



HAL
open science

De Franz Liszt à la musique contemporaine. Musicologie et significations.

Geneviève Mathon, Laurence Le Diagon-Jacquin

► **To cite this version:**

Geneviève Mathon, Laurence Le Diagon-Jacquin (Dir.). De Franz Liszt à la musique contemporaine. Musicologie et significations. : Hommage à Marta GRABOCZ. 2023. hal-04498512

HAL Id: hal-04498512

<https://hal.science/hal-04498512>

Submitted on 11 Mar 2024

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.

Collection *Musiques*

Derniers ouvrages parus

Musique savante et musique populaire aux États-Unis : XX^e et XXI^e siècles, textes réunis par
MAX NOUBEL

La musique de Debussy et l'espace des profondeurs : résonances picturales, de Muriel JOUBERT
Électrique Miles Davis (1968-1975), de Laurent CUGNY

Guide de l'analyse musicale, de Claude ABROMONT

Musique et cognition : perspectives pour l'analyse et la performance musicales, sous la direction de
Philippe LALITTE

Beethoven, un encombrant génie, de Didier FRANCFORT

Le cinéma populaire français et ses musiciens, dirigé et édité par Philippe GONIN et
Jérôme ROSSI

Circulations musicales transatlantiques au XX^e siècle : des Beatles au hardcore punk, sous la direction
de Philippe POIRRIER et Lucas LE TEXIER

Led Zeppelin : contexte, analyse, réception, sous la direction de Philippe GONIN

Hendrix : Electric Ladyland, de Sébastien SAINT-ANDRÉ

Stravinski et ses interprètes : quatre-vingt-dix ans d'enregistrements du Sacre du Printemps, de
Philippe LALITTE

Ennio Morricone : et pour quelques notes de plus..., sous la direction de Chloé HUVET

Directeur de collection : Philippe GONIN

Éditions Universitaires de Dijon

eud@u-bourgogne.fr

<http://eud.u-bourgogne.fr>

Tous droits réservés

ISBN 978-2-36441-475-4

ISSN 2607-7302

De Franz Liszt à la musique contemporaine

Musicologie et significations
Hommage à Márta Grabócz

Sous la direction de
Laurence Le Diagon-Jacquín et Geneviève Mathon

Éditions Universitaires de Dijon
collection *Musiques*
Dijon, 2023

*Ouvrage publié avec le soutien de l'Unité de Recherche ELLIADD (Édition, Littératures, Langues, Informatique, Arts, Didactiques, Discours)
de l'université de Franche-Comté, le Laboratoire de recherche Littératures, Savoirs et Arts (LISAA) de l'université Gustave Eiffel
et le Centre de recherche et d'expérimentation sur l'acte artistique (CREAA) de l'université de Strasbourg.*

EUD
Epreuves de contrôle



Martá Grabócz. © M.L. Mâche.

Remerciements/*Acknowledgments*

Cet ouvrage n'aurait pas pu voir sa finalisation aussi aboutie sans le concours de plusieurs personnes que nous tenons à remercier ici chaleureusement. Tout d'abord, Carmela Chateau-Smith qui a pris la peine de relire et d'amender l'ensemble des textes en anglais ainsi que leurs résumés. Elle a également traduit notre introduction, nos remerciements et l'avertissement. Ensuite, Danièle Pistone qui s'est proposée spontanément à la relecture de certains textes, et dont les conseils se sont avérés judicieux et pertinents. Enfin, nous remercions les EUD, avec en particulier sa directrice Marie-Ange Fougère, Philippe Vauthier et Philippe Gonin, directeur de la collection « Musique » d'avoir accepté notre ouvrage et d'en avoir permis la bonne réalisation. Une mention particulière pour le travail méticuleux et précis de Séverine Lemoine dans la mise en page.

Nos remerciements s'adressent également à certains laboratoires qui ont largement participé à l'élaboration de ce beau projet : ELLIADD de l'université de Franche-Comté, LISAA (EA 4120) de l'université Gustave Eiffel, Marne-la Vallée, le ITI CREAA / Labex GREAM et l'UR 3402 ACCRA, de l'université de Strasbourg ainsi que le CPTC de l'université de Bourgogne.

This work could not have been accomplished without the help of the following people, whom we thank most warmly. First, Carmela Chateau-Smith, who proofread and harmonised the texts and summaries that were written in English. She also translated the introduction, our thanks, and the disclaimer. Next, Danièle Pistone, who spontaneously offered to proofread certain texts, and whose advice proved to be judicious and relevant. Finally, we would like to thank the EUD, particularly the director, Marie-Ange Fougère, Philippe Vauthier, and Philippe Gonin, director of the "Music" collection, for accepting our work and for assisting in its successful completion. We are also extremely grateful to Séverine Lemoine for her painstaking and meticulous copyediting.

Our thanks also go to the laboratories that contributed greatly to the development of this inspiring project: ELLIADD, University of Franche-Comté, LISAA (EA 4120) University Gustave Eiffel, Marne-la Vallée, ITI CREEA / Labex GREAM and UR 3402 ACCRA, University of Strasbourg, and CPTC (EA4178), University of Burgundy.

EUD
Epreuves de contrôle

Avertissement/Disclaimer

L'ouvrage proposé ici réunit un grand nombre de textes. De ce fait, nous avons opté pour ne pas mettre en bas de page les citations dans leur langue originale lorsque les auteurs les ont traduites dans le corps du texte, ceci afin de ne pas accroître encore l'épaisseur du volume.

De même, l'index proposé ne mentionne ni les œuvres, ni les personnages de fiction mais se concentre sur les principaux noms cités.

This volume brings together a large number of texts. As a result, we have opted not to include the original version of quotations as footnotes when they have been translated in the body of the text, in order not to add to the thickness of the volume.

For similar reasons, the index does not include the titles of works or the names of fictional characters but focuses on the main authors cited.

Introduction

« Nous devons accepter le dépaysement, à commencer par la déformation de la langue maternelle. Nous devons avoir recours à l'Autre, et rechercher l'altérité la plus profonde de l'autre. »

(Daniel Charles¹)

« L'humain se mesure à l'étendue du sacrifice qu'il faut consentir pour renoncer à la perfection, perfection à laquelle on ne peut s'empêcher de viser. L'humain c'est, après la révolte du désespoir, une défaillance acceptée. »

(Jean Grenier²)

Un hommage : il n'est pas impossible que Márta parte d'un grand rire, dont on connaît toute nuance, quand elle découvrira l'ouvrage que nous lui avons consacré.

Saisir une occasion, c'est un peu la vocation de ces mélanges, celle d'un départ à la retraite. Et de manifester notre admiration pour le travail que Márta a accompli durant quelques décennies, avec passion, conviction, ténacité et rigueur.

Découvreuse infatigable ; inlassablement, elle a été à l'écoute de son temps et de ses mutations qu'elle a essayé de décrypter avec bonheur. Elle a engrangé moult documents : il suffit de se rendre chez elle pour y découvrir une bibliothèque exceptionnelle. Avec cette force de travail inégalable, phénoménale, cette intuition musicale qui lui permet de saisir ce qui est de l'ordre de l'exceptionnel dans cet océan de musiques tous azimuts, alliées à une discipline sans concession, elle a su penser et repenser la musicologie dans ses fondements.

1. Daniel CHARLES, *La fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, Paris, PUF, 2001, p. 147.

2. Jean Grenier, *Essais sur la peinture contemporaine*, Paris, Gallimard, 1959, p. 156-157.

À cette chercheuse d'or, découvreuse de pépites, nous avons voulu, collègues et amis, rendre hommage.

Márta Grabócz la plus hongroise des musicologues françaises ; la plus française des musicologues hongroises. À celle qui a le goût du dépaysement, de l'Autre, du passage des frontières, et du lieu dans lequel on s'ancre.

Márta Grabócz, s'est imposée très tôt par ses travaux, avec une thèse remarquable et remarquée sur la *Morphologie des œuvres pour piano de Liszt*¹ où elle alliait déjà deux axes importants pour elle : Franz Liszt, dont elle publie les actes d'un colloque pour le bicentenaire de sa naissance², et les concepts de la narrativité littéraire par le biais de la théorie de l'intonation. La sémiotique, la signification musicale restent un champ de recherche qu'elle n'a cessé de prospecter et d'approfondir. En témoignent ses derniers ouvrages : sa monographie de 2022, *Musique, narrativité, signification (Arts et Sciences de l'art)*³ ou encore la direction de collectifs, *Sens et signification en musique* (2007⁴), *Narratologie musicale : Topiques, théories et stratégies analytiques* (2021⁵), etc. De Liszt, elle est également passée à l'étude de la musique contemporaine, laissant une place de choix, parmi les plus significatifs, à György Kurtág et Peter Eötvös, à François-Bernard Mâche et Jean-Claude Risset ou encore à Philippe Manoury et Pascal Dusapin.

Il est donc tout à fait logique qu'un livre en l'honneur de Márta Grabócz soit constitué de trois parties différenciées, à l'instar de ses trois grands axes de recherche : Franz Liszt, la signification musicale et la musique des XX^e et XXI^e siècles, auxquelles s'ajoutent des textes-hommages.

Franz Liszt reste le point d'ancrage de Márta Grabócz. Sa thèse, déjà évoquée, a marqué la musicologie tant par la méthodologie employée que par le contenu et les conclusions esthétiques auxquels elle a abouti. Rossana Dalmonte, directrice de l'Institut Liszt de Bologne, retrace le parcours de la musicologue hongroise par le prisme des visiteurs et lecteurs curieux qui se penchent régulièrement sur ses travaux lisztien, devenus des références. Zsuzsanna Domokos, directrice du Musée mémorial Liszt de Budapest, expose comment Liszt, à travers ses *Portraits Hongrois Historiques* de 1885, manifeste son attachement à sa patrie. Elle en souligne également les spécificités stylistiques musicales. Dans une œuvre aux sonorités également très hongroises, la *Messe du couronnement hongrois* de 1867, Ágnes Watzatka,

-
1. Márta GRABÓCZ, *Morphologie des œuvres pour piano de Liszt*, Paris, Kimé, 1996 (1^{re} éd. Budapest, Mta Zenetudományi Intezet, 1986).
 2. Márta GRABÓCZ (dir.), *Les grands Topoi au XIX^e siècle et la musique de Liszt*, Paris, Hermann, 2018.
 3. Márta GRABÓCZ, *Musique, narrativité, signification (Arts et Sciences de l'art)*, Paris, L'Harmattan, 2012.
 4. Márta GRABÓCZ (dir.), *Sens et signification en musique*, Paris, Hermann, 2007.
 5. Márta GRABÓCZ (dir.), *Narratologie musicale : topiques, théories et stratégies analytiques*, Paris, Hermann, 2021.

chercheuse au Musée mémorial Liszt de Budapest, prend paradoxalement le parti de définir les sources d'inspiration françaises de Liszt grâce à l'étude des sources du « Credo » de la *Messe Royale* de Dumont. Après la Hongrie, c'est vers l'Orient que se tourne Nicolas Dufetel, chercheur au CNRS et à l'IREMUS, pour proposer une vision géomusicologique esthétique autour du voyage de Liszt vers Constantinople en 1846-1847. Il donne ainsi des pistes solides de réflexion sur les liens musicaux entre l'Europe et l'Empire ottoman au XIX^e siècle. Patricia Ruiz, professeure agrégée de musique qui a rédigé une thèse sur Schubert avec Márta Grabócz, retrace le parcours de trois opéras : *Euryanthe* de Weber, *Genoveva* de Schumann et *Alfonso und Estrella* de Schubert dans la programmation de Liszt, alors à la tête du *Hoftheater* de Weimar. Elle en montre les difficultés dans la réception du public. Christiane Bourrel, professeure agrégée de lettres classiques, rédactrice d'une thèse sur Liszt avec Márta Grabócz, montre à travers l'étude de lettres inédites combien le personnage de Liszt faisait l'objet de dévotion pour sa fille Blandine et combien il adorait lui-même sa propre mère. Laurence Le Diagon-Jacquin, professeure et directrice du département de musicologie de l'Université de Franche-Comté, auteure d'une thèse sur Liszt sous la direction de Márta Grabócz, étudie comment le *Faust* de Goethe se retrouve dans les œuvres instrumentales et/ou vocales de Liszt, avec un programme donné (le *Lied Es war ein König in Thule* et la *Faust Symphonie*) ou dans un programme caché (*Sonate en si mineur*), rappelant à ce sujet les travaux de Márta Grabócz. Adrienne Kaczmarczyk, chercheuse au Musée mémorial Liszt de Budapest, se focalise sur les influences beethovéniennes dans la *Dante-Symphonie*, et plus particulièrement la 9^e *Symphonie*. L'article de Bruno Moysan, professeur agrégé de musique et docteur en musicologie, revient sur Liszt et le piano, mais d'un point de vue technique : à partir des *Technische Studien* et d'autres sources, l'auteur déduit des éléments importants pour l'abord du clavier par le pianiste virtuose. Ester Pineda, pianiste-concertiste et docteur en musicologie, aborde également la performance (motricité, perception, émotions, mémoire, créativité, etc.) à travers l'étude de la *Légende de Saint François de Paule marchant sur les flots* et étudie les processus psycho-cognitifs mis en œuvre. Danièle Pistone, professeure émérite de musicologie à Sorbonne Université clôt le chapitre lisztien en montrant la fortune de Liszt à travers l'admiration que lui vouait Maurice Ravel. Elle souligne et nuance l'influence du premier sur le second.

Si la Hongrie romantique a su retenir l'attention de Márta Grabócz, la musique hongroise d'aujourd'hui l'attire également. Ainsi en est-il de l'œuvre de Peter Eötvös, qui lui rend hommage, comme François-Bernard Mâche dont les travaux ont également fait objet d'études de la part de Márta Grabócz. Certains de ses étudiants, ayant soutenu une thèse sous sa direction et actuellement professionnels de la musique, ont également souhaité lui témoigner leur reconnaissance. Ainsi en est-il de Mathieu Schneider, professeur de musicologie et vice-président de la recherche à l'Université de

Strasbourg ainsi que Julie Walker, professeure de musique et responsable du théâtre Edwige Feuillère de Vesoul. Joan Grimalt, professeur à l'École supérieure de musique de Catalogne, remercie Márta Grabócz pour son aide précieuse lors de la préparation de sa thèse. Certains de ses collègues, comme Eero Tarasti, professeur à l'Université d'Helsinki ou Robert Hatten, professeur à l'Université d'Indiana, rappellent chacun à leur manière, l'influence des recherches de Márta Grabócz. Françoise Cataláa referme la série des hommages en évoquant les rapports qu'elle a entretenus pendant trente ans avec la musicologue et comment les liens entre arts visuels et musique sont importants pour elles deux.

Márta Grabócz a une curiosité insatiable pour tout ce qui se fait, se dit, s'écrit, se compose, se pense. Elle écoute la radio, les créations ou retransmissions qui y sont proposées, les débats et les échanges. Elle possède chez elle des milliers de cassettes de ce qu'elle a pu enregistrer, des milliers de dossiers sur tel ou tel sujet relatif à ses recherches et à ses lectures. Elle est présente à toute création de spectacles ou de concerts. De même, elle a toujours avec elle papier et crayon pour noter ce qu'elle voit, entend, remarque, ou ce que l'autre peut lui apprendre. Enfin elle voyage, et de colloques en congrès qu'elle organise ou auxquels elle participe ; elle rencontre artistes, compositeurs, chercheurs avec qui elle nourrit de fructueuses et fidèles collaborations. Son attrait pour la musique contemporaine a été immédiat. Entre 1986 et 1989, elle est responsable, avec János Maróthy, de la création du premier studio de musique informatique en Hongrie. Ce studio fut destiné à la création, la recherche et la pédagogie. En 1991, elle est nommée maîtresse de conférences puis en 1995, professeure à l'Université de Strasbourg, où elle donne une pleine mesure à ses recherches et à son enseignement. Elle y développe ses talents de fédératrice : elle crée et dirige entre 1997-2001 la Jeune équipe « Méthodes nouvelles en musicologie » (JE 2114), dirige entre 2002 et 2010 l'équipe de recherche en arts « Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques » (ACCRA, EA 3402). Enfin, depuis 2010, elle est responsable du groupe de travail « Approches sémiotiques et esthétiques de l'acte musical » au sein du Labex GREAM (Groupe de Recherches Expérimentale sur l'Acte Musical, Université de Strasbourg). Nommée à l'Institut Universitaire de France (IUF) entre 2009 et 2014, puis à partir de 2015, elle intensifie sa recherche sur les deux axes *la narratologie et les arts* et *la musique contemporaine* entre lesquels elle tisse liens et correspondances. Le sens de la musique (*qui fuse et fuit tout à la fois*) devient le questionnement premier.

Après les « Hommages », notre partie intitulée « Signification musicale » s'ouvre sur un texte de Katalin Kroó, professeure à l'université Eötvös Loránd (Budapest). La littérature a toujours constitué un modèle générateur pour penser la narrativité musicale dont elle emprunte les notions. L'auteure se propose de repenser les catégories du narratif et de la sémiotique, en les différenciant, dans une première approche. Violaine Anger, maîtresse de

conférences (H.D.R.) à l'Université d'Évry et à l'École polytechnique, reprend, analyse et montre les limites des thèses de Ferdinand de Saussure exposées dans ses *Cours de linguistique générale*, dès lors que l'on veut les appliquer à la musique. Cependant l'histoire de la notation musicale, dans sa diversité et sa richesse, depuis les premiers neumes jusqu'à la note et au-delà, invite à réviser et repenser cette séparation : il convient de souligner la matérialité des signes musicaux, leur spécificité qui ne cessent de créer de nouvelles écritures et d'inventer de nouveaux supports. D'autres théoriciens sont convoqués, Saint-Augustin en premier lieu. Jean-Marie Jacono, maître de conférences à l'Université d'Aix-Marseille, insuffle une dimension sociologique à la *Symphonie K. 385 Haffner* (1782) de Mozart. Cette œuvre peut être interprétée à l'aune des travaux sémiologiques depuis la théorie de l'intonation de Boris Asafiev jusqu'à ceux plus récents de la sémiotique musicale. L'analyse des topiques ne permet pas d'arriver à bout d'une compréhension fine et éclairée de cette œuvre. Jean-Marie Jacono en débusque tous les arrière-plans. Ainsi Mozart, non plus seulement selon Nietzsche « âme tendre et amoureuse », révèle une personnalité engagée dans les affaires de son temps et sa symphonie se présente comme un véritable manifeste politique. Au début de sa carrière, Alexander Zemlinsky, écrit, dans le sillage de Mahler et du *Chant de la Terre*, sa *Symphonie lyrique* (créée le 4 juin 1924) sur des poèmes de Rabindranath Tagore. Siglind Bruhn, professeure à l'université du Michigan, différencie sur le plan musical trois dimensions à explorer : l'intrication du séquentiel (7 mélodies) et du configurant ; la tonalité principale et son réseau de tonalités secondaires ; et les progressions harmoniques lentes sur lesquelles s'entrelacent des mélodies (souvent vocales) *hors-champ*. Chaque mouvement fait l'objet d'analyses intertextuelles qui font résonner ensemble le poétique et le musical. Alessandro Arbo, professeur à l'Université de Strasbourg, démontre comment le processus d'enregistrement musical a modifié notre écoute. Distinguant l'enregistrement document (d'une performance réelle) de l'enregistrement constructif (apparu entre autres avec Pierre Schaeffer), l'auteur souligne comment ces types d'enregistrements relèvent d'« un savoir implicite » fournissant des indications d'esthétiques, de genre et de style. Dans le dernier texte qui clôt la troisième partie « Résonances interdisciplinaires : Musicothérapie, musicologie et musique contemporaine », Édith Lecourt, professeure émérite à l'Université Paris Cité, retrace son expérience de thérapeute et musicienne/musicologue, son cheminement à travers « toutes » les musiques et son approche *multiverselle* qui désenclave notre écoute : « La musique, c'est d'abord du son, en relation avec l'expérience sonore, l'histoire sonore de tout individu (et dès avant la naissance), de toute culture aussi. » Sensibilité, observations, *écoute vibratoire*, voilà qui nous permet de basculer vers la quatrième partie « Musiques des XX^e et XXI^e siècles ».

Les textes de cette partie ont ceci de commun : rendre compte d'une modernité musicale « intemporelle » qui peu à peu a émergé, au cours du XX^e siècle, et s'est imposée comme voie médiane. Matthieu Guillot, chercheur

associé à l'Université de Strasbourg, repart de Bronius Kutavičius (1932-2021), compositeur lithuanien ; ses œuvres d'une « fascinante beauté » plongent leurs racines dans la richesse culturelle de son pays sans délaissier pour autant la quête d'une ouverture à une modernité créative originale. La nécessité de « s'extraire d'une modernité périssable en contribuant à ouvrir une perspective trans-temporelle » dévoile une communauté de pensées entre compositeurs, parfois très éloignés, tant dans l'esthétique que les modalités de production (l'emploi des outils technologiques, entre autres). Ainsi György Kurtág, compositeur hongrois (né en 1926), a su conjuguer, dans ses œuvres, à la fois les traces (immémorielles) d'une tradition et la nécessité de se nourrir de savoirs et de découvertes de son/notre temps. Grégoire Tossier, maître de conférences à l'Université d'Évry, décrit cette longue trajectoire, à travers quelques invariants que sont le fragment, l'incomplétude, le cheminement patient, le matériau réduit peu à peu, le suspens. L'œuvre se construit malgré tout et poursuit son ascension, elle invente des gestes et des chemins de traverse. La trajectoire qui semble atteindre un point lumineux d'accomplissement dans son tout premier/dernier opéra (2018) sur la pièce de Samuel Beckett *Fin de partie* (1957), objet d'étude de Geneviève Mathon, professeure à l'Université Gustave Eiffel à Marne-la-Vallée. La formule « La fin est dans le commencement » résume l'histoire folle et vaine de l'humanité, à travers quatre créatures, qui ne se résignent pas, et continuent à affouiller dans des débris de mémoire, illustrés par la musique de Kurtág, qui tout en pointillé en livre les sédiments à travers le récit beckettien, lui-même en pointillé. Olivier Messiaen a été un maître à penser pour plusieurs générations dans cette liberté d'être (compositeur, artiste, écouteur) qu'il a su enseigner et transmettre. Jacques Amblard, maître de conférences à l'Université d'Aix-Marseille, s'interroge sur la « simplicité » des musiques du compositeur que l'on a pu moquer et qui, au cours du temps, n'ont eu de cesse de s'épurer dans l'usage toujours plus prononcé du silence et d'une écriture homorythmique. Le « style oiseau » reste une marque de fabrique. Messiaen semble passé de mode (moins joué, moins commenté), Jacques Amblard note un déficit de la réception française depuis une dizaine d'années, mais cela ne marque qu'un léger recul. Son positionnement reste un modèle, une posture dans cette traversée quelque peu chaotique que vit l'espèce humaine. Les trois derniers compositeurs abordés maintenant sont dans la lignée de Messiaen. D'oiseau, il en est question dans *Sopiana* de François-Bernard Mâche, pièce écrite pour flûte, piano et bande magnétique. Philippe Lalitte, professeur à Sorbonne Université, Paris IV, en avait proposé une première approche sectionnelle dans son article « L'interprétation de *Sopiana* pour flûte, piano et bande magnétique (les chants d'oiseaux) de François-Bernard Mâche¹ » en 2018. Cette seconde approche

1. Philippe LALITTE, « L'interprétation de *Sopiana* pour flûte, piano et bande de François-Bernard Mâche », in Geneviève MATHON et Márta GRABÓCZ (éds.), *François-Bernard Mâche : le poète et le savant face à l'univers sonore*, Paris, Hermann, 2018, p. 299-318.

concerne la représentation de la forme tensionnelle – cette méthode est le plus couramment employée dans le cadre de la musique tonale et de nombreux chercheurs s’y sont penchés. La comparaison de trois interprétations de *Sopiana*, œuvre atonale, à partir d’une analyse acoustique permet de dégager le profil-type de cette forme tensionnelle : « l’œuvre dépend à la fois des procédés de structuration propres à l’écriture de la partition et de la façon dont les interprètes exécutent l’œuvre ». Après avoir décrit minutieusement ce qu’est la musique spectrale à travers ses grandes figures, Olivier Class, flûtiste et musicologue rattaché à l’Université de Strasbourg, revient sur l’apport de Jean-Claude Risset qui « aura su réconcilier les tenants du paramètre et ceux de la plasticité, grâce à l’usage qu’il fait du son numérique dès avant la fondation de l’Itinéraire ». Ce texte, amplement documenté, remet au cœur de la dissertation les travaux de Márta Grabócz qui a uni dans un même ouvrage : Eötvös, Mâche et Risset : *Modèles naturels et scénarios imaginaires dans les œuvres de P. Eötvös, F.-B. Mâche et J.-C. Risset*¹, et en a constaté et étudié les points de jonction et les convergences. Pierre Albert Castanet, professeur de musicologie à l’Université de Rouen, conclut cette partie sur les musiques des XX^e et XXI^e siècles avec un texte sur Iannis Xenakis : est posée la question du continuum, que le compositeur a imaginé, investigué, éprouvé : sorte d’horizon inatteignable parfois rompu, brisé (par défaut ?). Autrement dit, il n’est plus question de nommer : « Nommer, c’est isoler dans un continuum » (Antoine Compagnon cité par Pierre Albert Castanet), mais de s’embarquer pour un voyage indéfini – espace-temps en devenir. Ce que Daniel Charles désignait naguère par « narrativités premières ».

