



HAL
open science

Vers une typologie des programmes dans le poème symphonique

Manon Decroix

► **To cite this version:**

Manon Decroix. Vers une typologie des programmes dans le poème symphonique. Loxias, 2020. hal-03207247

HAL Id: hal-03207247

<https://hal.science/hal-03207247>

Submitted on 24 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Publication originale : Manon Decroix, « Vers une typologie des programmes dans le poème symphonique », paru dans *Loxias*, 70., mis en ligne le 14 septembre 2020, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=9501>.

Vers une typologie des programmes dans le poème symphonique

Résumé

Comment qualifier la présence de la littérature en musique ? Sans vouloir rendre compte de la question de manière exhaustive, l'article propose de l'aborder au prisme d'un genre musical revendiquant ses affinités avec l'objet littéraire : le poème symphonique. Forme orchestrale apparaissant au milieu du XIXe siècle, le poème symphonique se caractérise par l'association de sa structure sonore avec un élément extérieur d'ordre poétique, littéraire ou philosophique. Toute œuvre relevant du genre se compose alors d'une pièce musicale et d'un programme littéraire – texte placé en tête de la partition, et distribué aux auditeurs du concert. Par l'intermédiaire de l'étude pratique d'un corpus d'œuvres comprises entre 1848 et 1918, notre objectif premier consiste en la réalisation d'un panorama des manifestations du langage verbal dans le genre. Nous orienterons ensuite notre discours vers le programme, et tenterons d'établir une typologie de ces différents textes introductifs. Cette façon d'analyser le phénomène devrait permettre entre autres de mieux saisir les enjeux expressifs du recours à la littérature dans un genre non-vocal.

Mots clés

Poème symphonique, programme, relations texte-musique, analyse musicale

Article

« La littérature – affirme Françoise Escal – peut vouloir emprunter des procédés, des formes, des schèmes compositionnels à la musique¹ ». C'est ce que fait *Le Livre du rire et de l'oubli* de Milan Kundera (1979)², que l'auteur déclare avoir construit sous la forme d'une variation. Loin d'être unilatéral, ce croisement entre les deux médiums se manifeste également sur le versant musical, notamment à travers la mise en musique des *Amours* de Pierre de Ronsard (1552) par Clément

¹ Françoise Escal, *Contrepoints : Musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990, p. 7.

² Milan Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, [1979], Paris, Gallimard, 1985.

Janequin, qui reprend littéralement la structure du sonnet. Particulièrement favorable à ces rencontres artistiques, la musique romantique connaît, avec la démarche de Franz Liszt, un renouvellement de ses modèles formels qui se sont cristallisés à la période classique, par le recours à la littérature comme « moyen de mettre en forme(s)³ ». Cette réflexion aboutit, en 1848, à la création du poème symphonique : c'est « parce qu'il voulait affranchir la symphonie du cadre dans lequel elle continuait de se développer sous prétexte d'unité et de respect des formes consacrées [...] que Liszt appelle ses compositions des *poèmes*⁴. » Chaque œuvre relevant du genre se compose d'une pièce musicale, généralement destinée à un orchestre, ainsi que d'un « programme » – texte imprimé placé en amont de la partition, et distribué aux auditeurs du concert. Peu après la création du genre, les musicologues ont cherché à comprendre comment coexistaient ces deux éléments, et quels rapports ils pouvaient entretenir. Ont alors fleuri de nombreuses contributions, caractérisées par l'instauration d'importants clivages dans la manière de considérer la donnée textuelle, allant de l'évitement pur et simple à l'idée que le programme détermine entièrement la structure musicale.

Face à cette problématique persistante, la présente contribution propose de questionner ce rapport en enquêtant sur les modalités de la présence de la littérature dans le poème symphonique. Dans les limites de cet article, nous avons choisi de nous concentrer sur des pièces musicales relevant d'une base poétique. Sous quelles formes retrouve-t-on des éléments littéraires dans l'œuvre musicale ? Existe-t-il des traits communs, formels ou sémantiques, partagés par un grand nombre de programmes ? Enfin, comment qualifier ces éventuelles invariances ?

Le poème symphonique : éléments de définition

De toute évidence, le rapprochement entre formes littéraires et musicales est un principe fondamental du poème symphonique. En témoigne l'ensemble des définitions du genre, à l'instar de celle proposée par le *Grove Music Online* : « Genre orchestral dans lequel un poème, un récit ou une œuvre picturale fournit une base narrative ou illustrative⁵. »

Le genre apparaît dans un contexte esthétique de saturation des formes classiques – en particulier la symphonie – ressenti par de nombreux musiciens au milieu du XIX^e siècle. En effet, ces derniers considèrent que la forme symphonique a été menée à son apogée par les pièces de Ludwig van Beethoven. À ce titre, Richard Wagner estimait que la *Neuvième Symphonie* du maître viennois (1824), se trouvait être la dernière qu'il était utile d'écrire, avant d'ajouter « chaque art demande, lorsqu'il est aux limites de sa puissance, à donner la main à l'art voisin⁶ ». La symphonie n'a alors

³ F. Escal, *Contrepoints : Musique et littérature*, op. cit., p. 241.

⁴ F. Escal, *Contrepoints : Musique et littérature*, op. cit., p. 237.

⁵ Hugh Macdonald, « Symphonic poem », *Grove Music Online*, 2001, consultable sur <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027250> (cons. le 10 juin 2020).

⁶ Richard Wagner, « Lettre sur la musique », [1861], in Jean-Louis Crémieux-Brilhac (dir.), *Richard Wagner, écrits sur la musique*, Paris, Gallimard, 2013, p. 333.

d'autre choix que de se réinventer. De cette crise naît le poème symphonique, pensé, dans la même optique que les théories wagnériennes, comme une alliance intime entre musique et poésie⁷.

Selon Steven Vande Moortele, le genre puiserait sa principale inspiration dans l'ouverture⁸ et aurait pour ambition de « remplacer la symphonie au sommet de la hiérarchie des genres de musique instrumentale⁹ ».

