce qu'on a envie de relever le défi qu'elles proposent. Les contraintes sont les règles du jeu que s'impose un compositeur. Il y a un aspect ludique dans leur choix et dans leur utilisation qui est essentiel et dont il ne faut pas se priver.

## **3 Les principaux types de contraintes**

Dans l'histoire de la musique, les exemples sont innombrables. En voici quelques uns parmi les plus connus, ou les plus remarquables.

**1. Respecter une forme ou une structure musicale traditionnelle** (chanson couplet / refrain, sonate, concerto, fugue, quatuor à cordes, thème jazz AABA, etc.).

**2. Suivre un déroulement défini par :**

- un texte (un poème mis en musique) ;
- une action (opéra, comédie musicale) ;
- une narration (musique à programme, comme par exemple *L'Apprenti Sorcier* de Paul Dukas ou *Les Tableaux d'une exposition* de Modeste Moussorgski) ;
- un rituel (messes, requiems).

**3. Composer une pièce dans chacune des 12 tonalités majeures et chacune des 12 tonalités mineures** (Jean-Sébastien Bach : *Le Clavier bien tempéré* ; Frédéric Chopin : *Préludes* ; Dimitri Chostakovitch : *24 Préludes et Fugues*).

**4. Développer la composition à partir d'une cellule mélodique**, en lui faisant subir diverses transformations : en miroir, par mouvement rétrograde, en miroir rétrograde, avec interpolation de notes, avec mutation de notes ou du rythme. La musique polyphonique de la renaissance, l'œuvre de Jean-Sébastien Bach (*L'Art de la fugue, L'Offrande musicale, Les Variations Goldberg*) et, au XX<sup>e</sup> siècle, la musique sérielle en donnent maints exemples.



● 1 *L'Art de la fugue* • JEAN-SÉBASTIEN BACH

Thème

Miroir

Miroir transposé à la dominante

Variation rythmique

Changement de métrique

Ce type de jeu peut être poussé très loin : par exemple le *Canon cancrizans* (« en crabe ») de *L'Offrande musicale* de Jean-Sébastien Bach est un canon à 2 voix dans lequel chaque voix est en forme de palindrome.

● 2 *Canon cancrizans* • JEAN-SÉBASTIEN BACH

Voix 1 (début)

Voix 2 (fin)

Voici un autre exemple venu du jazz, d'un thème dans lequel la deuxième phrase est le miroir de la première.

● 3 *Miles Mode* • JOHN COLTRANE

5. Décliner le même matériel thématique horizontalement (développement mélodique), puis verticalement (écriture en canon). Un exemple spectaculaire se trouve dans le final de la *Symphonie n° 41* de Mozart (mes. 371-402). Cinq fragments mélodiques entendus tout au long du mouvement, sont, au final, utilisés pour la construction d'un canon à 5 voix, et donc entendus simultanément.

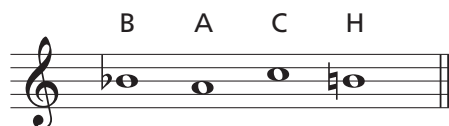
6. Utiliser des séries de notes comme élément central d'une composition (les séries des 12 notes ont été très utilisées par les compositeurs de l'École de Vienne et, à leur suite, par beaucoup de compositeurs du XX<sup>e</sup> siècle, Luigi Dallapiccola, Paul Hindemith, etc.). Chaque série peut être déclinée en forme rétrograde, en miroir ou en miroir rétrograde (on retrouve plus ou moins les procédés décrits l'Ex. 1). Voici un exemple venu du jazz, dans lequel le thème est construit sur une série de 12 notes.

● 4 *Twelve Tone Tune* • BILL EVANS

GmΔ      Cm7      Fm7      Bbm7      Eb7 #11      Am7      D7

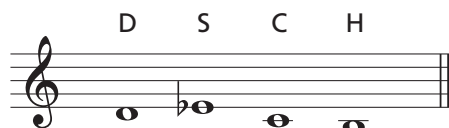
**7. Associer des lettres et des notes.** C'est une pratique qui traverse l'histoire de la musique. Un motif mélodique est déterminé en associant une note à une lettre de l'alphabet (ex. : A = La, Si = B, C = Do, etc.). On peut ainsi désigner ou crypter le nom du compositeur ou celui d'un dédicataire. La cellule suivante, correspondant aux lettres « B.A.C.H. » (le « H » étant associé à la note Si $\flat$ ), a ainsi fait l'objet de nombreuses citations chez différents compositeurs, à commencer par Jean-Sébastien Bach lui-même).