Que ce voyage indéfini, cet espace-temps en devenir apporte encore beaucoup de bonheur et de découvertes à Márta Grabócz, qui, nous le savons, continuera à créer, inventer et à nous surprendre, encore et encore.

Laurence LE DIAGON-JACQUIN et Geneviève MATHON

22 août 2022

1. Sous la direction de Márta GRABÓCZ, actes des journées du colloque au CDMC, 2020, 250 p.

Introduction

“We must accept this change of place, starting with the deformation of the mother tongue. We must have recourse to the Other, and seek the deepest alterity of the other.”

(Daniel Charles¹)

“Humanity is measured by the extent of the sacrifice that must be made to renounce perfection, the perfection that still remains our goal. Being human is, after the revolt of despair, the acceptance of failing.”

(Jean Grenier²)

A tribute: it is perfectly possible that Márta will burst into laughter, that well-known laugh with all its nuances, when she discovers the book that we have dedicated to her.

Seizing the day provides the inspiration for this anthology, the day of Márta's retirement. We thus seek to show our admiration for all the work that she has accomplished over several decades, with passion, conviction, tenacity, and rigour.

This tireless discoverer has constantly lent an ear to the voice of her time and its mutations, which she has so successfully sought to decipher. She has gathered together many documents: a visitor to her home will discover an exceptional library. With such phenomenal and unequalled devotion to her work, and with musical intuition that allows her to grasp whatever is exceptional in the ocean of music that surrounds us, allied to uncompromising self-discipline, she has participated in the development of musicology from its foundations.

1. Daniel CHARLES, *La fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, Paris, PUF, 2001, p. 147.

2. Jean GRENIER, *Essais sur la peinture contemporaine*, Paris, Gallimard, 1959, pp. 156-157.

As colleagues and friends, we gather to pay tribute to Márta, and her never-ending quest for musical treasures.

Márta Grabócz is surely the most Hungarian of French musicologists, the most French of Hungarian musicologists, with her admirable predilection for change, for Otherness, for crossing borders, but also for safe harbours.

At the start of her career, Márta Grabócz came to prominence through her remarkable thesis,¹ combining two axes that have remained important for her: Franz Liszt and semiotics. To celebrate the bicentenary of Liszt's birth, she edited the proceedings of a symposium in his honour.² She has explored the concepts of literary narrativity through the theory of intonation. Her research has constantly delved deeper into the field of semiotics and musical signification. Shining examples can be found in her 2012 monograph³ and in other collective works she has edited.⁴ She later became interested in the study of contemporary music, with a particular focus on the works of György Kurtág and Peter Eötvös, of François-Bernard Mâche and Jean-Claude Risset, and also of Philippe Manoury and Pascal Dusapin.

It is therefore perfectly logical that a book in honour of Márta Grabócz should consist of three distinct sections, focusing on her three main axes of research: Franz Liszt, musical meaning, and the music of the 20th and 21st centuries, to which are added some homages.

Franz Liszt remains the cornerstone of Márta Grabócz's work. Her thesis, as already mentioned, marked musicology not only through the methodology she used but also by the content and the aesthetic conclusions to which her thesis led. Rossana Dalmonte, Director of the Liszt Institute in Bologna, retraces the career of the Hungarian musicologist through the prism of the many visitors and inquiring readers who regularly consult her Lisztian works, which have become reliable references. Zsuzsanna Domokos, Director of the Liszt Memorial Museum in Budapest, explains how Liszt, through his *Historical Hungarian Portraits* of 1885, shows his attachment to his homeland. She also underlines the stylistic specificities of these musical pieces. In another Hungarian-sounding work, the *Hungarian Coronation Mass* of 1867, Ágnes Watzatka, a researcher at the Liszt Memorial Museum in Budapest, paradoxically decides to define the French sources of Liszt's inspiration through the study of the sources for the "Credo" from the *Royal Mass* by

1. Márta GRABÓCZ, *Morphologie des œuvres pour piano de Liszt*, Paris, Kimé, 1996 (first published in 1986, Budapest, Mta Zenetudományi Intezet).

2. Márta GRABÓCZ (Ed.), *Les grands Topoi au XIX^e siècle et la musique de Liszt*, Paris, Hermann, 2018.

3. Márta GRABÓCZ, *Musique, narrativité, signification (Arts et Sciences de l'art)*, Paris, L'Harmattan, 2012.

4. Márta GRABÓCZ (Ed.), *Sens et signification en musique*, Paris, Hermann, 2007; Márta GRABÓCZ (Ed.), *Narratologie musicale : topiques, théories et stratégies analytiques*, Paris, Hermann, 2021.

Dumont. After Hungary, Nicolas Dufetel, a researcher at the CNRS and at IREMUS, turns to the Orient to offer an aesthetic geomusicological vision of Liszt's journey to Constantinople in 1846–1847. He thus leads the reader to reflect on the musical links between Europe and the Ottoman Empire in the 19th century. Patricia Ruiz, a music teacher who wrote a thesis on Schubert supervised by Márta Grabócz, retraces the history of three operas (*Euryanthe* by Weber, *Genoveva* by Schumann and *Alfonso and Estrella* by Schubert) directed by Liszt at the Weimar Hoftheater. She underlines the difficulties encountered in the public's reception of these works. By studying unpublished letters, Christiane Bourrel, a classics teacher, who authored a thesis on Liszt supervised by Márta Grabócz, reveals how deeply devoted to her father was Liszt's daughter, Blandine, and also how profoundly Liszt adored his own mother. Laurence Le Diagon-Jacquín, professor and Director of the Department of Music at the University of Franche-Comté, author of a thesis on Liszt under the supervision of Márta Grabócz, examines how Goethe's *Faust* can be discerned in Liszt's instrumental and/or vocal works, either overtly as programme music (*Es war ein König in Thule* and the *Faust Symphony*), or where the programme lies hidden (*Sonata in B minor*), recalling the works of Márta Grabócz on this subject. Adrienne Kaczmarczyk, a researcher at the Liszt Memorial Museum in Budapest, focuses on Beethovenian influences in the *Dante Symphony*, more specifically the *Ninth Symphony*. The article by Bruno Moysan, a music teacher with a PhD in musicology, focuses on Liszt and the piano, but from a more technical point of view. From the *Technische Studien* and other sources, Moysan deduces important elements about Liszt's keyboard technique as a virtuoso pianist. Ester Pineda, a concert pianist with a PhD in musicology, also approaches performance (motricity, perception, emotions, memory, creativity, etc.) through the study of the *Legend of Saint Francis of Paola Walking on the Waves* and studies the psycho-cognitive processes thus implemented. Danièle Pistone, professor emeritus of musicology at the Sorbonne University closes this first section by examining Maurice Ravel's profound admiration for Liszt. Her study underlines and nuances the influence of the latter on the former.

Although Romantic Hungary first drew Márta Grabócz's attention, contemporary Hungarian music has also attracted her interest. Among other works, she has studied those of Peter Eötvös and of François-Bernard Mâche, both of whom pay homage to her in this second section of the anthology. Testimonials of gratitude to Márta Grabócz in her capacity as thesis director are addressed by Mathieu Schneider, professor of musicology and now Vice-President of Research at the University of Strasbourg, and Julie Walker, a music teacher who is now the Director of the Edwige Feuillère Theatre in Vesoul. Joan Grimalt, professor at the Escola superior de música de Catalunya, also thanks Márta Grabócz for her invaluable help during his thesis. Her former colleagues, Eero Tarasti, professor at the University of Helsinki, and Robert Hatten, professor at Indiana University, recall in their own way the

lasting influence of Márta Grabócz's research. Françoise Cataláa closes this series of tributes by evoking her thirty years of friendship with Marta, the musicologist, recalling how important for both of them are the links between music and the visual arts.

Márta Grabócz shows insatiable curiosity for everything that is done, said, written, composed, or thought. On the radio, she will often listen to creations and retransmissions, and to debates and exchanges. At home, she owns thousands of cassettes, recording whatever catches her fancy, together with thousands of files about subjects related to her research and her reading. She attends the opening night of many shows and concerts. Likewise, she always has paper and pencil with her, to write down what she sees, hears, and notices, and what others can teach her. She also travels a great deal, from symposiums to congresses (either as an organiser or as a participant); she meets artists, composers, and researchers, with whom she nurtures fruitful and faithful collaborations. Her attraction to contemporary music was immediate. Between 1986 and 1989, together with János Maróthy, she was responsible for the creation of the first computer music studio in Hungary. This studio was intended for creation, research, and education. In 1991, she was appointed associate professor, and then in 1995, she was awarded a professorship at the University of Strasbourg, where she has devoted herself to her research and to teaching. It was here that she developed her talents as a unifier: between 1997 and 2001, she created and directed the junior research team "New methods in musicology" (JE 2114), and then between 2002 and 2010, she directed the Arts research team "Contemporary approaches to creation and artistic reflection" (ACCRA, EA 3402). Since 2010, she has been in charge of the working group "Semiotic and aesthetic approaches to the musical act" within the Labex GREAM (Experimental Research Group on the Musical Act, University of Strasbourg). She was appointed to the Institut Universitaire de France (IUF) from 2009 to 2014. From 2015 onwards, she focused her research on two axes, narratology and the arts, and contemporary music, weaving links and connections between them. The meaning of music (which both fuses and flees, at the same time) has become her primary topic of investigation.

After the homages, the third section, entitled "Musical Meaning", begins with a text by Katalin Kroó, professor at Eötvös Loránd University (Budapest). Literature has always constituted a generative model for thinking about musical narrativity, from which it borrows many notions. Kroó suggests rethinking the categories of narrative and semiotics by differentiating between them, in this pilot study. Violaine Anger, associate professor at the University of Evry and at the École polytechnique, reviews, analyses, and demonstrates the limits of the theses set out by Ferdinand de Saussure in his *Course in General Linguistics*, once they are applied to music. However, the history of musical notation, in its diversity and richness, from the first neumes to the

note and beyond, invites us to review and rethink this separation. It is worth emphasizing the materiality of musical signs and their specificity, constantly creating new writings and inventing new media. Other theoreticians are discussed, beginning with St. Augustine. Jean-Marie Jacono, associate professor at the University of Aix-Marseille, finds a sociological dimension in Mozart's *Symphony K. 385 Haffner* (1782). This piece can be interpreted in the light of semiological works, from Boris Asafiev's theory of intonation to more recent studies in musical semiotics. As topic analysis alone does not allow the researcher to present a fine and enlightened understanding of this work, Jean-Marie Jacono examines all its hidden aspects. Thus Mozart, no longer merely the "tender and loving soul" described by Nietzsche, reveals a personality fully engaged in the affairs of his time, and his symphony takes on the appearance of a true political manifesto. At the beginning of his career, inspired by Mahler and the *Song of the Earth*, Alexander Zemlinsky wrote his *Lyrical Symphony* (first performed on June 4, 1924) based on poems by Rabindranath Tagore. Siglind Bruhn, professor at the University of Michigan, differentiates three musical dimensions to be explored: the entanglement of the sequential (7 melodies) and the configuring; the main tone and its network of secondary tones; the slow harmonic progressions on which (often vocal) melodies intertwine in the background. Each movement is the subject of intertextual analysis allowing the poetic and the musical to resonate together. Alessandro Arbo, professor at the University of Strasbourg, demonstrates how the process of musical recording has changed our way of listening. Distinguishing the documentary recording (of a real performance) from the constructive recording (initiated among others by Pierre Schaeffer), Arbo underlines how these types of recordings may draw on a form of "implicit knowledge" providing indications of aesthetics, genre, and style. In the final text of the third section, Edith Lecourt, professor emeritus at Université Paris Cité, recounts her experience as a therapist and musician/musicologist, and her journey through "all" types of music, with a multiversal approach that liberates our way of listening: "Music is first and foremost sound, related to the experience of sound, the sound history of each individual (even before birth), and of all cultures." Sensitivity, observations, and vibratory listening lead into the fourth section: "Music of the 20th and 21st centuries".

The texts in this final section have in common reflections on a "timeless" musical modernity, which gradually emerged during the 20th century as the central path. Matthieu Guillot, associate researcher at the University of Strasbourg, begins with Bronius Kutavičius (1932-2021), a Lithuanian composer. His works of "fascinating beauty" are rooted in the cultural richness of his country, while seeking a path to original creative modernity. The need to "extricate oneself from perishable modernity by helping to open up a trans-temporal perspective" reveals a community of thought between composers apparently far apart in their aesthetics or in their methods of

production (e.g. their use of technology as a tool). Thus György Kurtág, a Hungarian composer (born in 1926), was able to combine the (immemorial) traces of tradition with the need to nourish his works with the knowledge and discoveries of his (and our) time. Grégoire Tossier, associate professor at the University of Evry, describes this long trajectory, through invariants such as fragments, incompleteness, perseverance on the journey, material aspects reduced to the minimum, and suspense. Despite these issues, the work takes form, and continues its ascent, inventing gestures and other paths. This trajectory seems to reach a high point of accomplishment in his very first (or last) opera (2018), based on Samuel Beckett's play *Fin de partie* (1957), which is the object of study chosen by Geneviève Mathon, professor at Gustave Eiffel University in Marne-la-Vallée. The expression "The end is in the beginning" summarizes the vainly crazy history of humanity, through four creatures, who do not give up, but continue to dig through the debris of memory, illustrated by the music of Kurtág, which delicately filters this sediment through the Beckettian narrative, itself barely sketched in dotted lines. Olivier Messiaen was a mentor for several generations, promoting this freedom of being (as composer, artist, and listener) that he sought to teach and propagate. Jacques Amblard, associate professor at the University of Aix-Marseille, questions the "simplicity" of the composer's music, which has been mocked, yet which has never ceased to purify itself over time through the increasingly pronounced use of silence and homorhythmic writing. His "bird style" remains a trademark. Messiaen seems to have fallen out of favour (his music is played less often, and less commented on). Jacques Amblard notes this tendency in France over the past ten years, but with only a slight decline in popularity. The position of Messiaen remains a model, a fixed stance in the somewhat chaotic period that humanity is currently experiencing. The final three composers presented here were all influenced by Messiaen. Birds are mentioned in *Sopiana* by François-Bernard Mâche, a piece written for flute, piano, and magnetic tape. Philippe Lalitte, professor at Sorbonne University, proposed a preliminary sectional approach in his 2018 article.¹ This second approach concerns the representation of the tensional form (the method most commonly used in the context of tonal music), which has been studied by many researchers. The comparison of three interpretations of *Sopiana*, an atonal work, based on acoustic analysis, makes it possible to identify the typical profile of this tensional form: "the work depends both on the structuring processes specific to the writing of the score and on how the performers perform the work." After meticulously describing spectral music through its great figures, Olivier Class, flautist and musicologist at the University of Strasbourg, analyses the contribution of Jean-Claude Risset, who "has

1. Philippe LALITTE, "L'interprétation de *Sopiana* pour flûte, piano et bande de François-Bernard Mâche", in Geneviève MATHON and Márta GRABÓCZ (Eds.), *François-Bernard Mâche : le poète et le savant face à l'univers sonore*, Paris, Hermann, 2018, pp. 299-318.

reconciled the supporters of parameter with those of plasticity, thanks to his use of digital sound even before the founding of *l'Itinéraire*". This amply documented text places at the heart of the discussion the work of Márta Grabócz, who united Eötvös, Mâche, and Risset in a single book,¹ underlining and studying their common points and convergences. Pierre Albert Castanet, professor of musicology at the University of Rouen, concludes this final section with a text on Iannis Xenakis. He poses the question of the continuum imagined, investigated, and tested by the composer: an unreachable horizon sometimes interrupted, or even broken (by default?). Naming is no longer an option, in the words of Antoine Compagnon (quoted by Pierre Albert Castanet), "To name is to isolate in a continuum"; one must now embark on an indefinite journey – space-time in the making. This is what Daniel Charles once referred to as "primary narrativities".

May this infinite journey, this space-time in the making, bring great happiness and further discoveries to Márta Grabócz, who, as we know, will continue to create, invent, and surprise us, over and over again.

Laurence LE DIAGON-JACQUIN and Geneviève MATHON

22 August 2022

1. Márta GRABÓCZ (Ed.), *Modèles naturels et scénarios imaginaires dans les œuvres de P. Eötvös, F.-B. Mâche et J.-C. Risset*, Actes des journées du colloque au CDMC, 2020.

L'univers Lisztien



Márta Grabócz. Dessin de Françoise Català.

Franz Liszt et Márta Grabócz dans la Bibliothèque de l'Institut Liszt de Bologne

Dans un volume dédié à Márta Grabócz, il est important d'avoir une pensée provenant de l'Institut Liszt de Bologne par la voix de sa fondatrice et animatrice, qui a eu le privilège de connaître Márta depuis très longtemps et a reçu d'elle une dédicace autographe « Pour Rossana Dalmonte avec mes meilleures salutations et souvenirs, / Márta Grabócz / Cremona, 29/01/03¹. »

La présence de Márta dans la Bibliothèque de l'Institut est attestée dès son premier livre *Morphologie des œuvres pour piano de Liszt. Influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales*, publié par MTA à Budapest en 1986. Ce volume, et sa réédition de 1990, ne manquent jamais dans la liste des textes que les étudiants demandent à consulter pour leurs recherches sur Liszt, comme le montrent les nombreux soulignements – heureusement effectués au crayon que l'on trouve sur de nombreuses pages du livre. C'est précisément à partir du choix du soulignement qu'on devine le thème que l'étudiant a choisi pour sa recherche : s'il s'agit d'une première approche des œuvres pour piano de Liszt, les parties à retenir (celles soulignées) seront dans l'introduction et dans le premier chapitre, tandis que dans le reste du volume l'attention des étudiants (mais peut-être aussi celle des chercheurs plus expérimentés ?)... se porte sur des détails de plus en plus précis. Mais on peut dire qu'au fil des ans les quelque 70 pièces pour piano de Liszt commentées par Márta Grabócz ont attiré l'attention des habitués de l'Institut Liszt de Bologne.

La raison – peut-être – n'est pas que Márta soit « infaillible » dans ses jugements, ni que ses positions critiques doivent être acceptées dans leur totalité. On peut ne pas être d'accord avec elle pour dire que tel ou tel passage musical, tel type d'écriture, telle intonation de la mélodie a vraiment un caractère héroïque, plaintif religieux ou amoureux, etc. On peut ne pas être

1. Nous nous étions rencontrées à Cremona pour l'inauguration de la Faculté de Musicologie dans cette université.

d'accord sur le fait que la musique de Liszt raconte « toujours » une histoire, mais quand, à partir de ces indices de sens, Márta décrit la forme de la pièce, il est difficile de soutenir que sa reconstruction n'est pas acceptable. En plus, le grand amour de l'auteure pour Liszt et pour sa musique de piano est toujours perceptible à chaque page, ce qui invite à partager aussi les thèses scientifiques.

Je pense avoir recueilli dans la Bibliothèque de l'Institut de Bologne tant de volumes et d'articles de Márta justement en raison de son amour pour Liszt. Non que Liszt ne dispose pas d'une littérature critique nombreuse et intéressante, mais elle concerne surtout les faits de sa vie et le chapitre « œuvres » se limite souvent à la description du moment où elles sont nées et des événements extérieurs qui ont accompagné leur écriture.

À l'Institut de Bologne, il y a également des étagères qui rassemblent des volumes théoriques et analytiques sur les différents répertoires lisztien (œuvres pour piano, pour orchestre, musique chorale et pour orgue), et parmi celles-ci, il existe de nombreuses thèses sur une ou plusieurs œuvres du même genre. Mais les auteurs qui analysent Liszt avec les outils de la narratologie et de la « théorie des topiques », comme le fait Márta sont très rares¹. Ce fait m'a toujours paru très étrange : l'œuvre de Liszt et les théories narratologiques sont-elles incompatibles ? Comment est-il possible que dans le volume le plus important pour cette branche des études musicologiques, comment est-il possible que dans *The Oxford Handbook of Topic Theory* (2014), où Mirka Danuta écrit environ 80 pages et confie environ 600 autres pages à ses illustres collègues, Liszt ne soit mentionné qu'en passant à la page 216 et à la page 644 ? Pourtant, nous rappelle Márta, et on ne peut pas la contredire, Liszt ressent profondément le lien entre la musique et le monde extérieur, même dans les pièces qui n'ont pas de titre descriptif.

La *Dante Sonata*, comme la *Sonate en si mineur*, montrent à travers les relations entre leurs structures un panorama de tensions, de distensions, de contrastes, de retours et de brusques changements qui reflètent des faits du monde humain, que l'on veuille ou non souligner les liens sémantiques qui existent entre eux, leur donner un sens ou les traits d'une « histoire ».

Márta a modifié ses positions au cours des décennies après son premier livre, mais le fondement profond de sa recherche a toujours été, et reste encore, la liaison entre analyse syntagmatique et analyse sémantique, et l'individuation d'une forme musicale à travers un parcours narratif.

Après ses études musicologiques à l'Académie F. Liszt de Budapest, Márta a soutenu son doctorat à l'université de Paris 1 en 1985, mais jusqu'en 1990 elle n'a pas quitté son pays et elle a été chercheuse à l'Académie des Sciences

1. Quelques références à cette théorie se trouvent dans l'ouvrage de Shay LOYA, *Liszt's transcultural modernism and the Hungarian-gypsy tradition*, Rochester, University of Rochester Press, 2011.

de Hongrie à Budapest. Les années quatre-vingt voient la publication de nombreux articles surtout dans la revue hongroise *Studia Musicologica*, où elle écrit en français, mais sa renommée s'élargit en Europe et un de ses articles est traduit aussi dans la revue italienne *Musica/Realtà* par Donatella Zazzi¹. Bien qu'il appartienne à la première période de Márta, il est chez nous l'article le plus souvent lu et photocopié.