De manière concrète, un poème symphonique s'établit en un mouvement unique, alors que la symphonie a pour coutume de diviser son discours musical en quatre parties.

Avant d'examiner les modalités d'existence du paratexte verbal dans le genre, revenons sur deux concepts essentiels à la compréhension des rapprochements entre texte et musique.

Différences entre programme et sujet

Pour le musicologue Mathieu Schneider, il est indispensable de distinguer les termes « sujet » et « programme¹⁰ ». Le sujet représente l'œuvre littéraire, picturale ou poétique qui sert de base à la composition. Son existence précède chronologiquement celle de l'écriture musicale. Deux types de sujets sont toutefois à discerner : les sujets « référencés » qui désignent clairement un ouvrage préexistant comme la source de la création musicale ; et les sujets dits « non-référencés », provenant de l'invention du compositeur, qui,

*avant d'être compositeur, devient pour quelque temps écrivain, le temps de
coucher par écrit une simple trame narrative laquelle n'est que rarement
concrétisée sur le plan formel par la production d'un véritable roman, conte,
etc.¹¹.*

En revanche, le programme caractérise le texte imprimé placé en tête de la partition, et distribué aux auditeurs du concert. Il est le plus souvent rédigé de la main du musicien.

⁷ Liszt et Wagner nourrissaient une admiration mutuelle, comme l'affirment les quatre-cent-deux lettres échangées entre eux, ainsi que la lettre ouverte « Sur les poèmes symphoniques de Franz Liszt », écrite par Wagner, publiée en 1858 et traduite en français en 1904 par Michel Dimitri Calvocoressi.

⁸ Pièce orchestrale par laquelle débute le plus souvent un spectacle lyrique (opéra, ballet, oratorio, etc.), devenue par la suite un genre indépendant.

⁹ Steven Vande Moortele, "Beyond Sonata Deformation: Liszt's Symphonic Poem Tasso and the Concept of Two-Dimensional Sonata Form", *Current Musicology* 86, 2008, pp. 41-62, ici p. 57.

¹⁰ Mathieu Schneider, *Destins croisés : du rapport entre musique et littérature dans les œuvres symphoniques de Gustav Mahler et Richard Strauss*, Berlin, Gorz, 2005, p. 78.

¹¹ M. Schneider, *Destins croisés : du rapport entre musique et littérature dans les œuvres symphoniques de Gustav Mahler et Richard Strauss*, op. cit., p. 79.

À titre d'exemple, *Ce qu'on entend sur la montagne* (1848) de Liszt prend pour sujet le poème éponyme de Victor Hugo (1829). Néanmoins, son programme ne recouvre qu'une partie du texte du poète et contient des commentaires du compositeur

Les lignes suivantes devront toujours être jointes au programme du concert, dans lequel ce poème symphonique sera exécuté : Le poète écoute deux voix ; l'une immense, magnifique, ineffable [sic], chantant la beauté et les harmonies de la création ; l'autre gonflée de soupirs, de gémissements, de sanglots, de cris de révolte et de blasphèmes :

“L'une disait Nature, et l'autre Humanité ! ... ces deux voix étranges, inouïes, Sans cesse renaissant, sans cesse évanouies,” se succèdent, de loin d'abord ; puis se rapprochent, se croisent, entremêlant leurs accords tantôt stridens [sic], tantôt harmonieux, jusqu'à ce que la contemplation émue du poète touche silencieusement aux confins de la prière¹².

Ainsi le sujet comme le programme représentent chacun l'une des formes d'expression de la littérature dans le poème symphonique. Cependant, ces derniers ne sont que deux modes de présence possibles de la littérature et ne reflètent guère à eux seuls l'ensemble des manifestations du langage verbal dans le genre. Au vu de ces considérations, on peut se demander de quelles autres manières se manifeste le paratexte verbal dans ce genre non vocal.

Modalités de la présence de la littérature dans le poème symphonique

Si l'on passe en revue les contributions dédiées jusqu'à présent aux réflexions sur les relations entre la musique et le langage verbal, on constate qu'elles concernent majoritairement la musique vocale. En attestent les articles de Bruno Nettl¹³, de Heinz Dill¹⁴, ou encore de Sylvie Douche¹⁵. Pionnière dans l'évocation de tels rapports dans la musique instrumentale, Françoise Escal a consacré en 1990 un ouvrage dévolu à la description de situations de rapprochement entre pratiques musicales et littéraires. En abordant simultanément les emprunts de la littérature à la musique et le transfert de formes poétiques vers des structures sonores, l'autrice soulève la problématique suivante : « Qu'est-ce que la musique et la littérature peuvent échanger, partager¹⁶ ? ». Ainsi nous invite-t-elle à envisager un cadre plus vaste que celui de la musique vocale et à questionner les formes d'existence du verbe dans un genre instrumental qui prône ses affinités avec la poésie.

¹² Franz Liszt, *Ce qu'on entend sur la montagne*, (préface), Leipzig, éd. Breitkopf & Härtel, 1856.

¹³ Bruno Nettl, “Text-Music Relationships in Arapaho Songs”, *Southwestern Journal of Anthropology* 10, 1954, pp. 192-199.

¹⁴ Heinz Dill, “Schoenberg's George-Lieder: The Relationship between Text and Music in Light of Some Expressionist Tendencies”, *Current Musicology* 17, 1974, pp. 91-95.

¹⁵ Sylvie Douche, « Une mélodie de Charles Bordes au prisme de l'intertextualité », *Musurgia* 23, 2016, pp. 47-65.

¹⁶ F. Escal, *Contrepoints : Musique et littérature*, op. cit., p. 7.

