



# Valse en Ré majeur

Francisco Tárrega (1852-1909)



Par Orestis Kalampalikis  
www.orestis-kalampalikis.blogspot.com



Tárrega avait pour habitude de composer des pièces à la fois assez faciles et très exigeantes. Néanmoins, son talent a fait qu'elles sont toutes dotées de belles mélodies, et ce n'est pas par hasard si beaucoup d'entre elles figurent parmi les plus reconnaissables, même en dehors du champ des guitaristes.

## FORME

Cette pièce se découpe en trois parties, une forme assez habituelle pour les valses. Chaque partie consiste en deux phrases, liées par une relation de question-réponse (antécédent-conséquent). Il s'agit de phrases parallèles, puisqu'elles partagent le même matériau, rythmique et mélodique. Le déroulement harmonique est également important : la première partie, où notre thème est exposé, débute sur la fondamentale Ré, mais se conclut par

une cadence parfaite dans la tonalité de la dominante, La. La deuxième débute par la tonalité de la dominante pour revenir à la fondamentale. Puis, dans la troisième partie, le compositeur module dans la tonalité du IV<sup>e</sup> degré (Sol majeur). Finalement, les deux premières parties s'enchaînent de nouveau, mais, cette fois-ci, sans répétition.

Comme son nom l'indique, le motif a la propriété de « mouvoir ». Autrement dit, c'est un moteur ! Une figure, une cellule, dont les qualités rythmiques, mélodiques ou harmoniques en font un élément proéminent, mais aussi structural de la composition. Selon Arnold Schoenberg, le motif est « une unité qui contient une ou plusieurs caractéristiques d'intervalle et de rythme [dont] la présence est maintenue en usage constant tout au long d'une pièce ». Le motif doit donc contenir une identité thématique, pouvoir transmettre une attitude, un esprit, avec très peu d'éléments. L'usage plus élaboré

## LE MOTIF MUSICAL

des motifs date de la fin du baroque, mais c'est surtout pendant la période classique qu'il a atteint son apogée. Parmi les plus réussis dans l'histoire de la musique, citons celui de la cinquième symphonie de Beethoven : trois notes répétées et une tierce mineure descendante jouées *forte* sont suffisantes pour créer une impression de puissance à l'auditeur, mais aussi constituer l'élément primordial de la structure de la composition. En effet, le motif peut se répéter, se transposer, se développer, passer en arrière-plan, faire partie d'une phrase plus longue, etc.

### Première partie (mesures 1-8)

Tout commence donc par ce motif sur lequel Tárrega choisit de construire sa composition. Un chromatisme ascendant, mais qui revient à la note de départ (Fa#-Sol-Sol#-La-Fa#), suivi par des intervalles conjoints (quarte, tierce) qui aboutissent juste un demi-ton au-dessus de la toute première note. Le fait que la gamme chromatique soit ascendante crée une émotion positive. Puis, la proximité des intervalles (demi-tons) crée une forme circulaire qui provoque un sentiment de tendresse. Dès le premier trait, on voit que le caractère léger et tendre de la pièce est dévoilé.

La deuxième section (mesures 4 à 7), qui est la réponse à la première, débute par le même motif chromatique transposé à la do-

minante. Sur le plan harmonique, il est intéressant de remarquer que l'accord de la mesure 5 n'est pas celui de la dominante mais celui du VII<sup>e</sup> degré. Il s'agit d'un accord dit « demi-diminue » constitué de deux tierces mineures (Do#-Mi, Mi-Sol) et d'une tierce majeure (Sol-Si). Cet accord partage trois de ses quatre sons (Do#-Mi-Sol) avec celui de septième de dominante (La-Do#-Mi-Sol), et contient aussi un triton (Do#-Sol). Il est souvent considéré comme un accord de neuvième de dominante (La-Do#-Mi-Sol-Si) sans fondamentale, et est utilisé comme une substitution de ce dernier, comme c'est le cas ici.

### Deuxième partie (mesures 17 à 34)

Dans cette deuxième partie, on voit apparaître un nouveau thème (mesure 17). Les *acciaccaturas* lui rajoutent une touche *scherzoso*, en même temps que les intervalles qui s'élargissent soutiennent la dramaturgie interne. Mais voici qu'aux mesures 21 et 23, notre motif initial revient adoucir les esprits. Ceci est un parfait exemple de la flexibilité du motif car, à présent, nous n'avons pas que des chromatismes comme au tout début, et notre motif prend une tournure plutôt tonale. On n'a pas non plus la même configuration avec ses quatre notes ascendantes. Pourtant, on sait le re-

connaître puisqu'il garde sa *forme* et son *caractère*. Finalement, on remarque que la phrase conclusive de cette deuxième partie est aussi introduite par le motif dans sa forme initiale qui, cette fois-ci, continue sa marche ascendante jusqu'à ce qu'elle aboutisse à une cadence parfaite en Ré majeur. Par ailleurs, cette dernière phrase est empruntée à la fin de la première partie (mesure 12-15), évidemment transposée une quarte plus haut. Après la reprise de la deuxième partie, on reste suspendu à l'accord de septième de dominante (Ré7), qui annonce une possible modulation...

### Troisième partie (mesures 35 à 50)

Effectivement, dès la première mesure de cette partie, on remarque la disparition du Do dièse à l'armure, signe qu'on est maintenant dans la tonalité du IV<sup>e</sup> degré (Sol majeur). Mais ce n'est pas seulement la tonalité, mais aussi le caractère rythmique et mélodique de la valse qui change. La mélodie, introduite par une sixte (Ré-Si), est maintenant moins dense, plus aérée. Le motif a disparu, est en même temps que les valeurs longues (blanches pointées) sont plus espacées et introduites à chaque fois par deux noires. Ces choix intervalliques et rythmiques donnent un aspect plus *maestoso* et dansant. En effet, on observe, mesure 45-46, un arpegge de

quatre notes qui dépasse l'octave (Sol-Si-Ré-La), quelque chose d'inédit jusqu'à présent.

C'est à partir du même moment (mesure 45) que commence la cadence finale de cette partie. Le Fa bécarré de la mesure suivante sert à transformer notre accord de Sol majeur en une dominante secondaire du IV<sup>e</sup> degré (Do, majeur) qui suit (V/IV). Puis, à la mesure 50, notre motif réapparaît, donnant la touche stylistique finale de cette partie relativement contrastée. Comme on l'a déjà marqué, les deux parties A et B sont ensuite répétées, mais sans reprise et sans coda.

## ÉPILOGUE

Dans l'analyse de cette valse, nous nous sommes surtout arrêtés sur les qualités du motif qui, grâce à sa flexibilité, parcourt toute la pièce. Transposé et modifié, il crée du mouvement, donne de

l'homogénéité, tout en restant identifiable et en collant à la mémoire de l'auditeur.