Nommée à Strasbourg II en 1991, entre 1997 et 2001 elle crée et dirige la Jeune Équipe « Nouvelles méthodes en musicologie », puis elle assure la direction, entre 2003 et 2010, de l'équipe de recherche interdisciplinaire « Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques » (EA 3402) de l'université de Strasbourg. Actuellement, elle est responsable du groupe de travail « Approches sémiotiques et esthétiques de l'acte musical » au sein du Labex GREAM (Université de Strasbourg). Mais à côté des changements dans sa carrière, ce sont surtout les anniversaires de Liszt qui marquent sa présence dans la Bibliothèque de notre Institut Liszt : le centenaire de la mort en 1986 et le bicentenaire de la naissance en 2011, date de publication (entre autres) d'un numéro spécial de la revue *Analyse Musicale* (n° 65, sous la direction de Laurence Le Diagon-Jacquin).

En poste à l'Université de Strasbourg, elle a décliné sa position théorique sous différentes formes, à travers des écrits personnels et avec des volumes dont elle a dirigé l'édition. Elle a élargi le panorama de sa recherche à d'autres formes d'expression que la musique : *Les Modèles dans l'art : musique, peinture, cinéma* (Presses Universitaires de Strasbourg, 1997) et à d'autres périodes de l'histoire : *Méthodes nouvelles, musiques nouvelles. Musicologie et création (ibid., 1999)*.

À côté de ces écrits, on trouve une riche production de Márta dédiée à la musique contemporaine, par exemple le volume *Entre naturalisme sonore et synthèse en temps réel. Images et expression dans la musique contemporaine* (EAC, 2013), qui n'est pas entré dans la Bibliothèque de l'Institut Liszt de Bologne et que j'ai lu chez moi, lors de mes recherches sur Luciano Berio et Bruno Maderna. Enfin, avec un gros volume paru sous sa direction chez Hermann à Paris en 2018, elle nous rappelle une fois encore comment Franz Liszt a interprété « les grands *topoi* du XIX^e siècle ».

En réfléchissant aujourd'hui à travers la lecture de nos travaux, presque quarante ans après notre première rencontre, à ce qui au cours des années m'a approchée/éloignée de Márta, je peux identifier un motif de base : Qu'est-ce que la Musique ? Est-elle vraiment une langue capable de transmettre un contenu narratif imaginé par le compositeur ? Un compositeur décrit-il toujours quelque chose quand il compose ?

1. « Rinascita della forma enumerativa sotto l'influenza del modello epico nelle opere per pianoforte di Liszt », *Musica/Realtà*, 21 (1986), p. 95-119.

On ne peut pas nier qu'un morceau de musique bien écrit, selon des normes qu'on apprend à l'école, présente toujours une « logique grammaticale » et que sa construction vise à communiquer « quelque chose » d'une manière que l'on peut qualifier de « rhétorique ». De plus, la logique grammaticale de la musique est liée au « genre », identifiable comme en littérature, et qui change à travers le temps, de même que les lois de son organisation rhétorique. Mais nommer l'ensemble des règles de la musique « grammaire » et son organisation générale « rhétorique » comme en littérature, signifie seulement que la musique connaît des comportements semblables, assimilables à ceux d'une langue, ce qui ne signifie pas – à mon avis – qu'elle soit elle-même une langue.

Je trouve difficile de penser que la musique se comporte à tous égards comme un langage qu'on peut traduire d'une langue à l'autre, quasi mot par mot, phrase par phrase. Mais je ne peux pas nier que le monde sonore de la musique nous transmette des contenus émotionnels et parfois même référentiels qu'on peut nommer et étudier bien que, dans la plupart des cas, il n'y ait aucun lien sonore entre une construction musicale et un fait extérieur.

Il convient également de noter que des personnes appartenant à une même culture peuvent lier leurs expériences musicales à différents événements du monde ou de leur vécu ; on ne peut pas savoir si ces connexions font partie de la culture générale ou des expériences personnelles de chacun. Autrement dit, il y a dans les écrits de Márta des propositions avec lesquelles je suis entièrement d'accord et qui anticipent mes propres positions théoriques et d'autres qui me suggèrent encore des points d'interrogation. C'est peut-être pour cela que je continue à lire ses écrits et à les proposer aux lecteurs de l'Institut Liszt de Bologne, et surtout ceux qui ont trait à Franz Liszt.

Dans bon nombre de ses écrits, Márta commence justement par constater que les recherches musicologiques sur Liszt sont en retard par rapport aux études sur ses contemporains : dès le début on s'est intéressé à l'harmonie (règles de tonalité), au style hongrois, aux œuvres de vieillesse, aux spécificités du langage pianistique ou symphonique, mais on a négligé la forme, qu'elle choisit comme fil conducteur : dans quelle mesure le choix d'un programme plus ou moins explicite affecte-t-il la forme de la pièce ? Un titre, une épigraphe – comme dans les œuvres de jeunesse – suffisent-ils à conférer à la pièce un sujet associé à la musique (qui se transforme en musique, c'est-à-dire qui donne sa forme à la musique) ?

Márta travaille depuis longtemps sur ce point fondamental, et propose souvent des éléments formels (figurations particulières dans l'accompagnement, utilisation de citations, développement des thèmes), accompagnés des éléments propres à une certaine pièce (création symbolique du thème, création d'un *motto* musical pour cette pièce, figures associatives-symboliques). Par exemple elle souligne l'influence de Beethoven et de la Révolution française sur deux thèmes importants : le pastoral et l'héroïque, auxquels s'ajoute le macabre.

Dans ses études sur 60-70 pièces pour piano de Liszt, à travers un grand nombre de pages difficiles à calculer, Márta propose différents modèles de formes que l'on pourrait résumer ainsi :

- a) forme numérative : A B C D E, ou « pont » A B C B A ;
- b) développement de la forme évolutive par variation évolutive ;
- c) forme d'un nouvel équilibre entre forme sonate, forme cyclique et forme variation.

Cette distinction découle de l'application d'un modèle d'analyse à la fois syntagmatique et sémantico-narratif qui plonge ses racines dans la tradition européenne à partir du XVII^e siècle au moins. Ratner dans son ouvrage de 1980¹, qu'on considère d'un commun accord comme l'un des auteurs fondamentaux en la matière, nous assure que ce type d'analyse est « historiquement informé[e] ».

Pendant longtemps, dans les discours sur la musique, il était d'usage de se référer à des catégories stylistiques – c'est-à-dire aux différences perçues par les compositeurs et par les auditeurs – entre les styles *haut*, *moyen* et *bas* et sur la base des lieux géographiques de leur naissance : style *italien*, *français*, *allemand*. D'autres distinctions plus subtiles ont été reconnues quand on s'est rendu compte que le nouveau style instrumental du début du XVIII^e siècle avait ses origines dans l'opéra-comique. Un autre lien entre la vie sociale et la musique se reconnaît dans la similitude entre la nature (motrice) des émotions et le mouvement de la musique que Mattheson appelle en fait « mouvement de l'âme » (*Gemütsbewegung*) et répartit en cinq affects principaux : *amour*, *douleur*, *joie*, *colère*, *compassion*² (presque comme les « affects de base » de la psychologie moderne). Des discussions de ce type nous montrent que les compositions considérées par les théoriciens du XVIII^e siècle comme à style indéterminé (selon Koch « *von unbestimmten Character*³ »), pouvaient décrire différents caractères et les placer successivement les uns près des autres : en termes modernes, ils pouvaient mêler différents *topics* ensemble. Ces « racines » à travers l'histoire sont très clairement illustrées dans le volume monumental de Mirka Danuta (éd.), *The Oxford Handbook of Topics Theory* (2014) déjà cité, mais il faut lire les écrits de Márta pour comprendre où la musique de Liszt se place dans cette histoire. En effet – et c'est un autre écrivain important qui le souligne⁴ – les relations entre la musique et le vécu peuvent se placer à différents niveaux d'importance (niveaux de *markedness*), et être plus ou moins sensibles, bien qu'ils ne reproduisent jamais les sons de la réalité.

1. Leonard G. RATNER, *Classic Music: Expression, Form und Style*, New York, Schirmer, 1980.
 2. Johann Mattheson, assez souvent, dans sa grande œuvre *Der vollkommene Kapellmeister*, 1739.
 3. Heinrich Christoph Koch dans son monumental *Musikalisches Lexikon*, 1802.
 4. Raymond MONNELLE, *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

Lorsqu'un compositeur écrit un thème ou une phrase musicale pour évoquer, par exemple, le climat pastoral, il doit avoir une certaine confiance dans le fait que sa musique soit capable d'évoquer un réseau d'informations partagé, du moins en partie, avec l'auditeur : le compositeur lui-même indique rarement les sons du monde que sa musique entend évoquer ou imiter. Ce sont plutôt ceux qui croient connaître à fond le compositeur qui décrivent les sons de la nature imités par sa musique. Par exemple : comme titre de la pièce, Liszt écrit seulement *Au lac de Wallenstadt*, mais Marie d'Agoult nous informe : « Franz y composa, pour moi, une mélancolique harmonie, imitative du soupir des flots et de la cadence des avirons, que je n'ai jamais pu entendre sans pleurer¹. »

Parfois le compositeur lui-même aide l'auditeur à suivre son fil imaginaire en mettant un titre, ou un texte qui aide l'auditeur à désambiguïser – au moins partiellement – le sens de la pièce, parce que dans le langage musical, en effet, seuls quelques éléments sont « univoques » et ils ne le sont que s'ils sont mis en contraste l'un par rapport à l'autre : du cri au murmure, du tempo lent au rapide, de l'aigu au grave, d'un profil mélodique riche à la répétition d'un même son, etc.

Un article récent note en plus qu'aucune étude ne révèle quelle musique est la plus facilement remplie de contenu narratif, ni si tous les auditeurs perçoivent le même contenu².

Márta Grabócz, en outre, nous offre une autre ouverture vers la compréhension des liens entre le monde humain et la musique de Liszt quand elle souligne que c'est Liszt lui-même qui nous donne parfois ces suggestions en reliant des morceaux de musique à des passages tirés de ses écrits, de ses lectures et de ses lettres. Dans la Bibliothèque de notre Institut il y a une section nommée S [Scritti = écrits de Liszt], une autre nommée BL [Bibliothèque de Liszt] et une, assez grande, nommée L [lettres de Liszt].

Dans S on peut lire la vieille collection des écrits publiée par Lina Ramann en 6 volumes et les 4 volumes (n^{os} 1, 3, 4 et 5) des *Sämmtliche Schriften* publiés sous la direction de Detlef Altenbourg chez Breitkopf de 1987 à 2000. La suite n'est malheureusement pas disponible, car les recherches ont été interrompues à partir de sa mort. Quel dommage qu'une si belle production ne soit pas terminée ! On trouve aussi de nombreux volumes qui présentent des écrits divers de Liszt hors des collections.

Dans BL on trouve des livres que Liszt a lus et cités (par exemple, toute la production littéraire d'Alphonse de Lamartine en 9 volumes, publiés chez

-
1. Marie d'AGOULT, *Mémoires, souvenirs et journaux*, Charles DUPÊCHEZ (éd.), Paris, Mercure de France, 1990, tome 1, p. 320.
 2. C'est ce qu'observe, entre autres, un article assez sceptique sur les capacités descriptives de la musique : J. Devin MCAULEY, Patrick C.M. WONG, Lucas BÉICHE et Elisabeth Hellmuth MARGULIS, « What Drives Narrative Engagement With Music? », *Music Perception*, 38/5 (2021), p. 509-521.

Hachette à partir de 1838) et des livres qu'il pourrait avoir lus... on ne sait pas, c'est une collection assez « ouverte ».

Dans L on trouve la collection des lettres éditées par La Mara chez Breitkopf, qui réunit un grand nombre de lettres mais qui est bien loin d'être complète. Il y a le volume des lettres de Liszt à ses enfants, à sa mère, la correspondance avec Marie d'Agoult, avec Marie Sayn-Wittgenstein, avec le Grand-Duc de Weimar Carl Alexander, avec Hans von Bülow et beaucoup d'autres collections, mais la situation de la correspondance générale est très attristante, surtout si on la compare à celle de ses amis compositeurs, comme Berlioz et Wagner, présents à la Fondation Liszt dans la session La [Lettres d'autres]. Cette situation pénible, déjà soulignée par Serge Gut en 2012¹, ne devrait pas se résoudre dans un laps de temps imaginable. En plus des difficultés soulignées par Serge Gut, on doit tenir compte du fait que de nouvelles lettres ne cessent d'apparaître dans les maisons de vente internationales et sont achetées par des collectionneurs privés, c'est-à-dire qu'elles sont destinées à rester inconnues des collections publiques.

Mais il vaut mieux mettre à part les problèmes que nous ne pouvons pas résoudre, et revenir à l'observation que fait Márta Grabócz d'utiliser les paroles de Liszt pour comprendre les liens entre sa musique et le monde extérieur.

On ne peut pas douter que Liszt, en écrivant sa musique ait eu pour objectif de communiquer à l'auditeur des contenus nouveaux à travers des formes nouvelles. Si ces « contenus » étaient sous forme d'histoire ou d'impressions indéfinies, cela dépend des cas et reste chaque fois à démontrer. Mais, en tout cas, il faut savoir interpréter ce que Liszt nous dit sous des formes diverses, assez souvent à travers le titre qu'il donne à ses compositions, et pas seulement celles de la jeunesse. Il suffit que l'on pense aux morceaux vénitiens nés au début des années quatre-vingt, et en particulier à *La lugubre gondola* (*Die Trauer Gondel*) dont il nous laisse quatre versions². Les quatre morceaux diffèrent les uns des autres à bien des égards (dimension, rapport entre les parties, épaisseur des voix en polyphonie, etc.), mais l'atmosphère est la même au-delà des particularités de l'écriture, et même si le violon s'y ajoute, on « voit » une gondole, noire et triste... comme chacun peut l'imaginer.

Évidemment, le lien donné par Liszt avec ces deux types d'information est encore plus clair si, en plus du titre, on lit aussi une phrase, un morceau de poésie, une page tirée d'un de ses écrits ou bien d'un autre auteur.

Il existe une abondante littérature sur la relation entre les formes musicales et les prémices littéraires dans les poèmes symphoniques de Liszt, plus ou moins liée à l'analyse musicale ou aux détails du texte, mais, à ma connaissance,

1. Serge GUT, « Avant-propos », in F. FIX, L. LE DIAGON-JACQUIN et G. ZARAGOZA (éd.), *Franz Liszt lectures et écritures*, Paris, Hermann, 2012, p. 5-8.

2. Publié par Mario ANGIOLELLI, n° 2 de *Rarità lisztiane / Liszt rarities*, Milano, Rugginenti, 2002, p. X+16.

il n'y a qu'un seul cas où un analyste écrit un livre entier sur un seul poème symphonique, décrivant en détail chaque type d'influence du texte sur la musique¹.

Liszt lui-même consacre de nombreuses pages de son long essai *Berlioz et sa Symphonie "Harold en Italie"* au « programme », où il souligne la possibilité pour le compositeur d'orienter l'auditeur vers le panorama sentimental et naturel qu'il entend lui-même décrire par sa musique. Liszt tente aussi de retrouver les racines de cette ancienne habitude au cours de l'histoire et reconnaît chez Bach, dans son *Caprice sur le départ de son frère bien-aimé*, l'un des morceaux les plus anciens où le « programme » est employé au sens moderne. Il ne se lasse pas de soutenir « l'utilité, l'avantage et la légitimité » du programme avec des arguments savants et pleins d'imagination qui visent à ne pas priver les auditeurs du contenu secret de la musique.

Sur des arguments pareils, je pense que Márta et les partisans de la théorie des topiques ont fondé et construit un aspect considérable de leur théorie, qui certes n'est pas à opposer à la pensée de Liszt, mais, à mon avis, ne la reflète pas complètement (ce qui n'est pas leur but).

En effet plus tard, dans le même essai, quelques pages après, Liszt écrit : « la musique a la grande qualité de pouvoir communiquer toute émotion intime sans l'aide de formes rationnelles, aussi variées que limitées ». Les mots, poursuit-il, ne peuvent décrire le contenu de la musique que de manière approximative, ou bien ils le font « par des images et des comparaisons », alors que « la musique est une essence incarnée, saisissable »².

Chez Liszt, dans de nombreux autres cas, le lien entre la musique et les références au monde extérieur se produit de manière générale au-delà de toute correspondance textuelle, par exemple quand les *Rapsodies hongroises* trouvent leur correspondant littéraire dans les pages de *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, bien que les deux œuvres ne soient pas présentées au public ensemble.

Quelquefois les commentaires dérivent de considérations sur le côté « littéraire » plus que d'une analyse « littérale » de la musique, pas connue de tous les « critiques ».

Ce n'est pas le cas de Márta Grabócz, ni, en général, des partisans de la théorie des topiques, qui au contraire, démontrent toujours une profonde compétence en matière de langage musical, qu'ils utilisent pour arriver à leurs résultats en décrivant exactement les aspects rythmiques, les relations polyphoniques, les répétitions formelles et tout ce que Liszt offre aux

-
1. Albert BRUSSEE, *The Mazepa music of Franz Liszt. Genesis, analysis and reception*, The Hague, AB Music Production & Editions, 2019, p. 365.
 2. J'ai lu l'essai dans l'édition italienne : Ferenc LISZT, *Un continuo progresso. Scritti sulla musica*, éd. G. KROÓ, Milano, Ricordi Unicopli, 1987, p. 320-432. J'ai cité ici des pensées et des phrases tirées du deuxième chapitre, et surtout des pages 335 à 350.

interprètes pour leur exécution : non seulement les indications d'intensité (*f*, *ff*, *p*, *pp*) et de mouvement (*lentamente*, *più presto*) mais aussi les indications d'expression (*dolorosamente*, *con passione*...)

Que les mots placés par le compositeur en tête de l'une de ses compositions aident vraiment l'auditeur à percevoir les relations entre ce morceau de musique et certains faits extérieurs, même si de telles relations peuvent réellement exister, ce sont là des problèmes que je n'ai pas l'intention de discuter moi-même.

De nombreux critiques célèbres se sont exercés sur ce sujet et j'en ai mentionné quelques-uns dans cette rapide revue partant de Márta et de la Bibliothèque de l'Institut Liszt de Bologne.

Pour terminer, je voudrais mentionner une étude récente, dont la thèse principale me semble tout à fait acceptable pour les partisans de la théorie des topiques, et pour ceux qui ne le sont pas : l'auteur soutient que chaque mot qui accompagne la musique crée chez l'auditeur une attente qui l'aide à trouver – à un certain niveau – une sorte de correspondance. Ce n'est peut-être pas un accord parfait, ni un lien que tout le monde partage, mais c'est certainement quelque chose qui rapproche l'auditeur d'une sorte de relation avec le monde extra-musical¹.

C'est avec cette pensée que je voudrais prendre congé de Márta, en lui souhaitant de trouver de nombreux modes variés pour faire revivre Liszt et sa musique à un nombre toujours plus grand d'auditeurs et de lecteurs.

Rossana DALMONTE
Institut Liszt de Bologne

1. Elizabeth Hellmuth MARGULIS, « Expectation, Musical topics, and the Problem of affective differentiation », in Danuta MIRKA (ed.), *The Oxford Handbook Theory of Topic Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 629-642.

The Great Figures of the Hungarian Nation in Liszt's Memory

Liszt's piano cycle, *Historical Hungarian Portraits*, is the composer's final declaration of his relationship with his homeland. In this series, he composed his last Hungarian-themed works, and he found the final form for earlier versions of two other pieces. August Stradal writes that Liszt began to compose the completed version of the series of seven portraits in the spring of 1885, during his stay in Budapest.¹ The composer himself wrote about the works to his Hungarian publisher, Nándor Táborzsky, from Weimar on 8 June,² and then he mentioned them in a letter to Princess Carolyne Sayn-Wittgenstein on 30 July.³ The series, which evokes István Széchenyi, József Eötvös, Mihály Vörösmarty, László Teleki, Ferenc Deák, Sándor Petőfi, and Mihály Mosonyi, has already been the subject of many excellent studies on its genesis, the motif and tonal relationships that link the musical material of the pieces, the order of the movements, and the relationship between the early and late versions of the 'Petőfi' and 'Mosonyi' movements. The present work examines another question: why were these seven compatriots commemorated after death by being given a place in Liszt's Hungarian pantheon, and in his memory?

The answer to this question can be found in part in Zoltán Gárdonyi's study, indicating that Göllerich and Ramann also believe that Liszt intended the musical portraits of the individual characters to be character sketches, since he called them '*portraits historiques*' in the letter to Princess Wittgenstein mentioned above. However, according to Gárdonyi, not only is the style of the thematic material unified, but each movement also has a common idea.

-
1. August STRADAL, *Erinnerungen an Franz Liszt*, Bern, Leo Steffen, 1929, p. 60.
 2. Liszt's letter to Nándor Táborzsky, Antwerp, 8 June 1885, in LA MARA (Ed.), *Franz Liszt's Briefe*, Vol. II, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1893, pp. 380-381.
 3. Liszt's letter to Carolyne Sayn-Wittgenstein, Weimar, 30 July 1885, in LA MARA (Ed.), *Franz Liszt's Briefe*, Vol. VII, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902, p. 427.

“This expresses the fact that the main emphasis is laid not on the characterisation of the individual persons, but on a common feature in all of them: their Hungarian identity.”¹

Following this statement by Gárdonyi, we should also investigate its background: how Liszt experienced the reception of his own Hungarian identity in his homeland by 1885. Especially after 1881, with the second publication of the book under his name about Gypsy music in Hungary,² he felt himself to be in a neglected, sometimes hostile atmosphere in his homeland. August Stradal was with Liszt in his last years and recorded the events of 1885–86 in his memoirs. Although his statements must be treated with caution, as Dezső Legány warns,³ they do reveal some truths. Stradal remarks with some bitterness how much Liszt was hurt by the fact that the Royal Hungarian Opera House opened its doors in 1884 without performing the *Hungarian King's Song* he had composed for its inauguration, and how, despite his friendship with eminent ecclesiastical dignitaries, his church music was no longer sung in Hungarian churches. For the same reason, he no longer attended the concerts of the Buda Choral and Orchestral Academy, which ignored his works, or the Music Lovers' Association. Only the Royal Academy of Music, the National Conservatory, and institutions independent of the former associations performed his compositions.⁴ Apart from the invitations and visits of his close friends, he became more and more lonely in Hungary, due to the loss of many old friends, his worsening eye problems, and other physical difficulties and age-related illnesses. Liszt also completed the *19th Hungarian Rhapsody* at the Academy of Music in Budapest in the presence of Stradal, at his home, in the spring of 1885, at the same time as the *Historical Hungarian Portraits*. For the slow section of this work, the pupil quotes lines from Dante's *Divine Comedy* to give a sense of Liszt's state of mind: “*There is no greater sorrow Than to be mindful of the happy time in misery*”.⁵ This did not, however, change Liszt's own feelings towards his homeland, even under the shadow of his bitterness. It is perhaps no coincidence that, in the Vörösmarty piece of the *Historical Hungarian Portraits*, he set the following line from the *Szózat (Appeal)* to music: “*May fortune's hand bless or beat you, Here you must live and die!*”⁶

-
1. Zoltán GÁRDONYI, “Liszt kiadatlan magyar zongorakompozíciói” [Liszt's unedited Hungarian piano compositions], in *A Zene*, Budapest, 1932, p. 137.
 2. Franz LISZT, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1881, *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1883. Translated by Lina RAMANN.
 3. Dezső LEGÁNY, *Liszt and his Country, 1874-1886*, Budapest, Occidental Press, 1992, p. 261, p. 312.
 4. Dezső LEGÁNY, *Liszt Ferenc Magyarországon, 1874-1886*, [Liszt Ferenc in Hungary, 1874-1886], Budapest, Zeneműkiadó, 1986, p. 233.
 5. Translation by Henry Wadsworth Longfellow.
 6. Translation by László Kőrössy.