Après avoir décrit les différentes formes revêtues par la littérature dans le genre, la section suivante propose de rendre compte de l'ensemble des relations pouvant s'établir entre texte et musique, exposées conformément aux cinq types de liens transtextuels conçus par Gérard Genette¹⁷. En nous basant sur la terminologie de l'auteur, nous entendons par transtextualité « tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte¹⁸ ». Bien que pensées pour la description de rapports entre deux éléments de nature textuelle, Genette n'exclut pas la transposition de ses catégories au médium sonore. Son ouvrage *Palimpsestes* abonde d'exemples relevant du domaine musical, comme l'étude des relations entre le « texte » inachevé du *Requiem* de Wolfgang Amadeus Mozart et sa continuation par Franz Xaver Süssmayr¹⁹.

Le titre

Comparé aux autres mentions verbales uniquement accessibles à travers le prisme de la partition, le titre s'avère le plus largement diffusé et communiqué. En effet, c'est par son biais que l'œuvre est désignée. D'après les catégories de Genette, le titre est considéré comme relevant de la *paratextualité*, à savoir

la relation que le texte entretient, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, avec son paratexte : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc., notes marginales, infrapaginales²⁰.

Plus précisément, l'auteur discerne les éléments paratextuels assimilés à l'ouvrage ou l'accompagnant directement, qu'il appelle le *péritexte* (titre, intertitre, table des matières, etc.), et d'autres éléments situés « à distance plus respectueuse (ou plus prudente), à l'extérieur du livre : généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes)²¹ », qui constituent l'*épitexte*.

Comme l'ajoute Escal,

tout titre verbal donne une information sur l'œuvre [...] Tout titre est un discours sur le texte, qu'il en dévoile le contenu, en révèle l'esprit, la forme ou le genre, en explique la conduite de développement. [...] Ou bien il donne une idée de la forme, ou bien il informe sur le contenu²².

¹⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, éd. du Seuil, 1982.

¹⁸ G. Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, op. cit., p. 7.

¹⁹ Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, op. cit., p. 195.

²⁰ G. Genette, *Seuils*, Paris, éd. du Seuil, 1987, p. 10.

²¹ G. Genette, *Seuils*, op. cit., p. 11.

²² F. Escal, *Contrepoints : Musique et littérature*, op. cit., p. 294.

Les pièces instrumentales de style classique font davantage écho à la première catégorie : les titres, qualifiés de « génériques » ou d'« arbitraires²³ », renvoient à un genre ou une forme musicale spécifique. Les *Toccatas* de Jean-Sébastien Bach, les *Quatuors à cordes* op. 56 de Joseph Haydn ou encore la *Sonate pour piano* n° 1 en fa mineur, op. 2 n°1 de Beethoven en sont d'illustres exemples. Au contraire, les titres des poèmes symphoniques se montrent exclusivement « thématiques » : ils annoncent le contenu du sujet adopté par le compositeur. Ils permettent alors d'induire chez le récepteur certaines associations mettant en relation l'ouvrage musical avec son œuvre inspiratrice²⁴.

Dans la grande majorité des compositions, le musicien réutilise le titre de son sujet ; tel est le cas du *Don Quixote* de Richard Strauss (1897), basé sur l'ouvrage éponyme de Cervantès (1605). En second lieu, le compositeur peut traduire le titre de l'œuvre originelle, comme le fait Paul Dukas pour son *Apprenti sorcier* (1897), dont l'hypotexte est la ballade *Der Zauberlehrling* de Goethe (1797). Enfin, il peut procéder à une sélection au sein du récit support, à l'image de Jean Sibelius, qui, tout en revendiquant l'épopée finnoise *Kalevala* en tant que sujet, concentre son attention sur le personnage de *Luonnotar*, dont le nom est utilisé comme titre.

Les indications d'expression

Contrairement au titre, les annotations relevées dans la partition ne concernent que ceux qui la lisent ou l'interprètent : l'auditeur-lecteur, le chef d'orchestre, le musicien. Si communément ces dernières proviennent de la plume du compositeur, certaines peuvent également relever d'ajouts émanant de l'éditeur. Par exemple, Harold Bauer et Artur Schnabel réalisent des éditions qui offrent leurs appréciations personnelles sur la manière d'interpréter l'œuvre. Le vocabulaire musical, omniprésent dans les partitions du XIX^e siècle, vise à préciser le résultat sonore attendu par le compositeur. Il s'agit de rendre l'interprétation plus expressive, au-delà des notes et du rythme, en spécifiant davantage les techniques de jeu, les timbres ou les nuances désirés. Ainsi,

On ne se contente plus d'indiquer le mouvement et le tempo dans le code italien, purement technique, comme sur les partitions classiques : allegro, presto, animato. L'épithète prédicative, se fait de plus en plus raffinée et intempéste : sehr kräftig, sehr innig, sehr rasch, ou bien spirituel et discret, très calme et triste, incisif, voire à l'aise²⁵.

Ce lexique plus étoffé a pour visée de transposer le contenu d'une section musicale en contenu verbal. Bien souvent, les compositeurs utilisent également ces indications de caractère afin de

²³ Michel Chion, *Le poème symphonique et la musique à programme*, Paris, Fayard, 1993, p. 24.

²⁴ Voir à ce sujet le chapitre consacré dans l'ouvrage de M. Chion, *Le poème symphonique et la musique à programme*, op. cit., pp. 22-28.

²⁵ Françoise Escal, « Roland Barthes : Fragments d'un discours sur la musique », *Transposition* 1, 2018, consultable sur <http://journals.openedition.org/transposition/1715> (cons. le 9 juin 2020).

délimiter les sous-parties de leurs œuvres. Ces termes sont également repris par les analystes, à l’instar de Marta Grabocz, qui identifie par leur intermédiaire les différents motifs musicaux relevés dans la partition. Selon la chercheuse, la forme musicale s’organise à partir de cette succession de caractères : la structure du poème symphonique serait alors construite comme une « variation de caractères²⁶ ». Elle affirme que la première partie de *Ce qu’on entend sur la montagne* est constituée de trois motifs consécutifs, aux climats hétérogènes : *misterioso e tranquillo* (mes. 3-39), *dolce grazioso* (mes. 40-62) et *un poco marcato* (mes. 63-96). Ainsi, les annotations de caractères s’avèrent précieuses pour le musicologue, car en segmentant et en qualifiant les parties successives de la forme musicale, elles fournissent une première lecture de l’organisation sonore de la pièce.