● **5 B.A.C.H.**



Dans la musique de Dimitri Chostakovich revient souvent un leitmotiv correspondant aux lettres « D.S.C.H. » (le Mi $\flat$  étant associé à la lettre « S »).

● **6 D.S.C.H.**



Autres exemples: les *Variations ABEGG* de Robert Schumann, les lettres du nom « MILES DAVIS » dans *Aura* de Palle Mikkelborg, *Trois Strophes sur le nom de Sacher* d'Henri Dutilleux.

**8. Associer la musique à des nombres.** Les nombres peuvent, par exemple, être associés à des notes ou à des rythmes. Dans le premier mouvement de la *Musique pour cordes, percussions et célesta*, Bela Bartók a utilisé le *Nombre d'or* pour déterminer précisément l'emplacement du *climax* (point culminant du mouvement), mais aussi les proportions entre les différentes parties du mouvement. Dans la *Suite lyrique*, Alban Berg a crypté certains éléments de sa vie privée en associant lettres et nombres avec divers paramètres musicaux.

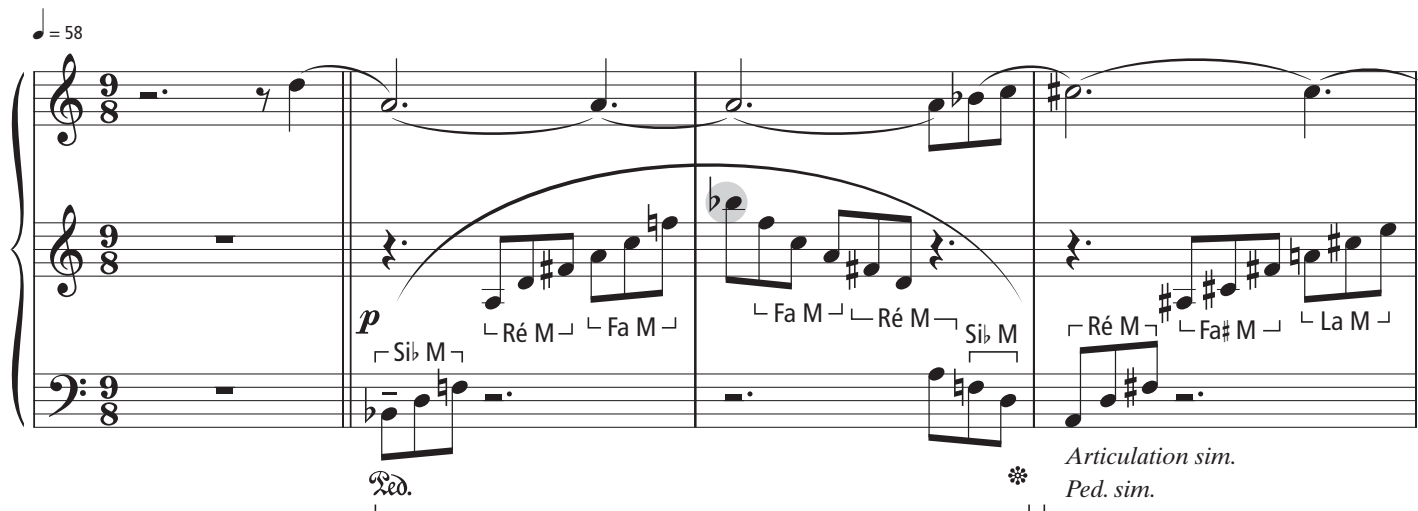
On peut aussi associer une suite de nombres à une suite de notes. J'ai procédé ainsi dans le 1<sup>er</sup> mouvement de *Voyage dans un théâtre de poupées*. Les 16 notes du thème principal correspondent à une suite de 16 nombres <sup>1</sup>. À chaque nombre (de 0 à 9) est associée une note issue d'une gamme de 10 notes.

● **7 Voyage dans un théâtre de poupées • DANIEL GOYONE**



**9. S'inspirer de formes qui ne sont pas spécifiques à la musique :** formes abstraites (cercles, spirales, fractales, ruban de Möbius, formes mathématiques diverses, mises en abyme), ou formes inspirées de la nature (formes minérales, végétales, animales).

● **8 Ambre • DANIEL GOYONE**



<sup>1</sup> En l'occurrence, une suite périodique de nombres générée par la division d'un nombre par 17.

Ce thème est inspiré par les fractales (une structure qui se répète à l'identique, à différents niveaux). Ici la structure répétée est une triade (majeure ou mineure, suivant les parties). Elle est déclinée ainsi :

- sous forme d'arpège de 3 notes ;
- ces arpèges sont construits sur chacune des notes de cette même triade, engendrant un arpège de 9 notes ;
- les formules obtenues se transposent suivant des triades majeures ou mineures.