Of all the people in the portrait series, only Sándor Petőfi was not personally known to Liszt. He must have learned from their mutual friend, Count Sándor Teleki, that Petőfi, who was serving as a soldier, had escaped from the army to attend his concert in Sopron in 1840, and was imprisoned for it. Later, during his stay in Budapest, Liszt also learned more about the biography and artistic achievement of the poet struggling for Hungary's independence, through the writer Mór Jókai. Many of the main figures seeking to revive the cult of Petőfi belonged to his close circle of friends. Liszt became acquainted with several of Petőfi's poems in translation. As a mark of his sincere respect, he set one of these poems, written during the 1848 revolution, to music in Hungarian in 1881.¹ Liszt met Count István Széchenyi in Vienna in the spring of 1838, before his first return to his homeland. In 1840, Liszt became personally acquainted with the major leaders of the opposition during the Reform Era: Count László Teleki and Baron József Eötvös. Széchenyi paid particular attention to Liszt's personality and his art during their first meetings. According to Széchenyi's diary during his stays in Pressburg and Vienna in 1839-40, and in Vienna and Pest in 1846, Liszt met him almost every day.² Liszt considered his policies to be a model for Hungary. Széchenyi's ideas and spirit remained in Liszt's memory throughout his life. Liszt was the first to experience in Széchenyi's sacrificial country-building activities the realisation of the aspiration that he himself considered to be decisive for the expression of his patriotism. He put this aim into words when he received the decorative sabre symbolizing Hungarian nobility from the Hungarian delegation on 4 January 1840:

“My dear compatriots! (for it is not possible for me to see here merely a public). The sabre that is offered to me by the representatives of a nation whose bravery and chivalry are so universally admired. I shall keep it all my life, as the most precious and dearest thing to my heart. This sabre, which has been so vigorously brandished in former times in the defence of our country, is placed at this moment in weak and pacific hands. Is that not a symbol? Does it not seem to say, gentlemen, that Hungary, after having covered herself with glory on so many fields of battle, today asks the arts, literature, and science, those friends of peace, for new illustriousness? Does it not say, gentlemen, that men of intelligence and industry have also a noble task, a high mission to fulfil among you? ... Yes, gentlemen, let us pursue by every legitimate and peaceful means the work for which we must all strive, each according to his strength and his means.”³

What the sabre he received at the Hungarian National Theatre meant to him from the very first moment was expressed by Liszt himself in a reply to a sarcastic remark made by the editor of the *Revue des Deux Mondes* on 26 October 1840:

-
1. *A magyarok Istene /Ungarns Gott*, version for piano solo: LW A309/1, S 534.
 2. Ágnes WATZATKA, “István Széchenyi and Ferenc Liszt”, in *Liszt magyar szemmel – The Hungarian View of Liszt*, Budapest, Liszt Ferenc Társaság, 2017, pp. 7-10.
 3. Alan WALKER, *Franz Liszt. Volume I, The Virtuoso Years 1811-1847*, Revised Edition, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1987, pp. 325-326.

“The wreaths thrown at the feet of Milles Ellsler and Pixis by the amateurs of New York and Palermo are striking manifestations of the enthusiasm of a public; the sabre which was given to me at Pest is a reward given by a nation in an entirely national form. In Hungary, sir, in that country of antique and chivalrous manners, the sabre has a patriotic significance. It is the special token of manhood; it is the weapon of every man who has a right to carry a weapon. When six of the chief men of note in my country presented me with it among the general acclamations of my compatriots, whilst at the same moment the towns of Pest and Oedenburg conferred upon me the freedom of the city, and the civic authorities of Pest asked His Majesty for letters of nobility for me, it was an act to acknowledge me afresh as a Hungarian, after an absence of fifteen years; it was a reward of some slight services rendered to Art in my country; it was especially, and so I felt it, to unite me gloriously to her by imposing on me serious duties, and obligations for life as a man and as artist.”¹

Besides the sabre, the ode to Liszt written by the poet Mihály Vörösmarty at the end of 1840 remained a symbol for the rest of the composer's life: the highest and noblest recognition of his Hungarian nationality. Vörösmarty was enthusiastic about Liszt's concerts in Pest in 1840. They met for the first time in person at a ball after the concert on 11 January.² Vörösmarty's poem “*Liszt Ferenchez*” [To Ferenc Liszt] was published by the Athenaeum printing house on 3 January 1841. Liszt heard about it from his friend Sándor Teleki, and thanked Vörösmarty in a letter in 1843:

“I am informed by Count Alexander von Teleky that Your Worshipfulness has honoured me by addressing verses to me in the manner in which you are accustomed to write poetry – beautiful and splendid. I cannot express to you enough how honoured I am, and allow everyday conversation to show how deeply moved I am to live still so fresh in your memory. Next spring I will be back in Pest. When I left this city three years ago, I took with me the beautiful hope that I would not be unworthy of the deep and glorious sympathies that had attached themselves to me. You will judge my faith, but I beg you to show me a lot of forgiveness and a little friendship and rely on the wholehearted devotion and gratitude of your F. Liszt.”³

Liszt heard the poem for the first time on 6 May 1846, when, after his concert and a toast by Count László Teleki, Gábor Egressy recited it at a banquet in his honour at the Pesti Kör (Pesti Circle). Three days later, on 9 May, Liszt visited Vörösmarty at his home to thank him personally for the ode. The poem was first published in German in 1854 by the writer and translator Károly Kertbeny, but Liszt was also honoured with this ode on 21 September 1870, when he was the guest of Bishop Zsigmond Kovács of Pécs in Nádasd. Liszt described the scene to Carolyne Sayn-Wittgeinstein and added to the poem: ‘to which I think I have responded to some extent with the *Hungaria*, the *Funérailles* and other opusculus.’⁴ Liszt and Vörösmarty

1. Alan WALKER, *Franz Liszt, op. cit.*, pp. 327-328.

2. Zsuzsa DÖMÖTÖR, Mária KOVÁCS, Ilona MONA & Károly SZIKLAVÁRI, *Liszt Ferenc utazásai a reformkori Magyarországon* [Liszt's Travels in Reform-Era Hungary], Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2015, p. 136.

3. Liszt's letter to Mihály Vörösmarty, Krzyzanowitz, 17 March 1843, in Margit PRAHÁCS (Ed.), *Franz Liszt. Briefe aus Ungarischen Sammlungen, 1835-1886*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1966, p. 52.

4. Liszt's letter to Carolyne Sayn-Wittgeinstein, Szekszárd, 28 September 1870, in LA MARA (Ed.), *Franz Liszt's Briefe*, Vol. VI, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902, p. 266.

remained in correspondence for some time in the 1840s, and Liszt quoted the music of the setting of the *Szózat* by Béni Egressy in his *Szózat und Himnusz* (1873).

Liszt may well have become close friends with Count László Teleki and Baron József Eötvös, who were patriots of European education and view, as early as 1840. József Eötvös was already a member of the Hungarian Academy of Sciences in 1839 and became its president in 1870. They were both on good terms with Liszt, and in 1846 Liszt referred to them by their nicknames ‘Laczi Teleki’ and ‘Peppi Eötvös’, when he was on a tour of Transylvania and asked about the general results of the preparatory assembly in Pest.¹ József Eötvös, a highly musically educated man and a great admirer of Liszt’s art, became chairman of the board of the Pest-Buda Music Society on 8 June 1845 and kept a close eye on its activities. It was no coincidence that after Liszt’s charity concert on 6 May 1846, he entrusted him with another donation to the National Conservatory, with the interest on the sums he had donated in 1840 for its establishment and, on this occasion, the interest was offered by him to be used for the existing singing school. As a patriotic gesture, he presented the letter of donation translated into Hungarian.² Eötvös’s politics, his ambitions, and his achievements as Minister of Religion and Public Education were in keeping with Liszt’s spirit. Liszt remained a frequent guest even after Eötvös’s death at the gatherings of the circle of friends organized by his widow. Together with Ferenc Deák and István Széchenyi, Eötvös represented a more moderate, peaceful approach, which was more in keeping with Liszt’s political views, even though in 1848 he wrote with the greatest respect and enthusiasm about his compatriots fighting for independence: “My compatriots have just taken a step so decisive, so Hungarian and so unanimous that it is impossible to refuse them a tribute of legitimate sympathy.”³ On 8 February 1873, in the National Diet, the young Albert Apponyi spoke in favour of the foundation of a Hungarian Academy of Music, and Deák immediately called for a vote on the establishment of the institution, linked to Liszt’s name. Under Deák’s influence, the motion was passed by a large majority of the deputies, and the question of the founding

-
1. Liszt’s letter to Antal Augusz, Temesvár, November 1846, in Csapó VILMOS (Ed.), *Liszt Ferencz levelei Bárá Augusz Antalhoz*, Budapest, 1911, p. 37.
 2. Liszt’s letter to Baron József Eötvös, Pest, 13 May 1846. (In Hungarian). In PRAHÁCS, *Franz Liszt. Briefe aus Ungarischen Sammlungen, 1835-1886, op. cit.*, p. 59. The sketch to the above letter in Liszt’s hand (PRAHÁCS, *ibid.*): “Pénétré de l’utilité, je dirais de la nécessité de l’établissement d’un Conservatoire à Pest, je désire au moins témoigner de mes bonnes intentions à cet égard pendant mon court séjour dans cette ville (me réservant le droit de faire plus et mieux dans une autre occasion) et viens vous prier de vouloir bien agréer la somme de 423 fl. ci après et de l’ajouter au 1377 que j’ai donné il y a six ans qui fera un total net de 1800 fl.”
 3. Liszt’s letter to Carolyne Sayn-Wittgeinstein, Weimar, 24 March 1848, in LA MARA (Ed.), *Franz Liszt’s Briefe*, Vol. IV, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900, p. 29.

of the Academy of Music was settled.¹ Liszt placed the portrait of his dearest Hungarian composer friend, Mihály Mosonyi, at the end of his series of *Historical Hungarian Portraits*, with an arrangement of his funeral music composed in 1870, two days after Mosonyi's tragic death. In addition to a sincere, deep personal and professional friendship, Liszt was prompted to include Mosonyi in the pantheon of Hungarian public figures for the highly regarded quality of his compositions.

Why did Liszt evoke these old friends in 1885, when he was ill, often abandoned, and disappointed? Perhaps because the portrait gallery also contains the memory of his former self, enjoying the love and celebration of his nation, the memories of shared goals and enthusiastic collaborations. These figures were people who embodied the noble Hungarian character he admired and idealised, who fully accepted him as their compatriot, and who looked upon him with pride and hope. It is no coincidence that Liszt quoted István Széchenyi's motto in his letter to Ödön Mihalovich in 1874, in connection with the duties belonging to the post of President of the Academy of Music: "Pure spirit, pure intention, whether success or failure."²

It has already been mentioned that, apart from Mihály Mosonyi, Liszt got to know the persons depicted in the *Historical Hungarian Portraits* during the Reform Era, so it is not surprising that their musical portraits are based on elements of the Hungarian compositional devices of the time. According to Zoltán Gárdonyi, "The themes are generally characterised by a march-like tone, whether desperately militant, mournful or triumphant."³ Indeed, he feels that the march expresses Liszt's image of the true Hungarian character: "Liszt regarded fighting virtues and heroism as the fundamental spiritual qualities of the Hungarian people. And since these characteristics are the inherent tendencies of the march in music, it is understandable that we often find a march-like theme in Liszt's works on Hungarian themes."⁴

As we know, the last number played at Liszt's concerts in Hungary in 1840 and 1846 was usually the *Rákóczi March*, in which the public could feel the artist's self-confessed attachment to his Hungarian homeland. The march naturally contains the repeated, dotted-rhythm, upward-fourth motif of the Kuruc period, an important signal for recruits. The dominant character of the horn-like motif in Liszt's *Historical Hungarian Portraits* is also emphasized by Zoltán Gárdonyi, as it features prominently in all of them, except for the Mosonyi movement. "Its origin may be traced back to the repeated fourth

1. Alan WALKER, *Franz Liszt. Volume Three. The Final Years 1861-1886*, New York, Alfred A. Knopf, 1996, p. 289.

2. Liszt's letter to Ödön Mihalovich, Villa d'Este, 8 December 1874, in LA MARA, *Franz Liszt's Briefe*, op. cit., Vol. II, p. 215.

3. Zoltán GÁRDONYI, "Liszt kiadatlan magyar zongorakompozíciói", op. cit., p. 37.

4. Zoltán GÁRDONYI, *Liszt Ferenc magyar stílusa / Le style Hongrois de François Liszt*, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 1936, p. 90.

steps at the beginning of the Rákóczi song. The common horn motif of the Portraits, however, is quite different: its rhythm is not dotted but syncopated, and the direction of the melodic progression is not ascending but descending. It is perhaps not impossible that this horn signal, which is common to all the Portraits, is also a symbol of the common characteristic of the persons depicted in the music: their Hungarian identity”, writes Gárdonyi.¹

It is probably not an exaggerated assumption that the recurring horn-sign motif, the downward fifth steps, as identified by the analysts of the *Historical Hungarian Portraits* series, can be interpreted as a reverse and negative message-oriented symbol of the original Kuruc horn-sign motif. Kornél Ábrányi writes about the march, enumerating the specialities of the Hungarian art forms as follows:

“This form of music is capable of the highest development, because it has at its disposal all kinds of varieties and measures of Hungarian rhythm, so that it can also turn from the brilliant military rhythm into the sombre and solemn rhythm of funeral marches.”²

In the *Historical Hungarian Portraits* series, funeral marches are included in the ‘Teleki’ and ‘Mosonyi’ pieces.

Another musical legacy of the Reform Era for Liszt, and not only for him, was the Csárdás. It was in this form that foreign music culture was most familiar to the Hungarian national character, as Ábrányi writes. This is how he defined the genre of the Csárdás in 1893:

“... it originated from the ‘Friss-magyar nóták’ (Fresh Hungarian songs), which were more extensively produced in the 1830s, but which did not contain the rhythm and tempo of the rude, rapid, and almost frenetic speed of today. It began to spread most in the early 1850s, when in the days of national repression the Hungarian mood often expressed itself in song and music in a desperation heightened to the point of wildness. So great was this cheerfulness that, as is now common practice, even the slowest and most mournful Hungarian folk songs were turned into Hungarian music with the tempo of a Csárdás.”³

From journal memoirs of the time (e.g., *Pesti Divatlap*, *Honderű*, *Das Vaterland*) we learn that on 8 May 1846 in Pest, Rozália Schodelné Klein, prima donna of the National Theatre, hosted a festive lunch in Hungarian costume in Liszt’s honour.⁴ Afterwards, a group of people accompanied the artist to his lodgings, where they danced to his music, including the Csárdás. At a charity concert a day later, Liszt played the *Rákóczi March* and a number of Csárdás. On 25 November of the same year in Cluj Napoca, during a reception at the home of Count János Mikes, president of the Conservatoire,

1. Zoltán GÁRDONYI, *Liszt Ferenc magyar stílusa...*, *op. cit.*, p. 115.

2. Kornél ÁBRÁNYI, *A magyar zene sajátosságai. Magán- és oktatási célra [The Characteristic Features of Hungarian Music. For Private and Educational Use.]*, Budapest, Rózsavölgyi és társa, 1893, p. 95.

3. Kornél ÁBRÁNYI, *A magyar zene sajátosságai...*, *op. cit.*, p. 98.

4. Zsuzsa DÖMÖTÖR, Mária KOVÁCS, Ilona MONA and Károly SZIKLAVÁRI, *Liszt Ferenc utazásai a reformkori Magyarországon [Liszt’s Travels in Reform-Era Hungary]*, *op. cit.*, p. 135.

Liszt had the melodies of the Gypsy Orchestra written down for himself. Lunch was followed by dancing, during which Liszt even danced the Csárdás. Since for Liszt the energetic dance was primarily an expression of particularly Hungarian virtue and overwhelming power, it is understandable that he included it the final, triumphant section of his symphonic poem *Hungária*, composed in response to Vörösmarty's ode. The dance melody was originally arranged in the *8th Hungarian Rhapsody*, written down in the autumn of 1846, as a symbol of the unbroken strength of the Hungarians. (See, in the *Stretta: Presto giocoso assai*, 2/4). In Liszt's last Csárdás, the fast section of the *19th Hungarian Rhapsody*, composed at the same time as *Historical Hungarian Portraits*, he composed the same dizzying dance described by Ábrányi, in a setting of Ignác Frank's *Csárdás Luiza*.¹



Music example n° 1 — Liszt: The beginning of the “Friss” section in the *19th Hungarian Rhapsody*, m. 130.

In 1881, however, Liszt composed a Csárdás of a completely different character, which was later followed by several others. The first such piece was the *Csárdás macabre*, which Liszt intended for Saint-Saëns in response to his *Dance Macabre*. Liszt writes that he called the composition *Csárdás* to emphasise its Hungarian character.² The genre of the Csárdás in this work already represents a death dance. This line is followed by the *Tivo Csárdás* in Liszt's oeuvre in 1884, and such Csárdás pieces recur a year later in the *Historical Hungarian Portraits*. One of the features common to these pieces is the very reduced construction of a few note maqam motifs with many repetitions and with their sequences, which express the inexorability and harshness of death. The juxtaposition of the main theme of the *Csárdás macabre* and that of the ‘Széchenyi’ movement is a good illustration of this common musical expression.

1. Lujza TARI, “Koltói csárdás” – *Liszt Ferenc magyar rapszódái és a népzene*, p. 116. Available online: <http://real.mtak.hu> (Accessed 15 July 2022).

2. William TYLER (Trans. and ed.), *The Letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff 1871-1886*, Washington, Dumbarton Oaks, 1979, p. 396.

Music example n° 2 — Liszt: *Csárdás macabre*, m. 49.

Music example n° 3 — Liszt: *Historical Hungarian Portraits*, 'Széchenyi', m. 41.

Liszt also evokes a similar mood of *Csárdás* music in the 'Deák' movement: in the manic repetition to the point of frenzy in the *Csárdás obstiné*, Klára Hamburger rightly evokes the suggestion of dancing to death.¹ This kind of stubbornly repetitive motif construction can be observed in the *Historical Hungarian Portraits*, in the *ostinato* movements 'Teleki' and in certain sections of 'Deák'.

Music example n° 4 — Liszt: *Csárdás obstiné*, m. 17.

Music example n° 5 — Liszt: *Historical Hungarian Portraits*, 'Teleki', m. 21.

1. Klára HAMBURGER, *Liszt Ferenc zenéje*, Budapest, Balassi Kiadó, 2010, p. 413.

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The first system includes performance markings: 'Ped.' under the first measure, and '* Ped. simile' under the second measure. The second system also consists of two staves, continuing the melodic and bass lines. A 'marc.' marking is present in the second measure of the second system.

Music example n° 6 — Liszt: *Historical Hungarian Portraits*, 'Deák', m. 81.

The basic feature of Liszt's compositional style, the practice of theme transformations, enabled him to create completely new works of contrasting character even within a given genre: here, in the *Csárdás*, rather like the dual character of the waltzes and the late Mephisto waltzes. At the same time, this did not mean that the original form and mood of the dances in his compositions was forever abandoned in his later years, as the *19th Hungarian Rhapsody* demonstrates in the case of the *Csárdás*.

Zsuzsanna DOMOKOS

Liszt Ferenc Academy of Music,

Liszt Ferenc Memorial Museum and Research Centre

Le Credo d’Henri Dumont dans *La Messe du Couronnement de Franz Liszt*

Franz Liszt a composé sa *Messe hongroise du couronnement* pour la célébration du couronnement de l’empereur Franz-Joseph I^{er} et de l’impératrice Elisabeth. Le couronnement, qui a lieu le 8 juin 1867, scelle l’accord politique entre les deux pays et rétablit la relation légale entre la Hongrie et l’Autriche. Comme l’avaient deviné les visionnaires concepteurs du « Compromis », l’une des périodes les plus prospères de l’histoire hongroise avait commencé.

Liszt a suivi de près l’évolution de la situation politique et c’est avec une fierté patriotique qu’il s’est attelé à la composition d’une messe festive pour encadrer le service religieux. Conformément à l’importance de la fête, il a composé une messe à la fois religieuse et hongroise ; dans les mouvements *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* et *Agnus*, des éléments musicaux hongrois – rythmes, mélodies, timbres – apparaissent¹. Par sa personne et sa musique, Liszt a rendu les célébrations du couronnement un peu plus hongroises.

Que l’on écoute la *Messe hongroise du couronnement* en concert ou d’un enregistrement, le mouvement central, le *Credo*, semble un corps étranger par rapport au reste de l’œuvre. Sa mélodie rappelle le chant grégorien, les parties vocales ne sont pas incluses dans des mesures, et seul l’orgue accompagne le chant au lieu d’un orchestre. De quel genre de musique s’agit-il et pourquoi a-t-elle été incluse dans cette messe ? Dans ce qui suit, je voudrais discuter du contexte et de l’histoire de ce mouvement.

1. Ágnes WATZATKA, « Piété, politique et musique. La *Messe du couronnement* de Franz Liszt », in Cornelia SZABÓ-KNOTIK, Laurence LE DIAGON-JACQUIN, Michael SAFFLE (éd.), *Franz Liszt Un musicien dans la société*, Paris, Hermann, 2013, p. 167-187 ; du même auteur : « Die Ungarische Krönungsmesse. Antithesen und Synthesen der Kirchenmusik einer Nationalfeier », in Dorothea REDEPENNING (éd.), *Musik im Spannungsfeld zwischen nationalem Denken und Weltbürgertum*, Heidelberg, Winter, 2015, p. 145-159.

Premières recherches – théories erronées

Liszt n'a pas fourni d'explication pour ce mouvement de sa *Messe*. La source de la mélodie du *Credo*, la *Messe Royale*, est identifiée en tant que source pour la première fois dans une étude de Kornél Ábrányi, sans mentionner le compositeur de l'œuvre¹. Le nom du compositeur Henry Dumont y est associé dans le livre d'August Göllerich, qui note également que Liszt a composé la messe à Rome, dans le monastère de Santa Francesca Romana².

La première biographe du compositeur, Lina Ramann, a probablement reçu la même information du compositeur³. Elle ajoute que « Liszt a fait la connaissance de cette mélodie à Rome⁴ ». Se fondant sur les déclarations de Ramann et de Göllerich, János Batka, bon ami de Liszt, ajoute : « Liszt ne possédait pas la partition de la *Messe Royale* ; il l'a probablement entendue à Rome par les Olivétains du monastère de Santa Francesca Romana ou par les Dominicains de Santa Maria sopra Minerva⁵. »

En tant que prêtre catholique, Heinrich Sambeth savait que la *Messe Royale* était une œuvre bien connue en France, et il a suggéré à juste titre que Liszt devait connaître cette pièce depuis sa jeunesse à Paris⁶. Il a également eu raison de supposer que Liszt avait pris sa mélodie dans un livre. Malheureusement, dans sa recherche des livres liturgiques de Liszt, il n'est allé que jusqu'à Weimar. Il ne pouvait pas savoir qu'ils avaient été déposés à l'Académie de musique de Budapest. Trompé par les affirmations de Ramann et Batka, Sambeth a également cherché des sources romaines pour la messe de Dumont, et a bien sûr trouvé des livres édités en France⁷. Comme il associait les tierces parallèles, qui apparaissent à quelques endroits dans le *Credo*, à la pratique de la chapelle Sixtine, Sambeth a finalement conclu que Liszt avait dû entendre le *Credo* à la chapelle Sixtine et l'avait noté à l'oreille.