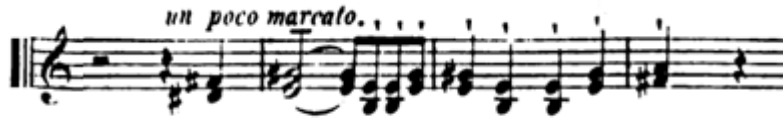


Mélodies accompagnées de l’indication de caractère « *misterioso e tranquillo* », Franz Liszt, *Ce qu’on entend sur la montagne*, mes. 1-3.



Thème de la flûte marqué par la mention « *dolce grazioso* », Franz Liszt, *Ce qu’on entend sur la montagne*, mes. 38-41.

²⁶ Marta Grabocz, « Renaissance de la forme énumérative, sous l'influence du modèle épique, dans les œuvres pour piano de Liszt ; facteurs de l'analyse structurale et sémantique », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 26, 1984, pp. 199-218, ici p. 216.



Partition de clarinette figurant un motif de caractère « *un poco marcato* », Franz Liszt, *Ce qu'on entend sur la montagne*, mes. 62-66.

En suggérant les intentions expressives du compositeur, les annotations entrent dans la catégorie de la *métatextualité*, définie comme la relation « dite "de commentaire", qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer²⁷ ».

Les citations du texte poétique incluses dans la partition

Tout comme les indications de caractère, les citations de fragments du texte poétique dépeignent le contenu d'une section musicale. Cependant, la caractérisation du passage sonore s'effectue non par le recours à un qualificatif extérieur, mais par le renvoi à un extrait du texte inspirateur. En mettant en relation une partie de texte avec une partie musicale, cette pratique offre alors la possibilité d'établir des liens entre la partition et le sujet support. L'indication précise du passage textuel « correspondant » à la section sonore semble par conséquent éclairer le travail de comparaison analytique entre poème et musique.

Ces citations nous en apprennent également davantage sur d'éventuelles modifications du sujet effectuées par le compositeur : certains extraits peuvent être supprimés, ajoutés ou réordonnés dans la partition. Tel est notamment le cas de *Ce qu'on entend sur la montagne* : le motif *dolente* (mes. 149), associé aux vers « Et pourquoi le seigneur qui seul lit à son livre / Mêlé éternellement dans un fatal hymen / Le chant de la nature au cri du genre humain²⁸ ? » intervient dans la musique avant le motif *impetuoso* (mes. 157), qui se rapporte au passage « comme un cri de coursier qui s'effare²⁹ ». Or, le texte initial commence par narrer les clameurs des hommes, avant de terminer sa méditation par la question en suspens. Ce déplacement souligne l'évolution du contenu entre le sujet et l'œuvre, démontrant que Liszt réorganise la trajectoire dramaturgique de la poésie.

Ainsi donc les citations concrétisent la présence du sujet dans la partition. Pour cette raison, musique et extraits cités entretiennent un rapport *intertextuel*, soit « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence

²⁷ G. Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, op. cit., p. 11.

²⁸ Victor Hugo, « Ce qu'on entend sur la montagne », [1831], *Les Feuilles d'Automne*, Paris, éd. Eugène Renduel, 1838, p. 31, lignes 80-82.

²⁹ V. Hugo, « Ce qu'on entend sur la montagne », op. cit., ligne 56.

effective d'un texte dans un autre³⁰. » De toutes les formes d'intertextualité, la citation est la plus évidente et la plus connue.

En somme, nos cinq types d'expression du langage verbal décelés dans le poème symphonique présentent un statut inégal quant à leur accessibilité. Nous l'avons remarqué, l'élément le plus répandu demeure le titre. Il est suivi par le sujet qu'il mentionne systématiquement. Pour sa part, le programme requiert une démarche active de la part du récepteur : pour y avoir accès, la personne devra se rendre à une représentation ou effectuer une recherche sur le sujet. Les citations nécessitent quant à elles d'être confrontées à la partition, et de ce fait ne sont pas accessibles aux non-lecteurs de musique. Enfin, les annotations musicales restent les données les moins abordables puisqu'elles ne sont intelligibles qu'aux initiés.

Parmi les différents modes de présence du paratexte verbal précisés ci-dessus, le programme reste encore aujourd'hui un important thème de débat. Comme évoqué précédemment, les avis des musicologues divergent sur la place occupée par ce dernier dans le poème symphonique. Si certains – à l'instar de Michael Saffle³¹ et de Percy Scholes³² – l'envisagent comme un élément indispensable, duquel dérive entièrement la forme musicale, d'autres le perçoivent comme facultatif et ne le prennent guère en considération dans leurs analyses³³. L'absence de consensus a conduit Keith Johns à constater que : « le poème symphonique continue d'intriguer les musicologues à un niveau fondamental, celui de la relation entre le programme et la forme musicale³⁴ ». Afin de tenter d'éclairer ce rapport, la section suivante propose de s'intéresser aux différents rôles endossés dans le genre par le programme.

Le programme

Rôles du programme

Dans l'ensemble des partitions, les programmes gardent la même présentation : ils se situent en tête de celles-ci, tenant lieu de préface. En effet, pour les musiciens, le texte est à lire avant toute

³⁰ G. Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, op. cit., p. 8.

³¹ Michael Saffle, *The Music of Franz Liszt*, Londres, Routledge éd., 2018.

³² Percy Scholes, *Symphonic Poem*, consultable sur <http://www.oxfordreference.com/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-6593?rskey=ktNKCn&result=3> (cons. le 9 juin 2020).

³³ Voir à ce propos la citation de Steven Vande Moortele : « Je traite les poèmes symphoniques comme s'ils étaient une musique pure : leurs aspects programmatiques sont largement laissés de côté. ». Il justifie cette approche par l'objet de sa recherche : déterminer des points communs entre les pièces de Liszt et des compositions qui appartiennent à la musique pure. Steven Vande Moortele, *Two-dimensional Sonata Form: Form and Cycle in Single-movement Instrumental Works by Liszt, Strauss, Schoenberg, and Zemlinsky*, Leuven, Leuven University Press, 2009, p. 59.