Voici un exemple de suite harmonique que l'on peut obtenir sur ce principe :

Si $\flat$ M	Ré M	Fa M	Ré M	Fa $\sharp$ M	La M	Fa M	La M	Do M
Ré M	Fa $\sharp$ M	La M	Fa $\sharp$ M	La $\sharp$ M	Do $\sharp$ M	La M	Do $\sharp$ M	Mi M
Fa M	La M	Do M	La M	Do $\sharp$ M	Mi M	Do M	Mi M	Sol M

Ce schéma, ici développé en majeur, peut aussi être décliné en mineur. Il peut être parcouru de différentes façons et constituer le point de départ d'une composition. *Ambre* suit ce canevas, plus ou moins librement, selon les passages. Par ailleurs, certaines notes dérogent à la règle (en grisé, dans la partie centrale). Car, si la contrainte choisie définit une ligne de conduite générale, entre ensuite en jeu l'imagination du compositeur. D'autre part, certains ajustements ou entorses à la règle fixée sont parfois nécessaires pour transformer une structure, au départ abstraite, en composition musicale aboutie.

### ● 9 Canopée • DANIEL GOYONE

La *canopée* (étage supérieur d'une forêt) est symbolisée ici par les extensions de l'accord de Fa $\sharp$ 7 privilégiées ici par rapport à la tonique et aux notes constitutives de l'accord.

**10. Briser des habitudes instrumentales** (composer sur une guitare ou un clavier accordés différemment), expérimenter des sons nouveaux.

## 4 Fonction des contraintes

Toutes ces contraintes sont intéressantes à des titres divers :

- certaines fournissent un cadre assez large pour l'imagination ;
- d'autres apportent un élément aléatoire (associer des lettres ou des nombres avec des notes - Mozart proposait même de définir des cellules mélodiques de base à partir d'un lancer de dés) ;
- d'autres sont plus directement en lien avec le langage musical (composer dans les 12 tonalités, par exemple) ;
- d'autres encore résultent d'un parti pris affirmé concernant l'approche du langage musical (par exemple l'utilisation de séries de 12 notes, visant à s'affranchir de la tonalité).

Enfin les contraintes peuvent se superposer :

- dans le *Kyrie* du *Requiem* de Mozart, la musique suit les paroles liturgiques en même temps que la forme d'une fugue ;
- dans la 6<sup>e</sup> *Symphonie* de Beethoven, les mouvements de la symphonie suivent un programme défini, et le premier mouvement est construit en forme sonate ;
- le premier mouvement de la *Musique pour cordes, percussions et célesta* de Bela Bartók utilise à la fois des contraintes numériques dans les rythmes, une écriture fuguée et des constructions mélodiques en « miroir »).

En ce qui me concerne, la pratique m'a amené à privilégier des contraintes ayant un rapport avec le langage musical usuel. Il s'avère souvent intéressant de se situer aux marges de ce langage, pour surprendre l'auditeur tout en conservant certains repères, de façon à ce que l'effet de la contrainte soit perçu, mais de façon inconsciente. C'est aux alentours de cette frontière entre connu et inconnu que la musique se révèle la plus active, la plus troublante, la plus génératrice d'images et d'émotions nouvelles.

Pour illustrer ceci, voici un exemple d'une composition construite sur une séquence harmonique inspirée par la structure du ruban de Möbius <sup>2</sup>.

### ● 10 *Barcarolle #1* • DANIEL GOYONE

The musical score is for a piano piece in 3/8 time, marked with a tempo of quarter note = 72. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has five measures with chords Eb, Fm, Ab, and Bbm. The second system has five measures with chords Db, Ebm, F, Abm, and Bb. Pedal markings include 'Ped.' and 'Ped. sim.'.

Dans ce thème, les fondamentales des accords sont au nombre de cinq (les notes d'une gamme pentatonique), tandis que la nature des accords est alternativement mineure et majeure. Une même tonique sera donc harmonisée tantôt en majeur tantôt en mineur [voir aussi ► *Rythmes - 11*]. D'où, pour la perception, un mélange de sensations :

- des couleurs familières et consonantes, qui évoquent parfois un univers tonal (accords majeurs ou mineurs, gamme pentatonique) ;
- mais en même temps un effet de flou, d'indéfini, d'inhabituel, dû à la structure utilisée. De même qu'un ruban de Möbius semble avoir deux faces, mais n'en a qu'une seule, cette musique paraît tantôt mineure tantôt majeure.

<sup>2</sup> Une construction similaire est utilisée dans l'Ex. 10 du Chapitre *Keyboard*.