-
1. Kornél ÁBRÁNYI, *Franz Liszts Ungarische Krönungs-Messe [-] eine musikalische Studie* [traduction du hongrois par Henri GOBBI], Leipzig, Schubert, [1869]. L'étude est parue en hongrois plus tard : *Liszt Ferenc magyar koronázási miséje [-] zenészeti tanulmány*, Budapest, Táborosky & Parsch, 1874.
 2. August GÖLLERICH, *Franz Liszt*, Berlin, Marquardt, 1908, p. 169.
 3. Lina RAMANN, *Franz Liszt als Künstler und Mensch*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1894, Vol. II/2., p. 405.
 4. Lina RAMANN (1833-1912) a écrit sa biographie de Liszt sur la base de conversations avec Liszt. Mais le compositeur se souvient parfois mal d'événements survenus des décennies plus tôt.
 5. Johannes BATKA, « Franz Liszt und Henri DuMont », *Pressburger Zeitung* CXLVI/304. (4 novembre 1909), 1-2.
 6. Heinrich SAMBETH, *Die gregorianischen Melodien in den Werken Franz Liszts und ihre Bedeutung für die Entwicklung seiner Religiosität und Kunstanschauung* [Les mélodies grégoriennes dans les œuvres de Franz Liszt et leur importance pour le développement de sa religiosité et de sa vision de l'art]. Thèse de doctorat, Münster in Westfalen, Kaiser-Wilhelms-Universität, 1923.
 7. *Graduel Romain* des diocèses Reims et Cambrai, Paris, Lecoffre, 1857, et quelques publications des moines de Solesmes : *Liber Gradualis* 1883 et 1895, et *Manuale* 1902.

Paul Merrick a mis fin à une longue série d'affirmations erronées, dont seules les plus importantes sont présentées ici¹. En cherchant dans les livres liturgiques de Liszt, il a trouvé le *Credo* dans le *Graduale Romanum* édité par Louis Lambillotte². Le musicologue n'attachait pas une importance particulière à sa précieuse découverte. Bien que sa thèse ait été publiée sous la forme d'un livre en plusieurs éditions, les erreurs des premiers travaux sur Liszt sont reprises dans des ouvrages publiés même en 2000 et 2010.

Henry Dumont et la *Messe Royale*

Avant de passer à l'analyse du *Credo* de Liszt, il convient de s'intéresser de plus près à Henry Dumont et à sa *Messe Royale*.

Henry Dumont est né Henry de Thier en 1610 dans une petite ville appelée Looz, dans les Pays-Bas³. Trois ans plus tard, la famille s'installe à Maastricht, une ville à laquelle Dumont restera lié toute sa vie. Dumont a fréquenté l'école chorale de l'Onze-Lieve-Vrouwekerk (église Notre-Dame), où il s'est également formé au clavecin et à l'orgue. Ici, le nom « de Thier » a été latinisé en « a Monte ». Il a ensuite utilisé ce nom en français comme Du Mont, DuMont ou Dumont. À 19 ans, il devient organiste de l'église Notre-Dame et poursuit pendant quelque temps ses études, probablement auprès de Léonard de Hodemont à Liège.

En 1643, il était déjà à Paris en tant qu'organiste à l'église Saint-Paul. Il entre à la cour de France comme claveciniste du frère du roi, le duc d'Anjou, et devient ensuite l'organiste de la reine⁴. En 1663, il devient l'un des quatre maîtres de musique du roi⁵. Entre-temps, il avait été nommé chanoine de la cathédrale Saint-Servace de Maastricht. Il se retira de son poste à la cour de France en 1683 et mourut un an plus tard.

L'œuvre de Dumont est surtout comparable à celle de Michel-Richard de Lalande. Parmi ses nombreuses compositions d'église, les plus importantes sont ses grands motets (27 œuvres), qu'il a composés pendant les vingt années où il était maître de musique à la cour. Il est toutefois intéressant de noter que sa réputation de compositeur est due à ses cinq « messes en plain-chant ». Les messes de Dumont représentent un genre spécifique, le « plain-chant musical ».

-
1. Paul MERRICK, *Revolution and religion in the music of Liszt*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, 1989, et 2008.
 2. *Graduale Romanum*. Paris, Le Clere, 1857. Musée Mémorial et Centre de Recherche Franz Liszt à Budapest, cote LH-K-71.
 3. Laurence DECOBERT, « Du Mont [de Thier], Henry ». In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. Stanley SADIE, London, Macmillan, 2001, tome VII, p. 699-702. Looz est située en Belgique, à environ 30 kilomètres au nord-ouest de Liège, et est désormais connue sous son nom flamand, Borgloon.
 4. Charles-Étienne QUITTARD, *Un musicien en France au XVII^e siècle : Henri Du Mont*, Paris, Société du Mercure de France, 1906, p. 38-52.
 5. *Ibid.*, p. 53-79.

Il s'agit de pièces vocales monodiques composées par des compositeurs modernes dans le style du chant grégorien. Ainsi, vers la fin du XVII^e siècle, une troisième catégorie de musique apparaît dans la musique d'église française, en plus de la *musique* (à la mode) et du *plain-chant* : le *plain-chant musical*.

Le plain-chant musical est une spécialité française. Sa création est liée à la réforme du chant grégorien après le Concile de Trente¹. En vertu des dispositions du Concile, le trésor mélodique traditionnel jusqu'alors inchangé a été placé entre les mains d'éditeurs qui ont apporté des modifications importantes aux mélodies. Les longs mélismes ont été raccourcis ou carrément abandonnés. Afin d'adapter le chant à la prosodie de la langue latine, la disposition des notes aux syllabes a été modifiée ; plusieurs notes sont attachées aux syllabes longues, tandis que les syllabes courtes n'ont reçu qu'une seule note. Le nouveau chant grégorien est devenu un extrait court et réformé de l'ancien.

Bien que l'idée initiale ait été d'utiliser dans toute l'Europe une seule série de livres liturgiques produite à Rome, plusieurs éditeurs dans différentes villes ont distribué des versions diversement réformées des anciens chants. De cette manière, la place des copistes dans la création des livres grégoriens a été prise par les éditeurs. La forme des chants grégoriens n'est plus une donnée, et c'est aux éditeurs de décider quelles notes d'un chant particulier sont préservées et comment les notes préservées sont regroupées.

En France, le chant grégorien a été traité avec une libéralité particulière. Plusieurs évêques ont ordonné la publication de nouvelles collections de textes liturgiques, dans lesquelles de nombreux textes anciens ont été remplacés. Comme il fallait créer de nouvelles mélodies pour ces derniers, cela a pratiquement ouvert la voie à l'introduction de nouvelles compositions².

Les plus anciens exemples de plain-chant musical proviennent des Pères Oratoriens de Paris, dont l'église servait de chapelle au palais de Louvre³. Les oratoriens ont interprété leurs pièces « grégoriennes » nouvellement composées à la manière du *chant figuré* : les mélodies étaient notées dans des mesures régulières, et exécutées sentimentalement, avec de forts changements de tempo et des ornements baroques. Dans son manuel *Brevis psalmodiae ratio* (Paris, 1634), le père oratorien François Bourgoing publie plusieurs propres de la messe nouvellement composés et un nouvel ordinaire de la messe, en plus de mélodies extrêmement simplifiées⁴. Le plus important et

1. Le premier Concile de Trente (1545-1563) a émis un certain nombre de dispositions concernant la liturgie, notamment la modernisation du chant grégorien.

2. David Fuller-Robert GALLAGHER, « Plain-chant musical », *The New Grove* XIX, p. 887-888.

3. Denise LAUNAY, *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 148-151.

4. Charles-Étienne QUITTARD, *Un musicien en France au XVII^e siècle : Henri Du Mont*, op. cit., p. 175-187.

contenant le plus grand nombre de nouvelles compositions en style grégorien est le *Graduale romano-monasticum* compilé pour religieuses par Guillaume Gabriel Nivers¹. En plus des chants grégoriens originaux très simplifiés, Nivers a également composé de nouvelles mélodies, qui ont été placées à côté des précédentes sans les avoir spécifiquement marquées.

L'un des domaines de prédilection du plain-chant musical est devenu l'ordinaire de la messe. Ses textes sont entendus tous les dimanches et tous les jours de fête, c'est donc ici que la demande de variété était la plus forte. Alors que les cathédrales et les grandes églises paroissiales disposaient d'ordinaires de la messe composés pour chœurs et orchestre, les religieux et les religieuses, qui chantaient la messe eux-mêmes, pourraient jouir de la variété par des nouveaux ordinaires composés en style grégorien. Dumont n'est donc pas le découvreur du genre du plain-chant musical. Pourtant, l'inventeur et introducteur du terme plain-chant musical, Jean-Jacques Souhaitty, fait référence aux messes de Dumont lorsqu'il utilise cette nouvelle appellation².

Des cinq éditions des messes de Dumont, la Bibliothèque Nationale de Paris possède un exemplaire de la quatrième édition de 1701 et un exemplaire de la cinquième édition de 1711. La page de titre de la quatrième édition montre que le terme de plain-chant musical s'était déjà imposé, ainsi que l'adjectif « royales » associé aux messes³. Il n'est pas impossible que ce nom ait eu pour but de faire référence au rôle de Dumont en tant que maître de musique de la cour. Cependant, nous savons que la musique orchestrale était jouée à la cour royale, il est donc pratiquement impossible que ces messes y aient été exécutées.

Nous ne disposons que de données indirectes sur les éditions antérieures. La première édition a été publiée en 1669⁴ : Dumont a composé ses messes pour une communauté religieuse spécifique, et au vu de son succès, l'éditeur Ballard a probablement étendu la dédicace à tous les ordres des religieux et

1. Denise LAUNAY, *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, op. cit., p. 301-305.

2. Jean Jacques SOUHAIITY, *Nouveaux éléments de chant ou l'essai d'une nouvelle découverte qu'on a faite dans l'art de chanter*, Paris, Le Petit, 1677. À la fin du livre, Souhaitty publie un appendice musical intitulé *Messes en plein chant musical pour les principales fêtes de l'année par de célèbres Maîtres de Paris*. Les messes comprennent celles de Dumont.

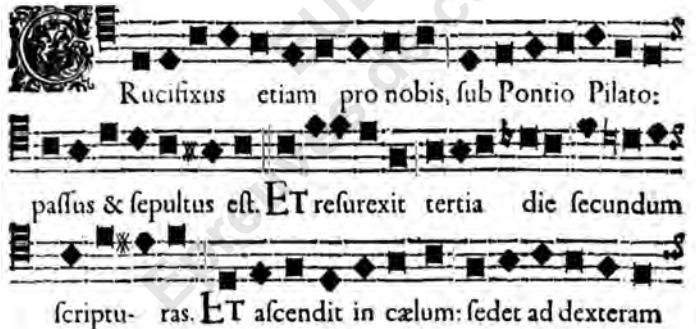
3. Titre complet de l'édition : CINQ MESSES / EN / PLEIN-CHANT / MUSICAL / APPELÉES MESSES ROYALES, / PROPRES POUR TOUTES SORTES / DE RELIGIEUX ET RELIGIEUSES, / de quelque Ordre qu'ils soient ; / COMPOSÉES / Par feu M. H. DU MONT, Abbé de Silly et Maïestre de la Musique / de la Chapelle du Roy. / QUATRIEME EDITION. / A PARIS, / Chez CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur du Roy pour la Musique, / rue Saint Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse. / M. DCC. I. / AVEC PRIVILEGE DE SA MAJESTÉ.

4. L'édition est citée dans une liste de nouvelles publications comme *Cinq messes en plain-chant, composées et dédiées aux Révérends Pères de la Mercy, du couvent de Paris [...] L'ordre de Notre-Dame-de-la-Merci était sous le patronage de la reine, et Dumont a pu entrer en contact avec eux en tant qu'organiste de la reine.*

religieuse¹. Il n'existe aucune trace d'une deuxième édition des messes ; le titre de la troisième édition, 1685, ne porte pas encore la mention « plain-chant musical », ni le titre « Messes Royales² ».

Les messes en plain-chant musical de Dumont représentent une tendance traditionnelle. Il n'y a aucune référence à un style d'interprétation de type *chant figuré* dans la partition. Dumont a associé les messes aux différents tons grégoriens et les a également publiées dans l'ordre des tons : messes du premier, deuxième, quatrième, cinquième, et sixième ton. La messe du quatrième ton reflète une approche nettement conservatrice : ce ton était difficile à accompagner et donc généralement omis dans les églises françaises.

Néanmoins, ces messes sont proches du nouveau style musical. Les premier et deuxième tons (de *ré*) et les cinquième et sixième tons (de *fa*) peuvent être interprétés en partie comme *ré* mineur et *fa* majeur. Dumont a fait une concession à la tonalité musicale moderne : il a utilisé des sensibles avant la tonique et la dominante. Dans l'ensemble, nous pouvons dire que les messes de Dumont représentent une transition particulière entre les tonalités anciennes et les tonalités modernes. Elles ont été publiées dans une notation mixte, combinant des éléments de la notation grégorienne et une notation mesurée obsolète (fac-similé 1).



Fac-similé 1 — Extrait du mouvement *Credo* de la *Messe Royale* (4^e édition, 1701).

Les *Messes Royales* de Dumont ont créé une mode en France. Les ordinaires de la messe nouvellement composés, parfois avec des titres assez absurdes comme : Messe Papale, Messe Abbatiale, Messe Impériale, Messe Bordelaise, Messe Agenaise, Messe Italienne, Messe Trompette, Messe Nonette, Messe Intermède, Messe Célestine, etc., ont conservé leur popularité jusqu'au début du vingtième siècle³.

1. Laurence DECOBERT, *Henry Du Mont (1610-1684). Maître et compositeur de la Musique de la Chapelle du Roy et de la Reyne*, Wawre, Mardaga, 2011, p. 119.
2. Charles-Étienne QUITTARD, *Un musicien en France au XVII^e siècle : Henri Du Mont*, op. cit., p. 177.
3. *Ibid.*, p. 186.

La première des cinq messes de Dumont était la plus populaire. L'adjectif « royal » fut attaché à cette première pièce, qui devint la *Messe Royale*. Cette dernière, accompagnée parfois de la messe suivante fut incluse dans presque tous les graduels, tout au long du XVIII^e et du XIX^e siècle. Même les bénédictins de Solesmes, qui ont joué un rôle important dans la restauration du chant grégorien médiéval, l'ont inclus dans leurs livres liturgiques jusqu'à 1950. Liszt a donc dû connaître cet ordinaire de la messe dès son enfance, et il pouvait le trouver dans presque tous les livres liturgiques français. À Rome, il pouvait l'entendre à l'église de San Luigi dei Francesi, où des prêtres et des chanteurs français officiaient.

Les sources de la *Messe Royale* dans la bibliothèque musicale de Liszt à Budapest

Comme nous l'avons vu, les messes en plain-chant de Dumont ont été publiées par Ballard dans une édition séparée, avec indication du nom de l'auteur. Cependant, les éditeurs de livres liturgiques du XVII^e siècle mélangeaient sans aucune indication leurs nouvelles pièces composées dans le style grégorien avec les chants grégoriens traditionnels. En France, au XIX^e siècle, on a continué à utiliser les livres liturgiques « mixtes » antérieurs, dans lesquels les nouveaux chants des XVII^e et XVIII^e siècles – avec de nouveaux textes et de nouvelles mélodies – étaient inclus parmi les chants traditionnels. Dans les années 1840, cependant, un nouveau mouvement réformateur a vu le jour, appelant à un retour à la tradition médiévale, avec des textes traditionnels liés aux mélodies traditionnelles.

Les livres liturgiques ont continué à être produits par des éditeurs. Ceux qui éditaient ces livres dans le respect de la tradition recevaient les textes des pièces, mais disposaient d'une certaine liberté dans la présentation des mélodies : soit une forme simplifiée et éditée dans l'esprit du Concile de Trente, soit une forme tirée d'un codex médiéval, éventuellement avec de nombreux mélismes. Il est intéressant de noter que certains des ordinaires en *plain-chant musical* ont également été publiés dans des livres liturgiques traditionnels, généralement dans un groupe distinct après les ordinaires traditionnels. La *Messe Royale* a été incluse dans pratiquement tous les livres liturgiques, même dans les recueils de plain-chant les plus strictement traditionnels.

Bien que Paul Merrick ait clairement identifié un livre en possession de Liszt dans lequel se trouve la *Messe Royale*, nous avons inclus tous les livres liturgiques de Liszt afin d'avoir un aperçu plus complet. Il s'avère que la grande majorité de ses livres et ses manuels de chant grégorien ont été publiés en France. C'est un fait curieux, car la plupart des livres ont été publiés entre 1850 et 1865, lorsque Liszt vivait à Weimar et à Rome. Liszt suit donc les développements culturels en France, notamment les tentatives de

restauration du chant grégorien à son état médiéval, qui s'intensifient entre 1850 et 1860.

La *Messe* du premier ton de Dumont est incluse dans tous les livres de Liszt publiés en français qui contiennent du matériel pour la messe. Ils sont classés par ordre chronologique comme suit :

1) LH-K-204¹

F. Roquefeuil-Félix Clément, *Nouvel Eucologue en musique*, Paris, Hachette, 1851².

Cette collection de chants liturgiques a été préparée pour être utilisée dans les écoles, les collèges et autres communautés de jeunes, et contient des chants grégoriens et leurs arrangements en faux-bourdon à trois et quatre parties. La publication reflète la pratique liturgique française du XVIII^e siècle. En plus des chants traditionnels, il contient un certain nombre de chants des XVII^e et XVIII^e siècles ; parmi plusieurs mélodies recommandées au même chant, seul le premier est manifestement traditionnel. Parmi les sept ordinaires de la messe, la *Messe* de Dumont est cependant la seule qui représente le plain-chant musical. La publication est en notation mixte : la portée de cinq lignes comporte carrées, rondes, et noires sans tige indiquant trois valeurs rythmiques. Conformément à l'usage français, les mélodies sont structurées mot par mot, avec une barre de mesure après chaque mot.

CREDO.

Cre - do in unum Deum, Patrem om-ni-
 potentem, fa-ctorem cœ-li et ter - ræ, vi-si-bi-li-
 um omnium et in-vi-si-bi - li-um: Et in

Fac-similé 2 — Début du *Credo* dans le *Nouvel Eucologue*.

1. Cote du livre au Musée Memorial Franz Liszt.
2. Titre complet : NOUVEL / EUCOLOGUE / EN MUSIQUE / A L'USAGE / DES COLLÈGES, PENSIONNATS ET COMMUNAUTÉS / CONTENANT / les offices des dimanches et fêtes de l'année et de la semaine sainte / RECUEILLIS ET ANNOTÉS / PAR M. L'ABBÉ DE ROQUEFEUIL / AVEC LES PLAIN-CHANTS / en notation moderne et dans un diapason moyen / PAR / M. FÉLIX CLÉMENT / Maître de chapelle, Membre de la Commission des arts / et édifices religieux au Ministère de l'Instruction publique et des Cultes / OUVRAGE / approuvé par Monseigneur l'Archevêque de Paris et autorisé par le Conseil de l'Instruction publique. / PARIS / LIBRAIRE DE L. HACHETTE ET Cie / RUE PIERRE-SARRAZIN, No 14 / (Près de l'École de Médecine) / 1851.

2) LH-K-71

[Louis Lambillotte SJ :] *Graduale Romanum*. Paris : Le Clere, 1857¹.

Le *Graduale Romanum*, édité par le père jésuite Louis Lambillotte, est une publication de réforme visant à un retour à la tradition². L'éditeur a fondé les mélodies sur des sources médiévales, mais a néanmoins raccourci les longs mélismes. Le seul endroit dans le volume de matériel traditionnel où l'on trouve des pièces de plain-chant musical est dans les ordinaires de la messe. Après les huit ordinaires traditionnels, sous le titre « *Missa ad libitum canendae* » – messes à chanter à volonté – nous trouvons trois ordinaires en plain-chant musical : *Missa Regia auctore Dumont* – la *Messe Royale* de Dumont ; *Alia Missa dicta Imperialis* – une autre messe, appelée *Messe impériale*, qui est d'ailleurs l'œuvre de J. B. Lully le Jeune ; et *Missa II Modi (auctore Dumont)* – la deuxième messe, du deuxième ton, de Dumont. Lambillotte a également publié la messe grégorienne *De angelis* dans ce groupe. Le *Graduale Romanum* a été publié dans deux éditions parallèles : en notation carrée et moderne. La copie de Liszt est en notation moderne.

CREDO.
I MODUS.

Cre- do in u-num De-um, Patrem o-mni-po-
tén-tem, fa-ctó-rem cœ-li et ter-ræ, vi-si-bí-li-um ó-mni-
um et in-vi- si-bí- li-um. Et in u-num Dó-minum Je-sum
Christum, Fi-li-um De- i u- ni- gé- ni- tum. Et ex Pa- tre na-

Fac-similé 3 — Début du *Credo* dans le Graduel de Lambillotte.

1. Titre complet : GRADUALE / ROMANUM / QUOD AD CANTUM ATTINET, AD GREGORIANAM FORMAM REDACTUM / EX VETERIBUS MSS. UNDIQUE COLLECTIS / ET DUPLICI NOTATIONE DONATUM / NOTAE RECENTIORES / PARISIIS / ADRIANUS LE CLERE ET SOC., / S. D. PAPAE ET ARCHIEPISCOPATUS PARISIENSIS TPOGRAPHI / VIA DICTA CASSETTE, 29. / M DCCC LVII.
2. Louis Lambillotte SJ (1796-1855) était un père jésuite et un pionnier de la paléographie grégorienne. Ses livres ont été publiés à titre posthume entre 1857 et 1860 par Adrien Le Clere, éditeur de l'archevêché de Paris.

3.) LH-K-106

[Louis Lambillotte SJ :] *Chants communs des Messes*, Paris, Le Clere, 1858¹.

Le livre intitulé *Chants communs des Messes* est une collection des ordinaires de la messe pour les fêtes des différents degrés, et pour les jours de la semaine, en plus de diverses intonations utilisées pendant la messe et de quelques chants pour les saluts. Ce livre contient les mêmes huit messes grégoriennes et les mêmes trois messes en plain-chant musical, ainsi que la messe *De angelis*. Il contient la première *Messe* de Dumont dans la même version que ci-dessus.

4-6) LH-K-172 ; LH-K-173 ; LH-K-174.

[Louis Lambillotte SJ :] *Paroissien Romain*, Paris : Le Clere, 1860².

Le livre intitulé *Paroissien Romain* est un *Liber Usualis* : un livre d'usage qui contient les chants de la messe pour toute l'année liturgique, tandis que les chants de l'office ne sont que pour les fêtes les plus importantes. Elle a également été compilée par Lambillotte sur la base de sources médiévales, comme dans les éditions précédentes. Elle contient également huit messes grégoriennes dans un groupe, suivies des trois messes en plain-chant musical et de la messe *De angelis* dans un groupe séparé.

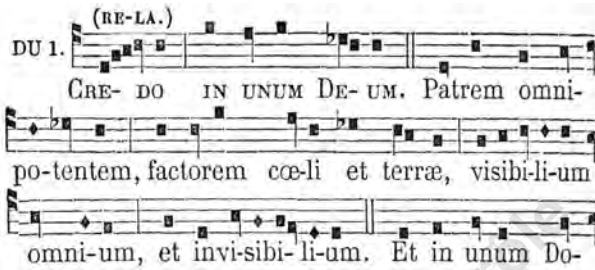
Liszt possédait trois exemplaires du *Paroissien Romain*, le premier et le deuxième en notation carrée, le troisième en notation moderne. Les trois exemplaires du *Credo* de Dumont sont identiques à la version décrite ci-dessus.

7) LH-K-246

[Commission ecclésiastique du diocèse de Digne :] *Graduel Romain*, Paris, Lainé, 1864³.