³⁴ Keith Johns, *The Symphonic Poems of Franz Liszt*, New York, Pendragon Press, 1997, p. 5.

interprétation de l'œuvre. La connaissance préalable du programme est également valable pour l'auditeur : chaque spectateur assistant à la représentation d'un poème symphonique se voit distribuer un programme imprimé. Rédigé postérieurement à l'écriture de la pièce, cet écrit s'adresse spécifiquement aux interprètes et au public.

Si leur présentation reste similaire, les programmes diffèrent, nous allons le voir, du point de vue de leur fonction. Quels sont donc les différents usages de cet élément textuel ?

Informé sur le sujet

Tout d'abord, le programme peut être centré sur la description de l'œuvre littéraire qui a servi de support à la création musicale. Un premier niveau d'information consiste en une reproduction complète du sujet par le compositeur. Telle est la démarche entreprise par Liszt, lorsqu'il transcrit le poème *Die Ideale* de Schiller, dans la partition de son ouvrage éponyme (1857). Dans ce cas, programme et sujet sont identiques.

Une deuxième manière pour le programme de renseigner sur le sujet consiste à proposer une traduction de la poésie initiale. À titre d'exemple, au texte en langue allemande *Der Zauberlehrling* de Goethe, Dukas préfère la traduction française réalisée par Henri Blaze de Bury. Notons toutefois que l'auteur français privilégie une traduction qui respecte le sens plutôt que la forme de la ballade : si la version originale comporte un regroupement des vers en strophes, des rimes et une alternance régulière de couplets et de refrains, la version traduite est rédigée en prose et ne comporte aucune rime.

Le musicien peut également communiquer sur l'œuvre-socle en ne reprenant pas intégralement le texte support, mais en sélectionnant quelques extraits qu'il lui semble important de transmettre au public. Un illustre exemple de cette forme de programme accompagne la *Danse macabre* de Camille Saint-Saëns (1874), composée à partir de la poésie de Henri Cazalis, *Égalité-Fraternité* (1872). Au sein du texte intégral cité ci-dessous, les fragments réutilisés par le livret de Saint-Saëns sont signalés par les caractères gras :

***Zig et zig et zig, la mort en cadence
Frappant une tombe avec son talon,
La mort à minuit joue un air de danse,
Zig et zig et zag, sur son violon.
Le vent d'hiver souffle, et la nuit est sombre,
Des gémissements sortent des tilleuls ;
Les squelettes blancs vont à travers l'ombre
Courant et sautant sous leurs grands linceuls,
Zig et zig et zig, chacun se trémousse,
On entend claquer les os des danseurs,
Un couple lascif s'assoit sur la mousse
Comme pour goûter d'anciennes douceurs.
Zig et zig et zag, la mort continue***

*De racler sans fin son aigre instrument.
 Un voile est tombé ! La danseuse est nue !
 Son danseur la serre amoureusement.
 La dame est, dit-on, marquise ou baronne.
 Et le vert galant un pauvre charron – Horreur !
 Et voilà qu'elle s'abandonne
 Comme si le rustre était un baron !
 Zig et zig et zig, quelle sarabande !
 Quels cercles de morts se donnant la main !
 Zig et zig et zag, on voit dans la bande
 Le roi gambader auprès du vilain !
**Mais psit ! tout à coup on quitte la ronde,
 On se pousse, on fuit, le coq a chanté**
 Oh ! La belle nuit pour le pauvre monde !
 Et vivent la mort et l'égalité³⁵ !*

Enfin, le discours sur le sujet peut se fonder sur une reformulation de ce dernier. C'est le choix effectué par Anton Dvorak lorsqu'il résume dans la préface de *Polednice* (1896), le conte en vers éponyme de Karel Jaromír Erben³⁶. En effet, exempte de toute citation du texte originel, la préface décrit le décor, les personnages, et expose les péripéties traversées par les protagonistes de l'ouvrage. La section se complète par un texte informatif qui replace le personnage légendaire *Polednice* (littéralement, « Fée de midi » en tchèque), dans le contexte de la culture bohémienne.

*The Noon-Witch**

Inside a poor cottage a child is playing quietly in the corner, while the mother prepares the midday-meal for her husband, who is at work in the fields. Soon the child becomes restless, and at last begins to scream with all its might : the mother scolds the child and tries to quiet it with play-things; finally, as nothing is of any avail, she threatens to call the "Noon-Witch". This has its effect, and the child is quieted for a time. But in a little while its screams begin again, the toys are flying into the corner, and the mother, at her wit's end, angrily cries out: "Here, Nanny, come and fetch the cry-baby!" At this, the door opens, and there enters a little, shriveled, spectral woman, leaning on a crook-stick. It is the "Noon-Witch"! "Give me the child!" she cries. The mother, terribly frightened, locks the child in her arms ; but, like a shadow the Noon-Witch steals nearer! And now she stretches out her arms towards the child ; — — — the mother falls senseless to the ground.

³⁵ Henri Cazalis, « Égalité-fraternité », in *L'illusion*, Paris, éd. Alphonse Lemerre, [écrit en 1872 et publié en 1875], pp. 90-91.

³⁶ Issu de Karel Jaromír Erben, *Kytice z povestí národních*, [1853], Prague, éd. Odeon, 1988.

Just then it strikes the hour of noon. The unsuspecting father comes home from the fields, and finds the mother swooning on the floor, and her child on her bosom – dead!

**According to bohemian folk-lore, the mid-day, as well as the mid-night, has its evil spirits, who exercise their malign power from eleven o'clock till noon. They are called "Noon-Witches" (Bohemian: Polednice or Poludnice) and also "Wild Women". For this reason it is not good to be found in the forest at noon-tide³⁷.*

« En tant que langage, rappelle Escal, la musique n'est pas dénotative, référentielle³⁸. » Sur le plan de la dénotation, les mots permettent de renseigner précisément les référents extra-musicaux associés à la composition. Ils apportent, « par rapport à la signification de la musique, cette fonction de contrôle³⁹ ». Dans ces conditions, le recours au langage verbal apparaît, pour les compositeurs, comme un moyen de guider le public sur la voie du contenu.