1. Titre complet : CHANTS COMMUNS / DES MESSÉS / D'APRÈS LE GRADUEL ROMAIN / PRÉPARÉ / PAR LE R[ÉVEREND] P[ÈRE] L[OUI]S LAMBILLOTTE, S. J. / Édition manuelle, augmentée de plusieurs Messes usitées en France, / de quelques chants pour les Saluts et du Te Deum. / ÉDITION EN NOTATION MODERNE / Contenant de plus une Messe à deux parties, en style grégorien, / Par le P[ère] LAMBILLOTTE. / PARIS / LIBRAIRIE D'ADRIEN LE CLERE ET CIE, / IMPRIMEURS DE N. S. P. LE PAPE ET DE L'ARCHEVÊCHÉ DE PARIS / Rue Cassette, 29, près Saint-Sulpice. / 1858.
2. Titre complet : PAROISSIEN ROMAIN / COMPLET / NOTÉ D'APRÈS LE CHANT GRÉGORIEN / Contenant / LES OFFICES DE TOUTES LES FÊTES QUI PEUVENT SE CLÉBRER LE DIMANCHE / LES OFFICES DE LA SEMAINE SAINTE / ET DES CHANTS DIVERS POUR LES SALUTS, / PRÉCÉDÉS DES EXERCICES POUR LA CONFESSION, POUR LA COMMUNION / ET DU CHEMIN DE LA CROIX. / PLAIN-CHANT / PARIS / LIBRAIRIE D'ADRIEN LE CLERE ET Cie / Imprimeurs de N. S. P. le Pape et de l'Archevêché de Paris / RUE CASSETTE, 29, PRÈS SAINT-SULPICE. / 1860.
3. Titre complet : GRADUEL ROMAIN, / CONTENANT / LES MESSÉS DE TOUS LES JOURS DE L'ANNÉE / LES MATINES ET LES LAUDES DE NOËL, / LES PROCESSIONS ET LES OBSÈQUES. / DERNIÈRE ÉDITION / PUBLIÉE PAR LA COMMISSION ECCLÉSIASTIQUE DE DIGNE, / AVEC L'APPROBATION /

Le nouveau *Graduel Romain* du diocèse de Digne a été préparé en 1858 par une commission ecclésiastique nommée à cet effet. La bibliothèque de Liszt contient un exemplaire publié en 1864. Le plain-chant musical est représenté par des ordinaires de la messe. Les neuf messes grégoriennes sont répertoriées dans un groupe, suivies de la *Messe Impériale* de Lully le Jeune, et des messes du premier et deuxième ton de Dumont dans le groupe « Supplément à l'ordinaire de la messe ». La publication est en notation carrée, utilisant trois valeurs rythmiques différentes.



Fac-similé 4 — Le *Credo* dans le Graduel de Digne.

Ainsi, en 1867, Liszt dispose de trois versions de la première *Messe* de Dumont dans sept livres liturgiques : la version de Roquefeuil (*Nouvel Eucologue* 1851), celle du Comité de Digne (*Graduale Romanum* 1858/1864) et celle de Lambillotte (*Graduale Romanum* 1857, *Chants communs des messes* 1858, et *Paroissien Romain* 1860). Liszt avait sans doute plusieurs raisons de choisir la version de Lambillotte : Lambillotte était une figure éminente et respectée des études grégoriennes du XIX^e siècle ; ses livres étaient les livres officiels et prescrits du diocèse de Paris. Contrairement aux deux autres versions, celle de Lambillotte était disponible pour Liszt en notation moderne, plus facile à manier.

L'identité entre le *Credo* original de Dumont et les mélodies des livres de Liszt est claire, bien qu'il y ait des différences mineures. Ce sont des erreurs causées par deux siècles de copie et de recopie, et par l'arbitraire des éditeurs.

Notre premier exemple représente la ligne de conclusion de la deuxième section du *Credo* (strophe 1). La version du *Nouvel Eucologue* est la plus proche de l'original. On retrouve ici les mêmes sensibles que dans Dumont. Il n'y a qu'une seule différence de note dans le mot *omnia* et l'ajout d'une note à la dernière note. Le graduel de Digne n'utilise pas de sensible. Nous retrouvons également ici la différence de note et la note ajoutée du *Nouvel Eucologue*, et il y a une note ajoutée supplémentaire vers le milieu de la ligne. Lambillotte

amène correctement les sons du mot *omnia*, mais à la fin, il ajoute une note qu'il insère différemment. Il n'utilise pas non plus les sensibles. Liszt a copié exactement la version de Lambillotte, sauf qu'il a écrit des pauses pour marquer la respiration, à la place des apostrophes de Lambillotte. Le rythme devient de plus en plus complexe. Au lieu des deux valeurs de Dumont, Roquefeuil et le comité de Digne utilisent trois valeurs, tandis que Lambillotte en a cinq (la noire simple et l'appoggiature ne sont pas représentées ici).

Dumont

Eucologue

Digne

Lambillotte

Liszt

Et ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a sae - cu - la.

Exemple musical 1 — « Et ex Patre natum » (les signes + indiquent les différences et les ajouts).

L'exemple musical 2 montre un lieu qui apparaît différemment dans chaque publication. Le *Nouvel Eucologue* abrège le mélisme de Dumont, le comité de Digne ajoute une note. Lambillotte a simplement coupé les notes *si* et *sol*, qui semblaient être trop « tonales », et a attribué les syllabes ainsi devenues libres aux notes du mélisme. Ici encore, Liszt a fidèlement adopté la solution de Lambillotte.

Ces deux exemples montrent clairement que, bien que la mélodie de Liszt diffère de la mélodie originale de Dumont, elle est rigoureusement identique à la version de Lambillotte.

The image shows a musical score for the phrase "Descendit de caelis". It consists of five staves, each with a different name above it: Dumont, Eucologue, Digne, Lambillotte, and Liszt. Each staff contains a single melodic line in G major (one sharp) on a treble clef. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). The lyrics "De — scen — dit de cae — lis." are written below the staves, with horizontal lines indicating the syllable placement under the notes.

Exemple musical 2 — « Descendit de caelis ».

La contribution de Liszt : l'accompagnement harmonique du *Credo*

Puisqu'il a repris la mélodie et le rythme de Lambillotte, la contribution de Liszt est la composition d'un accompagnement harmonique. Liszt considérait le plain-chant musical de Dumont comme un chant grégorien et en composait donc un accompagnement approprié. Dans le *Credo*, nous trouvons essentiellement trois types de mise en musique différents : l'unisson, les accords à quatre voix, et les tierces parallèles. Les mêmes types d'accompagnement se retrouvent à l'orgue ; ils ne sont pas toujours les mêmes que ceux du chœur, de sorte que Liszt a pu augmenter la variété en combinant les mises en musique du chœur et de l'orgue. Ce dernier reste parfois silencieux.

Le langage musical des déclarations dogmatiques est l'unisson. Sa sonorité ascétique et archaïque convient à la déclaration de vérités de foi anciennes et inébranlables. Comme le *Credo* ne contient guère plus que des déclarations de foi, il est compréhensible que l'unisson domine l'œuvre. Dans 73 des 164 mesures du morceau, nous entendons de l'unisson pur – lorsque le chœur qui chante à l'unisson chante *a cappella* ou que l'orgue accompagne à l'unisson. Dans 49 autres mesures, l'unisson du chœur est accompagné par des harmonies à quatre voix de l'orgue.

Le deuxième type de mise en musique consiste en des harmonies majeures et mineures pour quatre voix. Il s'agit généralement d'un moyen de syntaxe musicale – le plus souvent, ils aident à clôturer une section de manière solennelle, en mettant l'accent sur les mots importants à la fin de la section. Parmi ces endroits, citons : la fin de la deuxième section, « *ante omnia saecula* » (« avant que le temps ne commence », mesures 28–31) ; la fin de la cinquième section, « *et homo factus est* » (« et devint homme », mesures 68–73) ; la fin de la sixième section, « *passus et sepultus est* » (« souffrit et fut enterré », mesures 81–84) ; la fin de la septième section, « *secundum scripturas* » (« selon les écritures », mesures 89–91), etc. Il y a une belle chaîne harmonique efficace sur le mot « *Amen* » à la fin du mouvement (mesure 164). Parfois, le riche accompagnement à l'orgue met en valeur le chœur qui chante à l'unisson. Citons par exemple la neuvième strophe, « *et iterum venturus est cum gloria* » (« et encore dans la gloire », mesures 97–110), et la dixième strophe, « *et in Spiritum Sanctum* » (« je crois au Saint-Esprit », mesures 111–121). Les harmonies à quatre voix se trouvent dans 73 mesures, soit un peu moins de la moitié de l'œuvre.

Le troisième type de mise en musique est inhabituel, avec les quatre voix en tierces parallèles : la soprano et le ténor chantent la mélodie, parallèlement l'alto et la basse effectuent le chant une tierce en dessous. Il en résulte une texture intéressante de type faux-bourdon, avec des tierces et des octaves en parallèle. Cet accompagnement occupe un peu moins de 18 mesures de l'ensemble de l'œuvre, et est propre aux endroits mis en valeur. Par exemple, le nom de Jésus dans la deuxième section, « *Jesum Christum* » (mesures 18–20), la majeure partie des sections 4-5 expliquant le mystère de l'Incarnation (mesures 53–65), et une partie de la section 11 sur le Saint-Esprit, « *qui cum Patre et Filio simul adoratur* » (mesures 122–127).

Liszt a travaillé par petits segments, s'efforçant méticuleusement de donner à chaque phrase, groupe de mots et concept mis en évidence la couleur appropriée. Habituellement après 2-3 mesures, rarement après 5-6 mesures, la mise en musique change. Par exemple, les 18 mesures des tierces parallèles apparaissent dans sept fragments, ce qui signifie que chaque fragment compte généralement trois mesures ou moins. Les accompagnements de Liszt semblaient inhabituels pour ses contemporains. Bien qu'elles témoignent sans aucun doute de l'originalité de la pensée du compositeur, Liszt n'était pas un novateur mais un « adopteur » inspiré des procédés musicaux les plus familiers.

Le chant en double tierces était l'une des méthodes utilisées par la Chapelle Sixtine pour accompagner de manière improvisée le chant grégorien. Chanter en parallèle était une condition préalable à l'improvisation – tout écart par rapport à cela aurait dû être appris par répétitions.

Les harmonies à quatre voix de Liszt étaient également inhabituelles pour ses contemporains, car il utilisait seulement les notes des accords majeurs et mineurs, sans aucune note étrange (notes de passage, septièmes, etc.). De plus,

il n'a même pas utilisé de sensibles – bien que Dumont en ait utilisé non seulement avant la tonique mais aussi avant la dominante. Chez Liszt, le chœur et l'orgue restent en *ré* mineur naturel tout au long de l'œuvre, et des subtoniques sont chantées, ce qui donne à l'ensemble une sonorité archaïque (Voir exemple musical Nr. 3).

Au milieu du XIX^e siècle, les auteurs de manuels grégoriens se sont plaints que les accompagnements romantiques habituels dénaturaient le chant grégorien par des notes chromatiques, et des accords de septième. Cependant, ils trouvent inévitable l'usage des sensibles. D'où vient l'idée de Liszt d'utiliser seulement des accords majeurs et mineurs purs ? Comme tout ce qui concerne le chant grégorien, à partir de manuels.

L'éminent journaliste musical Joseph d'Ortigue était un vieil ami de Liszt. D'Ortigue a publié un grand « dictionnaire » grégorien de plus de mille colonnes, qui était en fait un manuel dans lequel les termes se succèdent par ordre alphabétique¹. Sous la rubrique « accompagnement du plain-chant », il publie deux études : celle de Félix Danjou (col. 22-34) et celle de Théodore Nisard (col. 35-92).

The image shows a musical score for the word 'Amen'. It consists of five staves: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Organ (Org.). The Soprano and Alto parts are written in treble clef, while the Tenor and Bass parts are in bass clef. The Organ part is in grand staff (treble and bass clefs). The music is in a minor key (one flat) and features a series of chords and melodic lines. The lyrics 'a - - - - - men.' are written below the vocal staves. The organ part provides a harmonic accompaniment with various chords and melodic fragments. The score is marked with a piano (*p*) dynamic.

Exemple musical 3 — Chaîne d'harmonies sur le mot Amen.

La procédure de Liszt est expliquée dans l'étude de Félix Danjou. Selon lui, la seule façon de composer un accompagnement approprié pour un chant

1. Joseph D'ORTIGUE, *Dictionnaire Liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique d'église*, Paris, Migne, 1853.

grégorien est de ne pas utiliser d'autres notes que celles qui apparaissent dans la mélodie en question, de sorte que l'accompagnement reste dans la tonalité propre à la mélodie grégorienne. Liszt, qui possédait ce livre, semble avoir suivi ce conseil et composé ses accompagnements – même les tierces parallèles – à partir des tons de *ré* mineur naturel.

Il est intéressant d'examiner un autre court extrait, le passage final de la cinquième section sur l'Incarnation (strophe 4). Aux mots « *et homo factus est* » (« et devint homme »), la valeur fondamentale, la blanche est remplacée par des rondes. Jusqu'à présent, Liszt n'avait inclus que la partie d'orgue dans des mesures, le chœur chantant dans des sections sans mesure. Maintenant, les parties chorales sont aussi *alla breve* – peut-être pour que les chanteurs ne manquent pas ce ralentissement artificiel du discours musical.

The image shows a musical score for the phrase « Et homo factus est » from Liszt's Mass. It consists of four staves: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), and an Organ (Org.) part. The vocal parts are in a common time signature (C) and feature a melodic line with a final note that is a half note (white note) instead of a quarter note (black note). The organ part is in a 6/4 time signature and provides accompaniment. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). A box labeled 'D' is placed above the final measure of the vocal parts.

Exemple musical 4 — « Et homo factus est » chez Liszt.

Cette technique artistique est souvent attribuée à Liszt. Pour vérifier la véracité de cette affirmation, nous avons cherché l'endroit dans les livres de chant grégorien de Liszt. Chez Dumont et dans le graduel de Digne, nous ne trouvons pas de surlignage : le texte « *et homo factus est* » est dans les valeurs utilisées jusqu'à présent, sans prolongement ni égalisation. Dans le *Nouvel Eucologe* on trouve le prolongement et l'égalisation, Roquefeuil utilise la valeur la plus longue utilisée jusqu'à présent. L'accentuation du texte à double valeur vient de Lambillotte.

Dumont

Digne

Eucologue

Lambillotte

Liszt

ET HO — MO FA — CTUS EST.

Exemple musical 5 — « Et homo factus est » dans les livres liturgiques.

Sous l'exemple musical, le texte est en majuscules. Nous trouvons les mêmes majuscules dans chaque livre liturgique, de Dumont à Lambillotte. Il s'agit d'une particularité française. À un moment donné, un éditeur de livres liturgiques a dû remarquer cette mise en évidence du texte et l'a appliquée à la mélodie. Elle est parvenue à Roquefeuil et Lambillotte probablement par le biais d'autres publications. Liszt a contribué à la mise en évidence du texte en attribuant des accords à quatre voix à la mélodie qui était chantée auparavant à l'unisson et en tierces.

Le contexte de la composition du *Credo*

Une question reste posée : qu'est-ce qui a poussé Liszt à choisir le *Credo* de Dumont comme mouvement central de sa messe orchestrale aux accents hongrois ? Quel aspect était si important pour que Liszt assume une telle incohérence stylistique ?

En plus de la littérature ancienne, la correspondance de Liszt nous fournit des informations sur la genèse de la messe. Parmi cette correspondance, l'échange de lettres avec le baron Antal Augusz revêt une importance particulière¹. Dès janvier 1860, le compositeur est informé des négociations en vue d'un « compromis », et s'empresse d'exprimer son désir de rendre un

1. Vilmos CSAPÓ (éd.), *Liszt Ferencz levelei báró Augusz Antalhoz 1846-1878*, Budapest, Kilián, 1911.

bon service à son pays¹. Deux ans plus tard, il exprime à nouveau son désir de faire quelque chose pour la Hongrie. Un rappel à la composition de la *Messe de Gran* suggère qu'il pensait déjà à composer une messe de couronnement².

Au début de l'année 1867, Antal Augusz s'est adressé au cardinal primat János Simor pour obtenir l'autorisation et la commande d'une Messe du couronnement pour Liszt. Remerciant Augusz pour l'autorisation qu'il a obtenue, Liszt a rappelé la demande de l'ancien cardinal primat, János Scitovszky :

« Alors que le Cardinal Scitowski daigna me notifier son désir de faire exécuter une *Messe* de ma composition au couronnement de Sa Majesté le Roi de Hongrie, je me suis mis à l'œuvre de suite. L'esquisse de cette *Messe* est prête, et il ne me resterait que l'instrumentation à ajouter. En vue de la suprême solennité du couronnement, et d'après l'injonction du Cardinal Szitowski j'ai limité ma *Messe* à la plus courte durée possible³. »

Cette lettre nous apprend que Liszt avait déjà composé l'esquisse de la *Messe du couronnement* à l'automne 1865. La dernière visite du compositeur en Hongrie avant la mort de Scitovszky en octobre 1866 remonte à l'été 1865. Le 20 août, il rencontre le cardinal primat lors du déjeuner festif qui suit la procession de la Sainte Dextre.

Le 14 mars 1867, Liszt a donc entrepris non pas de composer, mais d'élaborer pour l'orchestre une « partition de piano » prévue avec des instructions d'orchestration. Il a fait de grands progrès, car trois semaines plus tard, il signale qu'il a envoyé les partitions des mouvements Kyrie, Gloria et Agnus Dei, promettant d'envoyer bientôt les mouvements *Credo* et *Sanctus*⁴. Sa lettre du 14 avril commence avec la phrase : « Aujourd'hui, j'ai terminé ma *Messe* de couronnement⁵. » Il ressort que Liszt a achevé l'écriture de la partition en un mois environ.

À cette époque, l'exécution de la messe était encore incertaine⁶. Écrivant sur l'évolution de la situation et d'autres questions pratiques, Liszt a également écrit sur le *Credo* :

« Je vous dois une petite explication sur le *Credo*. Après maintes réflexions, j'ai décidé de tenir le *Credo* dans le cantus firmus grégorien le plus simple, car il exprime le plus efficacement le contenu ecclésiastique traditionnel et accompagne parfaitement la cérémonie hautement solennelle du Couronnement⁷. »

-
1. *Ibid.*, p. 89. No. 31, 14 janvier 1860. « Toutefois, j'espère fermement ne point faillir à ma tâche, et m'appliquerai sans cesse à faire honneur à mon pays (ainsi que je l'ai dit à S. M. l'Empereur) par mon travail et mon caractère d'artiste. »
 2. *Ibid.*, p. 91. No. 32, 10 novembre 1862.
 3. *Ibid.*, p. 116. No. 45, 14 mars 1867.
 4. *Ibid.*, 118-119. Nr. 47, 3 avril 1867.
 5. *Ibid.*, 117. Nr. 46, « Dimanche des Rameaux, 1867 ».
 6. L'étiquette de la cour viennoise stipulait que le chef d'orchestre de la cour devait composer la messe. Celle de Liszt n'a été acceptée qu'après les pressions de la presse et de l'opinion publique.
 7. *Ibid.*, 121. Nr. 48, 23 avril 1867.

Cette explication révèle cependant la raison principale pour laquelle le matériau musical du *Credo* ne semblait pas stylistiquement dérangeant lors du couronnement. Le service religieux, long de plus de trois heures, a commencé par la première partie de la messe. La lecture de l'Évangile a été suivie de la cérémonie de couronnement proprement dite, constituée d'un certain nombre de moments¹. Parmi eux figuraient plusieurs prières, supplications et bénédictions, chantées sur intonations grégoriennes par l'archevêque d'Esztergom et les évêques qui l'ont assisté. Ensuite, la messe s'est poursuivie par le *Credo* qui, après au moins deux heures de chant grégorien, semblait être une continuation naturelle de la cérémonie de couronnement.

Dans sa biographie, Lina Ramann évalue ainsi le rôle du *Credo* dans l'ensemble de la *Messe du couronnement* :

« Une certaine ascèse se dégage de cette profession de foi. Mais au milieu de la splendeur de la messe, et compte tenu de la solennité de l'acte national auquel elle est liée, cette référence aux Pères et à l'adhésion à la foi prend une signification particulière². »

Au-delà de toutes les considérations esthétiques et théologiques, les raisons pour lesquelles Liszt a choisi une mélodie appartenant au plain-chant musical, étaient toutefois tout à fait pratiques. August Göllerich cite les déclarations du compositeur sur ce point :

« J'ai composé ma messe du couronnement hongroise en à peine trois semaines au couvent Francesca Romana. L'ensemble ne devait durer que 30 minutes, mais j'avais déjà terminé en 25 minutes, sans compter le Graduel et l'Offertoire. Le *Credo* a beaucoup plu. En raison de la courte durée souhaitée pour le couronnement, j'ai utilisé pour cela une ancienne œuvre psalmodique de H. Dumont, que j'ai simplement harmonisée³. »

Liszt, qui vivait à Rome depuis 1861 et assistait quotidiennement à la messe, a dû remarquer combien une messe grégorienne est plus courte qu'une messe avec orchestre. Alors que dans la musique classique, le texte est chanté avec des répétitions et de longues notes finales, le chant grégorien interprète le texte prescrit de manière brève et efficace dans le rythme de la parole. Liszt était simplement pressé par manque de temps pour choisir le plain-chant du plus long mouvement de la messe.

Pourquoi Liszt a-t-il choisi la *Messe* de Dumont et non l'une des messes grégoriennes traditionnelles ? Il peut y avoir plusieurs raisons. La *Messe* de Dumont n'était pas connue en Hongrie, elle donnait donc l'impression d'être une nouvelle pièce. Bien qu'elle soit similaire au grégorien, elle était écrite dans une tonalité proche de la tonalité moderne, et était par conséquent plus

-
1. En bref : a.) question et cri public : Voulez-vous couronner roi celui qui est apparu ici ? Oui ! ; b.) lecture des obligations du Roi ; c.) onction du bras et de l'épaule droits du Roi avec de l'huile sainte ; d.) habillage, prise de la robe et de l'épée de couronnement ; e.) pose de la couronne sur la tête ; f.) remise du sceptre et de la pomme du Roi ; g.) prise du trône.
 2. Lina RAMANN, *Franz Liszt als Künstler und Mensch*, op. cit., p. 405.
 3. August GÖLLERICH, *Franz Liszt*, op. cit., p. 169.

familière et confortable pour Liszt. En outre, il a peut-être même pensé que la *Messe Royale* convenait au roi et à la reine de Hongrie.

Nous avons déjà examiné plus haut les livres liturgiques de Liszt, et il est intéressant de jeter un coup d'œil à l'un des livres édités par Lambillotte, *Chants communs des messes*¹. Rédigé en français et avec une notation moderne dans l'esprit des aspirations modernes, c'est un livre contenant des ordinaires de la messe. En annexe, à la fin du livre, se trouve ce qui peut sembler une extravagance même aux yeux des Français : une messe « grégorienne » (plainchant musical) à deux voix, composée par Lambillotte. L'indication des parties vocales au début est intéressante : « 1^{ère} partie, soprano et ténor » et « 2^{ème} partie, alto et basse ». Bien que la messe, du moins d'après le titre, soit pour « deux voix égales », l'indication au début des mouvements suggère qu'elle pourrait être chantée par un chœur mixte, les voix aiguës chantant la voix supérieure et les voix basses la voix inférieure. Nous retrouvons ainsi, assez précisément les tierces parallèles du *Credo* de Liszt, à la différence que ces tierces alternent ici avec des sextets et d'autres intervalles².

Liszt a-t-il vu et connu cette *Messe* ? Il est très probable que oui. Dans sa recherche d'une mélodie pour le *Credo*, il ne s'est peut-être pas tourné vers le *Graduale Romanum*, mais vers cette publication, qui recommande spécifiquement des ordinaires de la messe. Ainsi, en cherchant la *Messe* de Dumont, il aurait pu trouver celle de Lambillotte, y puiser l'idée d'harmonisation et éventuellement des tierces parallèles.

Quoi qu'il en soit, le *Credo* de la *Messe du couronnement* est un mouvement particulier, preuve que Liszt a été capable de créer quelque chose d'original et de convaincant non seulement dans son style bien établi, individuel et pionnier, mais aussi dans le domaine de la musique d'église ancienne, en s'inspirant de modèles étrangers.

Ágnes WATZATKA

Musée Mémorial et Centre de Recherche Franz Liszt, Budapest

-
1. *Chants communs des messes d'après le Graduel Romain préparé par le R. P. Lambillotte, S. J.*, Paris, Le Clere, 1858.
 2. À la page précédente, Lambillotte a décrit qu'une version à quatre voix de cette messe a également été réalisée, disponible sous forme de tirage séparé, qui peut être chantée en alternance avec cette version à deux voix. Cela n'invalide cependant pas la possibilité que la version à deux voix puisse être chantée à quatre voix.

MESSE SOLENNELLE

En style Grégorien.

DU V^e MODE. — (POUR DEUX VOIX ÉGALES.)

PAR LE R. P. L. LAMBILLOTTE, S. J.



KYRIE.

Mouvement lent et religieux.

1^{re} PARTIE.
SOPRANO ET TENOR.

2^e PARTIE.
ALTO ET BASSE.



The musical score is written in 2/4 time and begins with a *pp* dynamic. The vocal parts (Soprano and Tenor in the first part, Alto and Bass in the second) sing the word "Kyrie" with a long note on "e". The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand playing a simple harmonic accompaniment and the left hand providing a bass line. Dynamics include *F* (forte) and *pp* (pianissimo). The lyrics "Kyrie eleison" are spread across the vocal lines.

Fac-similé 5 — Début de la Messe grégorienne de Lambillotte.

96 MESSE GRÉGORIENNE.

non e-rit fi- nis. Et in Spi-ri-tum sanctum

non e-rit fi- nis. Et in Spi-ri-tum sanctum

Do-mi-num et vi-vi-fi-can-tem, qui ex

Do-mi-num et vi-vi-fi-can-tem, qui ex

F Soli.

Pa-tre Fi-li-o-que pro-ce-dit. Qui cum

Pa-tre Fi-li-o-que pro-ce-dit. Qui cum

Fac-similé 6 — Extrait du mouvement *Credo* de la *Messe Grégorienne* de Lambillotte.

Transnational et orientaliste ? Quelques réflexions pour une géomusicologie esthétique autour du voyage de Liszt vers Constantinople et des liens entre l'Europe et la Turquie (1846-1847)

Autour de 1835, Liszt dresse dans un de ses cahiers d'esquisses la liste des œuvres qu'il envisage de composer : des « Rhapsodies dramatiques », des Exercices, Préludes, et Études pour piano, une « Grande Symphonie révolutionnaire », mais aussi des « Grandes Fantaisies avec orchestre sur des airs nationaux hongrois, tyroliens, suisses, italiens, espagnols, russes, turcs, français¹ ». Cette liste porte en germe ses futures *Rhapsodies hongroises* et ses Études, l'*Héroïde funèbre*, et d'une certaine façon aussi – mais pour piano seul – l'*Album d'un voyageur* et les *Années de pèlerinage* en raison de leurs références au voyage et aux nations². Les « Grandes Fantaisies avec orchestre sur des airs nationaux », mosaïque d'inspirations nationales qui ne virent pas le jour en tant que telles, illustrent quant à elles autant la curiosité du compositeur pour la musique des peuples que son goût (à venir) des voyages. Or s'il a bien utilisé ça et là dans ses œuvres des mélodies hongroises, suisses, italiennes, espagnoles, russes, françaises, etc. on n'y trouve en revanche aucune mélodie turque – du moins la littérature lisztienne n'en fait pas état.

1. Collection particulière.

2. Le sujet de Liszt et des nationalités a fait l'objet de nombreuses études. Voir par exemple Gerhard J. WINKLER (dir.), *Liszt und die Nationalitäten*, Eisenstadt, Burgenländisches Landesmuseum, 1996 ; Dorothea REDEPENNING (dir.), *Musik Im Spannungsfeld Zwischen Nationalem Denken Und Weltbürgertum: Franz Liszt Zum 200. Geburtstag*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2015. Sur la notion de « supranationalité », voir Serge GUT, « Nationalisme et supranationalisme chez Franz Liszt », *Actes du Colloque international Franz Liszt (1811-1886)* (dir. Serge GUT), *La Revue musicale*, 405-407 (1987), p. 277-286 ; Damien EHRHARDT, « Liszt, figure de la médiation et de l'interculturalité » et Peter JOST, « Des stéréotypes nationaux dans la critique lisztienne », *Études germaniques* 63 (2008), p. 423-433 ; p. 439-448.

L'intégration de mélodies turques dès les années 1830 dans le concert européen des nations romantique témoigne à la fois des aspirations universelles de Liszt et de son intérêt pour la Turquie. Il n'y a rien d'étonnant à cela, puisque l'Empire ottoman vivait alors, dans le cadre des réformes dites des « Tanzimat » (« réorganisation¹ »), au rythme des transformations à l'euro-péenne. Lamartine, comme d'autres voyageurs, en témoigna : dans son *Voyage en Orient* publié à Paris en 1835, les réformes politiques, militaires et sociales de la Turquie se laissent observer, et on trouve même une furtive mention de la musique de Mozart et de Rossini résonnant au bord du Bosphore². C'est d'ailleurs au milieu des années 1830 que Liszt, lecteur et admirateur de Lamartine, commence à envisager son voyage à Constantinople. Il a en effet rêvé d'Orient pendant au moins dix ans avant de finalement passer presque deux mois sur le Bosphore entre juin et juillet 1847. Il y parvient enfin après une longue tournée à travers la Mitteleuropa, aux marges de l'Europe, de l'Empire russe et de l'Empire ottoman : les Balkans en général, et en particulier le Banat, la Transylvanie, la Moldo-Valachie dites aussi principautés danubiennes ou roumaines, encore la « Turquie d'Europe »... autant de régions aux frontières culturelles poreuses dont les noms ont changé, au cours du temps, en fonction des ensembles géopolitiques, de l'écriture des dominations, des indépendances et des points de vue politiques, économiques et nationalistes.

L'objet du présent article, regardant vers l'Est en hommage à Márta Grabócz, est double : premièrement interroger, du point de vue orientaliste, le voyage de Liszt vers Constantinople, en descendant le Danube, et deuxièmement, souligner l'influence qu'ont eue sur sa musique les marges de l'Europe et de l'Orient. Tentative de géomusicologie associant l'expérience des voyages et leurs perceptions musicales à l'acte de création, cette étude se situe dans le cadre plus général d'une réflexion sur les liens musicaux entre l'Europe et l'Empire ottoman au XIX^e siècle. Stéphane Leteuré a ouvert la voie d'une géomusicologie historique en étudiant, avec pertinence, les voyages de Saint-Saëns³ ; or pour ceux de Liszt, les implications esthétiques et proprement musicales ouvrent une approche complémentaire de l'inspiration orientaliste traditionnelle selon la définition saidienne. Dans le cas du compositeur

-
1. Sur les réformes de l'Empire ottoman au XIX^e siècle, voir Odile MOREAU, *L'Empire ottoman à l'âge des réformes : les hommes et les idées du « Nouvel Ordre » militaire, 1826-1914*, Istanbul, Institut français d'études anatoliennes, 2007 (<http://books.openedition.org/ifeagd/1416>, consulté le 21 mars 2023). Voir aussi Nicolas DUFÉTEL et Sarga MOUSSA (dir.), *Voyages croisés entre l'Europe et l'Empire ottoman au XIX^e siècle : écrivains, artistes et musiciens à l'époque des Tanzimat*, Istanbul, Isis Press, 2023, et Edhem ELDEM, *L'Empire ottoman et la Turquie face à l'Occident : leçon inaugurale prononcée le jeudi 21 décembre 2017*, nouvelle édition [en ligne], Paris, Collège de France, 2018 (<http://books.openedition.org/cdf/6192>, consulté le 21 mars 2023). Voir notamment la troisième année du cours (2019-2020) : https://www.college-de-france.fr/site/edhem-eldem/_course.htm, consulté le 21 mars 2023.
 2. Alphonse de LAMARTINE, *Voyage en Orient*, éd. Sarga MOUSSA, Paris, Champion, 2000, p. 567.
 3. Stéphane LETEURÉ, *Camille Saint-Saëns, le compositeur globe-trotter (1857-1921)*, Paris/Arles, Actes Sud/Palazetto Bru Zane, 2017.

hongrois, la présente approche géomusicologique repose aussi sur la notion de transculturalité dont Damien Ehrhardt et Shay Loya ont montré l'importance pour Liszt¹. Il s'agira donc d'abord, dans le présent article, de revenir sur le désir d'Orient du compositeur, puis sur sa traversée de différentes régions des Balkans, et enfin concrètement sur les airs « valaques » qu'il joua lors de son deuxième concert dans le palais du Sultan à Constantinople, et qui inspirèrent sa Rhapsodie posthume publiée en 1936 sous le titre, apocryphe, de *Rumänische Rhapsodie*.

Un désir d'Orient, des costumes et un sabre (1837-1846)

À l'issue de leurs voyages en Suisse et en Italie, Liszt et Marie d'Agoult envisagent, fin 1837, de se rendre en Orient en descendant le Danube. Le 5 décembre, la comtesse écrit à leur ami commun Adolphe Pictet que Liszt prévoit d'aller à Constantinople et place malicieusement ce projet oriental sous la tutelle de Molière et de son « Grand Turc » : « car il [Liszt] est comme M. Jourdain il ne parle que du Grand Turc, il ne rêve que le Grand Turc, il veut *instaurer la musique humanitaire* dans l'Empire ottoman. Et moi qui n'ai pas le bon sens de Mme Jourdain je me laisse prendre à tous ces beaux plans de voyage² ». Cinq mois plus tard, en mai 1838, le compositeur invite George Sand à se joindre au voyage, prévu au cours de l'automne et de l'hiver, pour aller « faire la révérence au Grand Turc³ ». Dans son journal, Marie d'Agoult semble mettre en parallèle le projet oriental avec la lassitude de Liszt face à sa vie de concerts : « Projet de voyage à Constantinople. Vieux [Liszt] de plus en plus ennuyé de son métier⁴. » On peut imaginer que Constantinople obsède alors le musicien, et qu'à l'image du premier poème *Hegire* du *West-östlicher Divan* de Goethe, l'Orient représente un *ailleurs* où se ressourcer et oublier son ennui du monde, son *spleen* et sa mélancolie :

„Nord und West und Süd zersplittern,
Throne bersten, Reiche zittern:
Flüchte du, im reinen Osten
Patriarchenluft zu kosten,
Unter Lieben, Trinken, Singen
Soll dich Chisers Quell verjüngen.“

« Nord, Ouest et Sud volent en éclats,
Les trônes se brisent, les empires tremblent :
Sauve-toi, va dans le pur Orient
Respirer l'air des patriarches !
Parmi les amours, le boire et les chants
La source de Chiser te rajeunira⁵. »

1. Damien EHRHARDT, « Liszt, figure de la médiation et de l'interculturalité », *op. cit.* ; Shay LOYA, *Liszt's Transcultural Modernism and the Hungarian-Gypsy Tradition*, Rochester (NY), University of Rochester Press, 2011.
2. Marie D'AGOULT, *Correspondance générale*, tome 2 (1837-octobre 1839), éd. Charles DUPÊCHEZ, Paris, Champion, 2004, p. 134 (5 décembre 1837).
3. Le 4 mai 1838. LA MARA, *Franz Liszt's Briefe*, vol. 8, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905, p. 17.
4. Daniel STERN [pseud. Marie d'Agoult], *Mémoires, souvenirs et journaux*, éd. Charles DUPÊCHEZ, Paris, Mercure de France, 2007, p. 570.
5. Wolfgang von GOETHE, « Hegire », *Gedichte. West-östlicher Divan*, éd. Hendrik BIRUS et Karl EIBEL, Francfort-sur-le-Main/Leipzig, Insel Verlag, 1998, p. 305 ; *Le Divan*, trad. Henri LICHTENBERGER, Paris, Gallimard/NRF, 1950, p. 27.

La comtesse semble désirer ce voyage autant que le virtuose, et la date de leur départ est même arrêtée :

« les Fellows plient bagage le 15 septembre [1838] et partent pour Constantinople. Franz veut absolument parler au Grand Turc et acheter des pipes. Moi j'aimerais à voir un peu quelle tournure vous a le Bosphore... Enfin nous partons. Nous nous embarquons sur le Danube et nous revenons par Athènes et Naples¹ ».

Liszt invite d'autres amis, Victor Schoelcher et Eugène Sue, à se joindre à eux. Il envisage de prendre la route de l'Orient via la Hongrie et le Danube et indique à Schoelcher les principales étapes – Constantinople, Athènes, mais aussi Le Caire et Smyrne². Or, quelques semaines plus tard, malgré les démarches financières effectuées et les recommandations obtenues du prince Metternich, le voyage tant désiré est annulé³. Liszt l'annonce à Schoelcher et Adolphe Pictet sans en donner la raison⁴, mais la comtesse la confie à George Sand : « Au lieu d'aller faire ma révérence au Grand Turc ainsi que j'en avais l'intention, j'ai imaginé de mettre au monde un little Fellow⁵. » Elle donna en effet naissance à Rome, le 9 mai, à Daniel, son troisième enfant avec Liszt.

Alors qu'il est à Vienne en décembre 1839, au début de ses célèbres tournées européennes, Liszt nourrit toujours son désir (sa frustration ?) d'Orient en fréquentant le prince Hermann von Pückler-Muskau, écrivain orientaliste récemment revenu de Constantinople. Le virtuose raconte à Marie d'Agoult que son ennui est égayé, à Vienne, par ce « personnage » chez qui il a dîné, et dont les « admirables pipes turques, égyptiennes, chinoises », ainsi que les chevaux arabes, l'ont enchanté⁶. Si ses tournées et sans doute sa vie familiale (puisque Paris constitue encore le centre de sa vie privée et qu'il revoit chaque année Marie d'Agoult jusqu'à leur séparation en 1844) l'empêchent de réaliser son rêve oriental, sa réaction face aux chevaux arabes du prince Pückler-Muskau démontre que son imaginaire et son tropisme oriental restent très vifs.

Après ses concerts à Vienne, Liszt se rend en Hongrie où il est accueilli à Pest – une autre porte de l'Orient – comme un héros national. Un portrait, qui est d'après Ernst Burger le premier connu du compositeur, l'avait déjà représenté, enfant, portant le costume hongrois à brandebourgs, inspiré du

-
1. Marie d'Agoult à Adolphe Pictet (juillet 1838). Marie D'AGOULT, *Correspondance générale*, t. 2, *op. cit.*, p. 209.
 2. Lettre de Liszt à Schoelcher (été 1838), Paris, BnF, département de la Musique, NLA 260/2.
 3. Lettre de Liszt à Schoelcher (10 octobre 1838), Paris, BnF, département de la Musique, NLA 260/3.
 4. Lettres de Liszt à Schoelcher (*ibid.*) et à Adolphe Pictet (8 novembre 1838), Genève, Fondation des Archives de la famille Pictet, AEP 1.12.33 (copie). Texte publié dans Jean ESCARRA, « Une course à Chamounix », *Revue Alpine*, octobre 1911, p. 321-344.
 5. Marie D'AGOULT, *Correspondance générale*, t. 2, p. 314 (5 juin 1839).
 6. Serge GUT et Jacqueline BELLAS (éd.), *Franz Liszt-Marie d'Agoult. Correspondance*, Paris, Fayard, 2001, p. 510 (4 février 1840).

vêtement des hussards¹. Pour le comte d'Osmond, Liszt se serait même « servi de son type étrange d'enfant de la Pusta, pour captiver, à l'aide des brandebourgs de son habit de hussard, l'élément féminin, ce puissant levier des représentations artistiques² ». Ce genre de costume devait paraître exotique aux Parisiens. Au bal des Tuileries en janvier 1832, on pouvait par exemple lire dans *Le Constitutionnel* que le « manteau africain drapé à l'orientale » d'un voyageur de Tunis et « les costumes hongrois des fils de M. d'Appony vinrent éblouir les yeux par leur richesse et contraster avec la simplicité des uniformes de notre milice citoyenne³ ». En 1838, Joseph Kriehuber réalise une aquarelle de Liszt vêtu d'une veste à brandebourgs dont Schier s'inspire pour une lithographie⁴. Deux ans plus tard, Kriehuber le représente à nouveau : cette fois en pied, de profil, avec un long manteau de voyage à passenterie au cordon et à nœuds hongrois, selon une mode plus proche, aux yeux des Parisiens, des coutumes orientales qu'occidentales⁵.

Au costume à la hussarde se joindra bientôt le fameux sabre, offert à Liszt le 4 janvier 1840 au Théâtre national de Pest. C'est d'ailleurs en costume national hongrois qu'il reçoit solennellement, de ses compatriotes, cette marque d'honneur pour fêter son retour au pays natal et le remercier des concerts de charité qu'il y a donnés. On se moque alors, en France, de cette coutume jugée incongrue, exotique, pour ne pas dire barbare aux yeux des caricaturistes : pourquoi donc offrir un sabre à un pianiste ? Liszt défend la démarche de ses compatriotes en expliquant à François Buloz, rédacteur de la *Revue des deux mondes*, les « mœurs antiques et chevaleresques » de la Hongrie : « le sabre qui m'a été donné à Pesth est une récompense donnée par une nation sous une forme toute nationale [...]. En Hongrie [...] le sabre a une signification patriotique. C'est le signe de la virilité par excellence ; c'est l'arme de tout homme ayant droit de porter une arme⁶ ». S'il apparaît inopportun aux Parisiens, c'est que le sabre est perçu avec une connotation militaire et orientale. Plusieurs caricaturistes saisissent cet épisode, par exemple Dantan dans sa charge dite « au sabre », Daumier dans *Les Amazones*⁷ (1842),

-
1. Lithographie de Joseph Trementsky, Vienne, d'après un dessin de Ferdinand von Lüttgendorff, vers 1823. Le portrait fut publié en 1825-1826 sous le titre *Magyar Pantheon* chez Meidinger, à Presbourg. Ernst BURGER, *Franz Liszt, chronique biographique en images et en documents*, Paris, Fayard, 1988, p. 27.
 2. Rainulphe Marie Eustache D'OSMOND, *Reliques et impressions, études, silhouettes et croquis*, Paris, Librairie illustrée, 1888, p. 286.
 3. *Le Constitutionnel*, 13 janvier 1832.
 4. Ernst BURGER, *Franz Liszt*, p. 105. Aquarelle, Vienne. La lithographie de Schier est datée par Burger de 1839 (*ibid.*, p. 118).
 5. Ernst BURGER, *Franz Liszt*, *op. cit.*, p. 133.
 6. LA MARA (éd.), *Franz Liszt's Briefe*, vol. 1, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1893, p. 38-39 (26 octobre 1840).
 7. *Le Charivari*, 3 avril 1842. La caricature représente des amazones devant leur reine : « Aux premiers feux du jour, devant leur noble reine / On les voyait dompter des chevaux pleins d'ardeur / et la jeune vainqueuse au milieu de l'arène, / recevait comme Liszt un grand sabre d'honneur / (Quatrain retrouvé dans le fleuve de leur nom). »

Alcide-Joseph Lorentz pour la célèbre lithographie le représentant à cheval¹. En 1844, dans une des caricatures de son *Voyage en Chine* (« Récompense artistique ») parue dans *Le Charivari*, Daumier dessine un pianiste aux longs cheveux et en babouches, devant qui trois Chinois s'inclinent pour lui remettre un sabre d'honneur. Nul doute : le sabre, sinon Liszt, est perçu en Occident comme un « oriental », au sens d'exotique.

Le tropisme oriental de Liszt ne faiblit pas au cours de ses tournées. Il partage régulièrement son désir d'Orient avec ses correspondants. Le 29 août 1840, par exemple, il confie au poète allemand Franz Schober être « fatigué de l'Occident » et avoir « soif d'Orient² ». Le lendemain, c'est à la princesse Belgiojoso, qui fera elle aussi un voyage au Levant, qu'il confie son ardent désir d'Orient. Face au « froid et pâle Occident », il présente Venise comme une « Porta Orientalis » où se mêle aussi le souvenir de Byron et d'Othello : « Ce n'est pas encore l'Orient, mais ce n'est déjà plus notre froid et pâle Occident³. » En 1842, de Saint-Pétersbourg, il invite le comte István Fáy à un « petit tour » en Orient (« eine kleine Tour nach dem Orient⁴ ») en descendant le Danube de Pest jusqu'à Constantinople. Après Venise, Pest lui apparaît donc comme une autre « Porta Orientalis », puisque la ville est située sur son fleuve natal qui, se jetant dans la Mer Noire, mène directement au Bosphore. Liszt échafaude toujours des plans de voyage qui ne se réalisent pas totalement, ou qui sont différés. Ainsi de Gibraltar, le 3 mars 1845, il annonce à Schober la fin prochaine de sa carrière de virtuose, qu'il souhaite achever à Vienne avant de se rendre enfin à Constantinople en août 1846⁵. De nouvelles tournées le mènent en France et en Allemagne en 1845, puis il s'installe dans la capitale autrichienne en février de l'année suivante. C'est là qu'il écrit, le 2 avril, à la princesse Belgiojoso, vouloir partir à l'exploration de toutes sortes de « pays perdus » :

« À moins de chances imprévues et contraires, je crois qu'on aura occasion de me siffler à Vienne au mois de mai 1847. D'ici là je ne sais trop ce que je deviendrai ; le voyage de Constantinople me tente beaucoup comme “villegiatura” d'automne ; j'espère être assez en fonds pour l'entreprendre. Les pays perdus conviennent pour le quart d'heure à ma nature éperdue... L'Espagne m'a été excellente, et je me figure qu'à Constantinople, à Athènes, je travaillerai comme un enragé ; or vous savez que le meilleur élément de repos, voire même d'une espèce de bonheur, c'est papier de musique dans une atmosphère de fumée⁶ ».

-
1. *Le Miroir drolatique*, 8 juillet 1842. La caricature est accompagnée du texte suivant : « Entre tous les guerriers Liszt est le seul / sans reproches, Car malgré son grand sabre, on sait que ce héros / N'a vaincu que des double-croches / Et tué que des pianos. »
 2. LA MARA, *Franz Liszt's Briefe*, vol. 1, *op. cit.*, p. 38.
 3. Daniel OLLIVIER (éd.), *Autour de Mme d'Agoult et de Liszt (Alfred de Vigny, Émilie Ollivier, Princesse de Belgiojoso)*, Paris, Grasset, 1941, p. 169 (30 août 1840).
 4. Margit PRAHÁCS (éd.), *Franz Liszt. Briefe aus ungarischen Sammlungen. 1835-1886*, Cassel, Bärenreiter, 1966, p. 51 (30 avril 1842).
 5. LA MARA, *Franz Liszt's Briefe*, vol. 1, *op. cit.*, p. 51.
 6. Émile OLLIVIER, *Autour de Mme d'Agoult et de Liszt*, *op. cit.*, p. 194-195.