Analyser la forme musicale

Outre l'élucidation du sujet, le programme peut fournir des explications sur la forme musicale. Effectivement, les nouvelles structures formelles arborées par le poème symphonique ne pouvant être désignées avec des termes génériques faisant référence à des cadres établis, les compositeurs ont choisi d'éclairer la structure complexe du genre en ayant recours à des images extra-musicales provenant du sujet. C'est pourquoi le critique romantique Felix Draeseke affirme que le programme a pour objet de signaler les nombreux changements de caractères et les interruptions soudaines

³⁷ Anton Dvorak, *Polednice*, (préface), Berlin, éd. Simrock, 1896. Notre traduction : La sorcière de midi* Dans une pauvre chaumière un enfant joue tranquillement dans un coin, tandis que sa mère prépare le déjeuner de son mari, qui est en train de travailler dans les champs. Rapidement l'enfant se met à s'agiter et finit par crier de toutes ses forces ; la mère gronde l'enfant et essaie de le calmer avec des jouets ; finalement, comme tout cela ne sert à rien, elle le menace d'appeler « la Sorcière de midi ». Cela réussit et l'enfant se calme pendant un moment. Mais très vite ses cris reprennent, les jouets volent dans le coin, et la mère, à bout de ressources, s'écrie avec colère : « Ici, nourrice, viens chercher ce bébé crieur. À ces mots, la porte s'ouvre, et entre alors une petite femme ridée et spectrale, qui s'appuie sur un bâton recourbé. C'est la « Sorcière de midi ». La mère, terriblement effrayée, serre l'enfant dans ses bras, mais, comme une ombre, La Sorcière de midi s'approche en glissant ! Et maintenant elle allonge ses bras vers l'enfant ; – – la mère tombe sans connaissance sur le sol.

Juste à ce moment midi sonne. Le père qui ne se doutait de rien rentre des champs et trouve la mère évanouie sur le sol, et son enfant sur son sein – mort !

*Dans le folklore bohémien, midi, aussi bien que minuit, a ses esprits mauvais, qui exercent leur malin pouvoir de onze heures à midi. Ils sont appelés « Sorcières de midi » (en bohémien *Polednice* ou *Poludnice*) et aussi « Femmes sauvages ». Pour cette raison il n'est pas bon de se trouver dans une forêt au moment de midi.

³⁸ F. Escal, *Contrepoints : Musique et littérature*, op. cit., p. 294.

³⁹ F. Escal, *Contrepoints : Musique et littérature*, op. cit., p. 293.

des idées, dispositifs fréquemment rencontrés dans le genre⁴⁰. Ce que son confrère Richard Pohl complète ainsi :

[Dans le poème symphonique] Les sentiments sont plus diversement combinés, moins constants, plus changeants. En conséquence, la forme est également plus épisodique et semble moins fluide. Il est souhaitable que le compositeur joigne un programme, car des idées clairement définies l'ont orienté, qui ne sont pas facilement perceptibles autrement⁴¹.

Perçu sous cet angle, le programme émerge comme un moyen d'analyser et de verbaliser le contenu musical. Afin de toucher le plus grand nombre, la forme musicale y est appréhendée avec des termes imagés, en lien avec le sujet.

D'un point de vue technique, les références peuvent être réalisées au niveau macroformel, tout comme à une échelle plus fine. L'introduction de *Nuit de la Saint-Jean sur le mont Chauve* de Modeste Moussorgski (1867), relève de la première catégorie. L'écrit dévoile quatre intertitres délimitant, identifiant, et qualifiant chacun une séquence formelle

1. *Assemblée des sorcières ; leurs commérages et clabaudages ;*

2. *Cortège de Satan ;*

3. *Glorification impie de Satan ;*

4. *Sabbat⁴².*

D'autres pièces, à l'image de *Till l'Espiègle* de Strauss (1895), offrent quant à elles une analyse à l'échelle des motifs musicaux. Dans sa préface, le musicien allemand soumet vingt-neuf annotations mentionnant différentes étapes du récit comme :

Il était une fois un bouffon coquin	mes. 1-5
nommé Till l'Espiègle	mes. 6-45
C'était un malicieux lutin	mes. 46-74
parti vers de nouvelles facéties.	mes. 75-112
Attendez un peu, poltrons !	mes. 113-134
Hop ! à cheval à travers les étals des marchands de poissons !	mes. 135-150

⁴⁰ Felix Draeseke, *Schriften 1855-1861 Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft*, Bonn, éd. G. Schröder, 1987, pp. 200-201.

⁴¹ Richard Pohl, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Berlin, Sändig, 1883 p. 175.

⁴² Modeste Moussorgski, *Nuit de la Saint-Jean sur le mont Chauve*, (préface), Moscou, éd. Musyka, 1867.

Il file avec des bottes de sept lieues.	mes. 151-159
Caché dans un trou de souris !	mes. 160-178
Déguisé en pasteur, il suinte l'onction et la morale.	mes. 179-190
Toutefois, le vaurien se révèle par son gros orteil ⁴³ ! [...]	mes. 191-195

S'adressant au récepteur-lecteur (dans l'exemple de Strauss) ou à l'ensemble des auditeurs (dans le cas de Moussorgski), cette catégorie de programme fournit des clés d'écoute, leur permettant de mieux comprendre l'organisation de la forme et de se repérer au sein de celle-ci.

Expliquer la démarche compositionnelle

Face à son aspect novateur, Liszt a dû justifier et expliciter sa démarche créative dans le but de promouvoir le poème symphonique. Devant la nécessité de se faire comprendre, le musicien utilise l'introduction de *Ce qu'on entend sur la montagne* – première œuvre relevant du genre –, pour mettre en lumière les caractéristiques de sa musique. D'après lui, son œuvre se distingue par : « plus de mesure, de souplesse, d'intelligence des effets de coloris, de rythme et d'expression⁴⁴ ». Il poursuit en évoquant plus précisément son approche compositionnelle :

Je me suis attaché à rendre mes intentions par rapport aux nuances, à l'accélération et au retard des mouvements, etc. aussi sensibles que possible par un emploi détaillé des signes et des expressions usitées⁴⁵.

Ce type d'écrit constitue une verbalisation du processus d'écriture de la pièce ; aucune mention n'est faite du sujet ni de la structure sonore. Dans le paragraphe suivant, le compositeur communique une « notice », livrant les consignes d'exécution du poème symphonique : il stipule que chaque interprétation de l'ouvrage devra être précédée par la distribution du programme⁴⁶.

Près de vingt ans plus tard, Camille Saint-Saëns revendiquera également ses choix esthétiques dans *Le Rouet d'Omphale* (1869). Il déclare notamment : « Le rouet n'est qu'un prétexte, choisi seulement au point de vue du rythme et de l'allure générale du morceau⁴⁷. » Ainsi le compositeur révèle sa manière d'envisager le rapport entre l'objet (le rouet) et sa traduction musicale : Saint-Saëns choisit de rendre en musique le mouvement cyclique caractéristique du rouet. Il sélectionne alors l'une des connotations de l'objet et la transcrit par le biais du rythme et du tempo. Le

⁴³ Richard Strauss, *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, (préface), Munich, éd. Joseph Aibl, 1895.

⁴⁴ F. Liszt, *Ce qu'on entend sur la montagne*, (préface), op. cit.

⁴⁵ F. Liszt, *Ce qu'on entend sur la montagne*, (préface), op. cit.

⁴⁶ F. Liszt, *Ce qu'on entend sur la montagne*, (préface), op. cit.

⁴⁷ Camille Saint-Saëns, *Le Rouet d'Omphale*, (préface), Paris, éd. Schoenewerk & Cie, 1869.

musicien conscientise et expose sa façon de transposer une idée extra-musicale en un résultat sonore. La tournure explicative du programme se trouve confirmée par le sous-titre « notice » surplombant le paragraphe.

Arborant un style plus provocateur, après avoir reformulé, au sein d'un paragraphe conséquent, le récit du personnage mythologique irlandais *Fand*, le texte introductif de *The Garden of Fand* d'Arnold Bax (1916) affirme que : « Ce poème symphonique n'a pas de rapport particulier avec les événements de la légende ci-dessus⁴⁸. »

The Garden of Fand

The Garden of Fand is the sea. The ancient Saga called "The sick-bed of Cuchulain" tells how that hero (the Achilles of the Gael) was lured away from the world of deeds and battles by the Lady Fand, daughter of Manannan, lord of the ocean; and how in the time of his country's direst need he forgot all but the enchantments of an immortal woman. The tale goes on to relate that Cuchulain's wife, Emer, pursued him to that wonder-land and pleaded with the goddess for her husband's return. Then, with one of those touches of modern romanticism which are continually occurring in the Irish pagan tales, the Saga ends with Fand's pitying renunciation of her human love, and we read that Manannan shook his "Cloak of Forgetfulness" between Cuchulain and Fand, that the memory of each might be utterly blotted out from the mind of the other.

This tone-poem has no special relation to the events of the above legend⁴⁹.

Selon sa fonction⁵⁰, le programme peut appartenir à différentes classifications transtextuelles. En effet, quand il effectue des allusions à l'œuvre littéraire support, ce dernier se range dans la catégorie de l'*intertextualité*. En revanche, si le texte programmatique consiste en une reformulation ou une traduction du sujet, la relation entre les deux textes sera qualifiée d'*hypertextuelle*, parce qu'elle concerne « un texte qui dérive d'un autre par un processus de

⁴⁸ Arnold Bax, *The Garden of Fand*, (préface), Londres, éd. Murdoch & Cie, 1916.

⁴⁹ A. Bax, *The Garden of Fand*, (préface), *op. cit.* Notre traduction : Le jardin de Fand/ Le jardin de Fand est la mer. L'ancienne Saga intitulée "Le lit de douleur de Cuchulain " raconte comment ce héros (L'Achille des Gaéliques) fut détourné de son monde d'action et de batailles par Dame Fand, fille de Manannan, seigneur de l'océan, et comment, dans un moment où son pays souffrait du dénuement le plus affreux, il oublia tout pour les enchantements d'une femme immortelle. L'histoire continue en racontant que la femme de Cuchulain, Emer, le poursuivit dans ce pays des merveilles, et supplia la déesse de lui accorder le retour de son mari. Alors, avec une de ces touches de romantisme moderne que l'on trouve continuellement dans les légendes irlandaises païennes, la saga se termine avec le renoncement de Fand à son amour humain par pitié, et nous lisons que Manannan secoua son manteau d'amnésie entre Cuchulain et Fand, pour que le souvenir de chacun d'eux soit complètement effacé de la mémoire de l'autre.

Ce poème symphonique n'a pas de relation particulière avec les événements de la légende ci-dessus.

⁵⁰ Les fonctions revêtues par le programme ne sont pas exclusives. À cet égard, l'exemple de *The Garden of Fand* nous montre qu'un même programme peut tenir différents rôles.

transformation, formelle et/ou thématique⁵¹ ». Enfin, dans le cadre d'une préface ayant pour objet l'analyse de la forme musicale ou l'explication de la démarche compositionnelle, le lien entre texte et musique sera envisagé comme *métatextuel*.

Qui a dit que la musique instrumentale devait être uniquement faite de rapports de notes et de sons ? [...] La musique consiste aussi dans le rapport de ces notes et de ces sons à des thèmes, des personnages, des idées, et à des symboles. Il faut admettre le paratexte d'une pièce instrumentale comme un livret choisi ou assumé par le compositeur dont il est arbitraire de ne rien vouloir savoir *lorsque l'on étudie l'œuvre en question*⁵².

Ainsi, il apparaît que les titres, les programmes, tout comme l'ensemble des indications verbales, représentent une source d'information privilégiée sur un poème symphonique. Leur présence au sein même de la partition indique qu'ils en font partie intégrante. Par leur moyen, le compositeur propose un jeu associatif qui conditionne la façon dont l'œuvre est perçue et reçue. C'est également à travers ceux-ci que le musicien gère le rapport entre la pièce et l'auditeur ; même si elle sonne de la même façon, ignorer ces indications conduirait ce dernier à une écoute de la composition esthétiquement différente⁵³.

Parmi les modalités d'expression mentionnées, le programme, même s'il semble extérieur à l'œuvre, ressort aujourd'hui comme le principal objet de questionnement des musicologues spécialisés dans le domaine, peut-être parce que la grande majorité des contributions jusqu'à présent l'avait négligé au titre de simple accessoire matériel dans l'organisation musicale, sans signification artistique. En réalité, le rôle de ce type d'écrit est donc triple, améliorer la compréhension de l'œuvre, en procurant une analyse de la forme musicale, en apportant des informations sur le sujet et en expliquant la démarche créative du compositeur. Dans ces conditions, le programme, au même titre que les autres formes d'expression verbale relevées dans le poème symphonique, sont autant d'éléments constitutifs de la production artistique qui nécessitent d'être pris en considération pour une approche analytique du genre.

⁵¹ G. Genette, *Figures IV*, Paris, éd. du Seuil, 1999, p. 21.

⁵² M. Chion, *Le poème symphonique et la musique à programme*, op. cit., p. 24.

⁵³ James Hepokoski, *Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*, Londres, Routledge, 2014, p. 67.

Bibliographie récapitulative

Ouvrages scientifiques

CHION Michel, *Le poème symphonique et la musique à programme*, Paris, Fayard, 1993

DILL Heinz, "Schoenberg's George-Lieder: The Relationship between Text and Music in Light of Some Expressionist Tendencies", *Current Musicology* 17, 1974, pp. 91-95

DOUCHE Sylvie, « Une mélodie de Charles Bordes au prisme de l'intertextualité », *Musurgia* 23, 2016, pp. 47-65

DRAESEKE Felix, *Schriften 1855-1861 Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft*, [1886], Bonn, éd. G. Schröder, 1987

ESCAL Françoise, *Contrepoints : Musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990

ESCAL Françoise, « Roland Barthes : Fragments d'un discours sur la musique », *Transposition* 1, 2018, consultable sur <http://journals.openedition.org/transposition/1715> (cons. le 9 juin 2020)

GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, éd. du Seuil, 1982

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, éd. du Seuil, 1987

GENETTE Gérard, *Figures IV*, Paris, éd. du Seuil, 1999

GRABOCZ Marta, « Renaissance de la forme énumérative, sous l'influence du modèle épique, dans les œuvres pour piano de Liszt ; facteurs de l'analyse structurale et sémantique », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 26, 1984, pp. 199-218

HEPOKOSKI James, *Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*, Londres, Routledge, 2014

JOHNS Keith, *The Symphonic Poems of Franz Liszt*, New York, Pendragon Press, 1997

MACDONALD Hugh, « Symphonic poem », *Grove Music Online*, 2001, consultable sur <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000027250> (cons. le 10 juin 2020)

NETTL Bruno, "Text-Music Relationships in Arapaho Songs", *Southwestern Journal of Anthropology* 10, 1954, pp. 192-199

POHL Richard, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Berlin, Sändig, 1883

SAFFLE Michael, *The Music of Franz Liszt*, Londres, Routledge, 2018

SCHNEIDER Mathieu, *Destins croisés : du rapport entre musique et littérature dans les œuvres symphoniques de Gustav Mahler et Richard Strauss*, Berlin, Gorz, 2005

SCHOLES Percy, *Symphonic Poem*, consultable sur <http://www.oxfordreference.com/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-6593?rkey=ktNKcN&result=3> (cons. le 9 juin 2020)

VANDE MOORTELE Steven, "Beyond Sonata Deformation: Liszt's Symphonic Poem Tasso and the Concept of Two-Dimensional Sonata Form", *Current Musicology* 86, 2008, pp. 41-62

VANDE MOORTELE Steven, *Two-dimensional Sonata Form: Form and Cycle in Single-movement Instrumental Works by Liszt, Strauss, Schoenberg, and Zemlinsky*, Leuven, Leuven University Press, 2009

WAGNER Richard, « Lettre sur la musique », [1861], in Jean-Louis Crémieux-Brilhac (dir.), *Richard Wagner, écrits sur la musique*, Paris, Gallimard, 2013

Programmes

BAX Arnold, *The Garden of Fand*, (préface), Londres, éd. Murdoch & Cie, 1916

STRAUSS Richard, *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, (préface), Munich, éd. Joseph Aibl, 1895

DVORAK Anton, *Polednice*, (préface), Berlin, éd. Simrock, 1896

LISZT Franz, *Ce qu'on entend sur la montagne*, (préface), Leipzig, éd. Breitkopf & Härtel, 1856

MOUSSORGSKI Modest, *Nuit de la Saint-Jean sur le mont Chauve*, (préface), Moscou, éd. Musyka, 1867

SAINT-SAËNS Camille, *Le Rouet d'Omphale*, (préface), Paris, éd. Schoenewerk & Cie, 1869

Sujets

CAZALIS Henri, « Égalité-fraternité », in *L'illusion*, Paris, éd. Alphonse Lemerre, 1875

ERBEN Karel Jaromír, *Kytice z povestí národních*, [1853], Prague, éd. Odeon, 1988

HUGO Victor, « Ce qu'on entend sur la montagne », [1831], *Les Feuilles d'Automne*, Paris, éd. Eugène Renduel, 1838

KUNDERA Milan, *Le Livre du rire et de l'oubli*, [1979], Paris, Gallimard, 1985