La dernière tournée : les « pays perdus » entre l'Europe orientale et la Turquie d'Europe (1846)

Le 6 août 1846, Liszt écrit qu'il ne bougera « guère » de Vienne « avant les premiers jours de septembre » : « époque à laquelle, écrit-il, je m'acheminerais tout doucement par la Hongrie et la Transylvanie vers Constantinople... » Il quitte en effet la capitale autrichienne en septembre pour une série de concerts à travers la Mitteleuropa dont le but est enfin Constantinople et qui marquera la fin de ses voyages de virtuose, entre sa rencontre avec la princesse Carolyne zu Sayn-Wittgenstein (février 1847) et son installation à Weimar (janvier 1848). Son ivresse des voyages l'entraîne à travers des pays et des villes dont les noms ont changé après la chute de l'empire austro-hongrois et dont témoignent les nombreux tampons de son passeport¹. Au peintre Ary Scheffer, il écrit travailler à son opéra *Sardanapale*, sur un sujet orientaliste, et que d'ici là, il va se « perdant à travers toutes sortes de pays perdus, – Transylvanie, Valachie, Odessa, Constantinople² ». Véritable vagabondage romantique et artistique d'un *Wanderer* qui fait de ses errances la substance de son *Album d'un voyageur*, de ses *Années de pèlerinage* et de ses *Rhapsodies hongroises*. De Lviv (Lemberg), il écrit à Marie que « [s]on voyage s'allonge et se prolonge [...] comme tous [s]es voyages, et, n'ayant plus de point central où un aimant quelconque [l]'attire, [il se] laisse seulement déterminer par le courant des affaires et de certaines convenances³ ». Ce point fixe, la comtesse l'avait été pendant des années. Son rêve d'Orient, initialement partagé avec elle au milieu des années 1830, s'accomplira finalement sans elle.

Entre septembre 1846 et juin 1847 (voir le tableau ci-dessous), le virtuose triomphe entre autres à Zagreb, Pest, Szekszard, Esztergom, Pécs, Timișoara, Arad, Sibiu, Cluj, Aiud, Iași et Bucarest, où il arrive le 16 décembre 1846⁴. Il remonte ensuite vers le Nord, et toujours un peu plus à l'Est, s'arrête à Focșani et Iași (janvier), pour atteindre Kiev et Lviv (avril) puis Tchernivtsi (mai).

1. D-WRgs, 59/137, 5.

2. Dezső LEGÁNY, *Franz Liszt: unbekannte Presse und Briefe aus Wien 1822-1886*, Budapest, Corvina Kiado, 1984, p. 125 (Hongrie, septembre 1846 ?).

3. Serge GUT et Jacqueline BELLAS, *Franz Liszt-Marie d'Agoult. Correspondance, op. cit.*, p. 1164 (1^{er} mai 1847).

4. Voir H. BEȘA, « Liszt dans les principautés danubiennes », *Revue de Transylvanie*, III/3 (1936), p. 349-354 ; Alfred HOFFMANN et Nicolae MISSIR, « Sur la tournée de concerts de Ferenc Liszt en 1846-47 dans le Banat, la Transylvanie et les Pays Roumains », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 5, 1/4 (1963) : *Bericht über die Zweite Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz Liszt, Bartók / Report of the Second International Musicological Conference, Budapest, 1961*, p. 107-124. Deux études plus récentes portent sur cette tournée : Franz METZ, « Franz Liszts Konzerte 1846 im Banat und in Siebenbürgen. Zum 200. Geburtstag des Klaviervirtuosen », *Studii și Cercetări de Istoria Artei: Teatru, Muzică, Cinematografie* 5-6 (2012), p. 115-128 ; Valentina SANDU-DEDIU, « Rhapsodie hongroise, Rhapsodie roumaine. Versucheiner 'nationalen Musik' », Dorothea REDEPENNING (dir.), *Musik Im Spannungsfeld Zwischen Nationalem Denken Und Weltbürgertum*, p. 181-189.

En amont de son voyage à Constantinople, Liszt a sollicité Lamartine pour une lettre de recommandation auprès de Rechid Pacha, le Grand Vizir de l'Empire ottoman qui, après avoir été ambassadeur à Paris et à Londres puis ministre des Affaires étrangères, est le grand artisan des Tanzimat :

« Après avoir plusieurs fois déjà mis à profit votre généreuse hospitalité de St Point, permettez que je vienne réclamer aujourd'hui de votre bonté, mon droit à l'hospitalité de Constantinople.

Si j'ai bonne mémoire (et je doute qu'elle puisse me faire défaut à votre égard) vous m'avez parlé à diverses reprises, pendant que nous fumions vos charmants *chiboukis*, de vos affectueux rapports avec Rechid-Pacha.

Quelque peu empressé que je sois d'ordinaire de lettres de recommandation j'avoue que je serais heureux que vous voulussiez bien m'accorder quelques lignes particulières d'introduction auprès de S. E. qu'on m'assure être l'homme le plus remarquable et le plus bienveillant qui soit en Turquie.

Si cette demande vous semble indiscrete veuillez bien la considérer comme non avenue : autrement soyez assez bon pour me faire transmettre réponse par le même intermédiaire qui veut bien se charger de ces lignes.

Permettez-moi aussi de vous prier, de vouloir bien présenter mes plus respectueux hommages à Madame de Lamartine, et agréez l'expression de mes sentimens les plus constans d'admiration, de reconnaissance et de dévouement.

F. Liszt

Bucharest 3 janvier 47¹. »

L'original de la lettre de Lamartine à Rechid Pacha n'est, à notre connaissance, pas localisé, mais le texte est connu par une copie :

[écriture de Liszt :]

« Copie de la lettre de L[amartine] à Reschid Pacha.

[écriture de son secrétaire :]

Le plus grand génie musical de l'Europe me demande une lettre d'introduction pour votre Excellence, son nom seul l'annonce avec plus d'éclat que tout ce que je pourrais vous dire, mais puisque Monsieur Liszt a la modestie de vouloir se faire précéder d'une lettre de moi, je saisis avec empressement l'occasion de vous dire que j'ai autant d'amitié pour l'homme que d'admiration pour le grand artiste, et que l'accueil que vous lui ferez sera [sic] comme fait à moi-même.

Je prie V. E. d'agréer l'expression de ma plus haute considération.

Lamartine². »

Début février 1847, Liszt arrive en Ukraine. C'est là que son voyage sans fin trouvera une raison de s'arrêter, puisqu'à Kiev, il fait la connaissance de la princesse Sayn-Wittgenstein. Son livre *Des Bohémiens, et de leur musique en Hongrie* (1859), écrit avec elle, contient une description de la capitale ukrainienne qu'il faut lire au prisme orientaliste, où se mêlent mitres de Perse, bonnets d'Ispahan et marchands de Circassie. Il compare la ville à Constantinople et la décrit, dans une rêverie en prose aux allures de fantaisie

1. D-WRgs, 59/52a, p. 5 (brouillon de lettre).

2. US-CAh, AM16, Notebook, f. 68v (cahier de brouillon de correspondance).

Les principales étapes du voyage de Liszt vers Constantinople (1846-1847)

1846

Juin-Septembre : séjour et concerts à Vienne et dans les environs : Graz, Maribor, Rogaska Slatina, Zagreb, Sopron, Raiding (son village natal)

Octobre : Dáka, Pest, Szekszárd, Hőgyész, Pécs, Esztergom, Mohács, Bánlak, Eszék, Zimony

Novembre : Timisoara, Arad, Lugoj, Sibiu, Cluj

Décembre : Aiud, Cluj, Sibiu, Bucarest

1847

Janvier : Bucarest, Focșani, Iași

Février : Kiev, Woronince

Mars : Woronince

Avril : Czarny-Ostrow, Kremenets, Lviv

Mai : Tchernivtsi, Iași

Juin : Galați (départ le 6)

8 juin : Arrivée à Constantinople

orientale, comme une voluptueuse odalisque : « Kiow la Byzantine, étendue sur la colline comme une femme accoudée sur de moelleux coussins, regardant dans les calmes eaux du Dnieper qui déroule à ses pieds son large miroir pour qu'elle y baigne ses regards paresseux, est de toutes les villes, celle qui sert le plus pittoresquement de cadre aux errantes apparitions des Bohémiens¹. » Il y observe « les moines de Saint-Basile [...] les mains jointes, les regards pénétrants et rusés, revêtus de leurs longues tuniques noires, de leurs crêpes flottant en sombres draperies du haut de leurs tiaras rondes : souvenir rembruni de la mitre des Persans² ». Plus loin, il s'émerveille de ses rues et de son marché où se mêlent Orient et Occident :

« [...] il faut se ressouvenir de ces rues dont les maisons sont isolées par des massifs d'arbres qui découvrent aux voyageurs étonnés, tantôt une élégante construction moderne, tantôt des bicoques comme celles de Constantinople, construites en simples planches badigeonnées de gris, et couvertes d'un petit toit en bois à hauteur d'homme ; il faut ne pas avoir oublié [...] les petites boutiques de Czerkess, où se rencontrent toujours les plus beaux hommes, portant le bonnet pointu d'Ispahan, étalant sur leurs vestes de soie jaune rayée leurs ceintures de cachemire dans lesquelles ne saurait manquer un petit poignard en croissant, d'argent incrusté d'acier ; les marchands russes peuplant de leur commerce la partie basse de la ville Padol, costumés de leurs longs cafans de drap bleu, encadrant leur visage, d'une gravité courtoise et d'une bonhomie enjouée, dans une large barbe et des cheveux coupés symétriquement sur le front [...] il faut avoir en mémoire toute cette bizarre affluence des choses hétérogènes, toute cette agglomération d'éléments riches et confus, venant d'Orient, ou arrivés d'Occident³ [...] ».

1. Franz LISZT, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Paris, Librairie Nouvelle/A. Bourdilliat, 1859, p. 186.

2. *Ibid.*, p. 187.

3. *Ibid.*, p. 187-189.

Partout sur la route qui le mène à Constantinople, de septembre 1846 à juin 1847, notamment en Transylvanie, dans le Banat, en Valachie et en Moldavie, Liszt rencontre des musiciens tziganes, des *Lăutari* de Valachie et de Moldavie dont les mélodies nourrissent certaines de ses *Rhapsodies « hongroises »*. *Des Bohémiens, et de leur musique en Hongrie* contient le récit de ses voyages aux marges de l'Europe et de l'Empire ottoman. Plusieurs musicologues, dont Klára Hamburger, ont souligné les incohérences et les erreurs de ce livre « problématique et controversé » (Csilla Pethő-Vernet¹) au regard de la musique tzigane et hongroise². Or, il faut aussi lire ce livre, « touffu et fascinant³ » selon l'historien de la littérature Sarga Moussa, dans le contexte orientaliste (sur le plan musical, Csilla Pethő-Vernet étudie par exemple l'influence des ornements d'origine orientale sur la musique tzigane⁴).

Liszt raconte notamment avoir écouté des musiciens bohémiens à Bucarest et à Iași (sûrement Barbu Lăutaru⁵), dans ce qu'il appelle les « provinces danubiennes⁶ » selon une autre appellation de l'époque, préfigurant l'unité roumaine en 1859 par la constitution des Principautés de Roumanie réunissant celles de Moldavie et de Valachie. Dans ces régions entre trois empires, aux confins de la « Turquie d'Europe » où l'héritage et l'influence turque constituent une réalité séculaire qui a nourri les transferts culturels, les musiciens ont longtemps échangé. (Luc Charles-Dominique aborde par exemple ce phénomène par le biais des « bandes » de violons⁷.) Dans son livre, Liszt décrit la musique qu'il entend et note certaines mélodies qui nourrissent un recueil dont la publication a commencé en 1840 à Vienne sous le titre

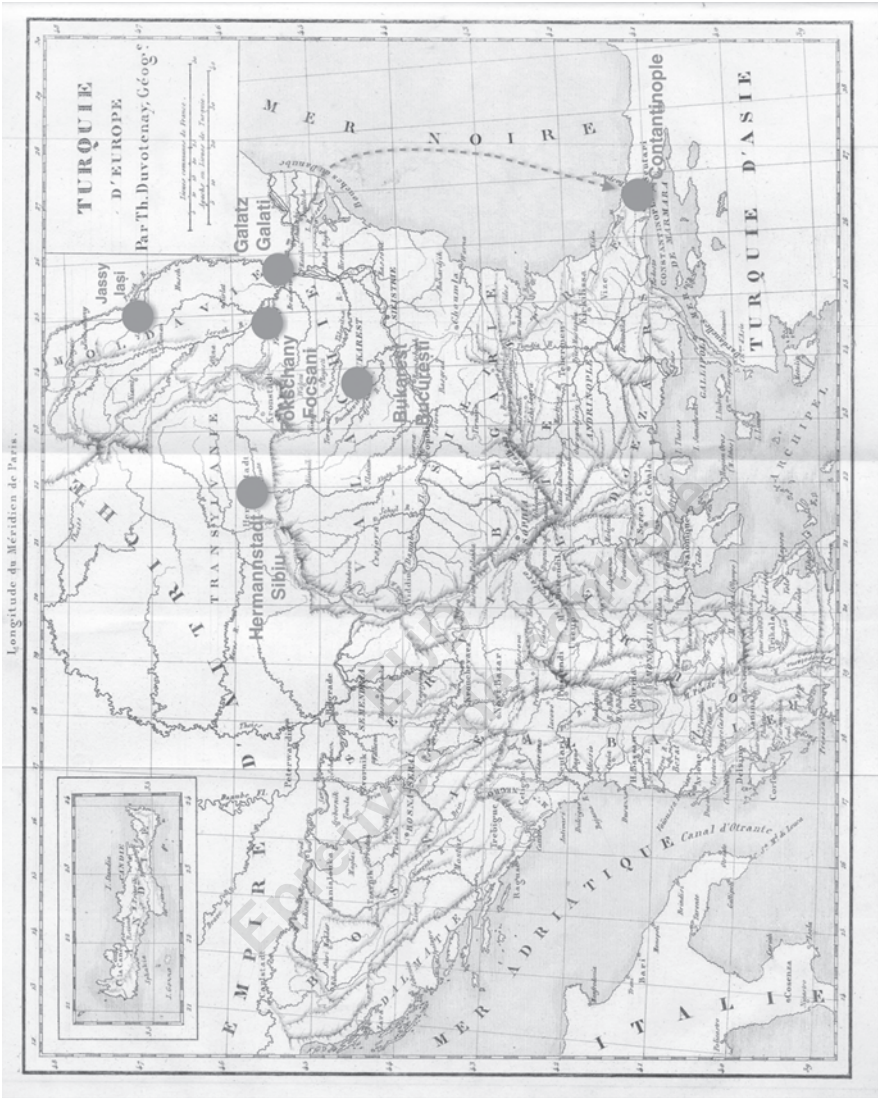
1. Csilla PETHŐ-VERNET, *Le style hongrois entre apparence et réalité : la Hongrie et la musique hongroise sur la scène française au 19^e siècle*, thèse de doctorat, Sorbonne Université, 2015, p. 208.
2. Klára HAMBURGER, « Franz Liszt und die Zigeunern », in Gerhard J. WINKLER, *Liszt und die Nationalitäten*, p. 62-73 ; « Understanding the Hungarian reception history of Liszt's *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* (1859/1881) », *The Journal of the American Liszt Society: Flores musicais: A festschrift in honor of Fernando Laires upon his 80th birthday*, LIV-LVI (2003), p. 75-84. Voir aussi Csilla PETHŐ-VERNET, *Le style hongrois entre apparence et réalité...*, p. 159-210 (chapitre « *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* : l'histoire d'un malentendu et la théorie d'une illusion »).
3. Sarga MOUSSA, « Les Bohémiens de Liszt », in S. MOUSSA (dir.), *Le mythe des Bohémiens dans la littérature et les arts en Europe*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 223-242.
4. Csilla PETHŐ-VERNET, *Le style hongrois entre apparence et réalité*, op. cit., p. 133-136. Sur Liszt et l'orientalisme, voir James DEAVILLE, « Liszt's Orientalismus: Die Gestaltung des Andersseins in der Musik? », in Gerhard J. WINKLER (dir.), *Liszt und die Nationalitäten*, op. cit., p. 163-195 ; Jean-Pierre BARTOLI, « Liszt and French Exoticism in Music », in Michael SAFFLE et Rossana DALMONTE (dir.), *Liszt and the Birth of Modern Europe: Music As a Mirror of Religious, Political, Cultural, and Aesthetic Transformations*, Hillsdale (New York), Pendragon Press, 2003, p. 197-214.
5. Alfred HOFFMANN et Nicolae MISSIR, « Sur la tournée de concerts de Ferenc Liszt en 1846-47 », op. cit. ; Csilla PETHŐ-VERNET, *Le style hongrois entre apparence et réalité*, op. cit., p. 195.
6. Franz LISZT, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, op. cit., p. 197.
7. Luc CHARLES-DOMINIQUE, *Les « bandes » de violons en Europe : cinq siècles de transferts culturels. Des anciens ménestriers aux Tsiganes d'Europe centrale*, Thurnout, Brepols, 2018.

Magyar Dallok / Ungarische National-Melodien (Tobias Haslinger). À Paris, en 1844, il en fait paraître certaines sous le titre *Mélodies hongroises* comme tirées de l'*Album d'un voyageur, 3^e année* (Bernard Latte). Ces premières publications formeront le fondement des *Rhapsodies hongroises* élaborées quelques années plus tard à Weimar.

Musicien voyageur né dans le Burgenland où il fut marqué, enfant, par les Tziganes, Liszt s'identifiait lui-même à ces musiciens nomades qu'il pensait venus d'Inde et non d'Égypte. Il se définit d'ailleurs un jour lui-même comme « moitié tzigane, moitié franciscain¹ », les deux ayant en commun le nomadisme et la simplicité de leur mode de vie. « Les Bohémiens, écrit-il, se laissent emporter [...] par des souffles capricieux, de migrations en migrations, visitant le Nord et visitant le Midi, venus de l'Orient et explorant l'Occident, en restant toujours et partout inaccessibles aux attraits d'une existence figée et réglée. »

Dans son livre, enfin, Liszt associe les Bohémiens au peuple juif, en qui il voit aussi un peuple nomade au « génie oriental² ». Ces pages (et notamment l'édition augmentée de 1881) ne sont malheureusement pas exemptes de lieux communs antisémites répandus au XIX^e siècle, que l'on a parfois attribués à la princesse Sayn-Wittgenstein et dont le compositeur essaya plus tard de se dédouaner³. L'orientalisme hébraïque et biblique constitue un aspect important de l'orientalisme du XIX^e siècle⁴. Liszt en illustre certains aspects dans son livre sur les Bohémiens où il associe clairement les juifs à sa vision de l'Orient. Dans un geste proche du sionisme politique qui se développa à la même époque, dans le contexte du « Printemps des peuples », il écrit par exemple que « ces nobles dépossédés [...] n'abjurèrent-ils à aucun moment de leurs séculaires pérégrinations leur amour pour cette Palestine sacrée » ; « ils ont fermé leur âme, leurs paupières et leurs volets aux rayons d'un soleil détesté, et ils ont prié leur Dieu en tournant le dos à ces pays abhorrés que son couchant éclaire, pour regarder, dans un lointain mirage, leur orient, leur terre promise⁵ ».

-
1. Lettre à la princesse Carolyn zu Sayn-Wittgenstein, LA MARA, *Franz Liszt's Briefe*, vol. 4, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900, p. 316 (14 août 1856).
 2. Franz LISZT, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, *op. cit.*, p. 46.
 3. Klára HAMBURGER, « Understanding the Hungarian reception history of Liszt's *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* (1859/1881) », *op. cit.* ; Csilla PETHŐ-VERNET, *Le style hongrois entre apparence et réalité*, *op. cit.*, p. 160, 185.
 4. Michel ESPAGNE et Perrine SIMON-NAHUM (dir.), *Passeurs d'Orient : les Juifs dans l'orientalisme*, Paris, Éditions de l'éclat, 2013. Voir aussi l'exposition « Juifs d'Orient. Une histoire plurimillénaire » à l'Institut du monde arabe de Paris (novembre 2021-mars 2022).
 5. Franz LISZT, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, *op. cit.*, p. 29. Les éléments hébraïques jouèrent un rôle important dans la vision orientale de Liszt, qui fut d'ailleurs décoré de l'Ordre équestre du Saint-Sépulcre de Jérusalem (1862). À la même période, son *Psautre 137*, celui de l'exil « Sur les rives du fleuve de Babylone », est sans doute la meilleure illustration de son orientalisme hébraïque. Voir Nicolas DUFÉTEL, *Les Orientales de Liszt*, catalogue d'exposition, Istanbul, Notre Dame de Sion, 2019.



Carte 1 — Carte de la « Turquie d'Europe ». *L'Univers. Histoire et description de tous les peuples. Turquie*, par M. Joseph-Marie Jouannin et Jules Van Gaver, Paris, Firmin-Didot frères, 1840. Collection particulière.

D'« anciens airs valaques » pour le sultan entre Occident et Orient

Liszt embarque à Galați, aux portes du delta du Danube, le 6 juin 1847 et arrive à Constantinople après deux jours de traversée de la Mer Noire en bateau à vapeur. Il découvre une capitale ottomane qui vit depuis une vingtaine d'années au rythme des réformes du Sultan Mahmoud II et de son successeur Abdulmecid I^{er}. Les réorganisations à l'occidentale ont commencé avec l'armée et la suppression du corps des janissaires à la suite du massacre de ces derniers (1826), la modification des uniformes et de la musique militaire, avant de toucher la société civile et les pratiques culturelles. En 1828, Giuseppe Donizetti, frère du célèbre Gaetano, est nommé par le sultan Directeur général des musiques impériales ottomanes et fonde l'école de musique Muzika-i Humayun¹. Sous son impulsion, des orchestres militaires sont formés dont l'accompagnement rythme les cérémonies officielles. Rapidement, la musique occidentale – dite « *alla franca* » – se développe plus généralement pour proposer de nouvelles formes de divertissement, mais d'abord pour les classes élevées, et en commençant par le sommet : le Sultan lui-même, qui est mélomane².

L'objet du présent article n'est pas de faire l'étude du séjour de Liszt à Constantinople, ni de son contexte³, mais de revenir sur les aspects orientaux du deuxième concert qu'il a donné chez le Sultan et sur l'influence que son voyage aux marges de l'Europe et de l'Orient a eue sur son programme musical. Liszt a joué une première fois pour Abdulmecid dès le jour de son arrivée, le 8 juin, un programme italien : l'*Andante* de *Lucia de Lammermoor* de Donizetti, sa transcription de l'Ouverture de *Guillaume Tell* de Rossini, enfin sa Fantaisie sur *Norma* de Bellini. Il ne faut pas s'en étonner, car comme partout en Europe, la musique italienne domine alors la scène lyrique. Constantinople n'échappe pas à la mode : on y trouve depuis 1844, sur les

-
1. Giuseppe DONIZETTI (fils), *Contribut à l'étude de la musique en Turquie* (tapuscrit inédit, Constantinople, 1915), Istanbul, Topkapı Sarayı Arşivi, D-10776/22, p. 8.
 2. Nicolas DUFETEL, « European Musicians at the Sultan Court (1599-1846): Diplomacy and Fantasy from an English organ to the Forty French Singers' Ottoman Odyssey », dans Susan SLYOMOVICS (dir.), *Perspectives on French Colonial and Late Ottoman Cultural History*, Edinburgh University Press, à paraître (actes du colloque *Perspectives on French Colonial and Late Ottoman Cultural History: A two-day conference honoring the work of Zeynep Çelik*, pour le « 2019 Giorgio Levi Della Vida Award for Excellence in Islamic Studies », 30-31 mai 2019, Los Angeles, UCLA Center for Near Eastern Studies).
 3. À ce sujet, voir Livio MISSIR DE LUSIGNAN, « Liszt et l'empire Ottoman en 1847 », *Actes du Colloque international Franz Liszt (1811-1886) tenu dans le cadre de l'Université de Paris IV-Sorbonne, 27-30 octobre 1986*, éd. Serge GUT, *La Revue musicale*, 405-406-407 (1987), p. 189-196 ; Ömer EGECIOGLU, « The Liszt-Listmann Incident », *Studia Musicologica*, 49/3-4 (2008), p. 1-19 ; Géza DÁVID et Lajos GRACZA, « Les relations musicales hungaro-turques dans la deuxième moitié du XIX^e siècle : Les concerts de Liszt à Constantinople et les marches de Szabadi et Haïdar-bey », Nicolas DUFETEL et Sarga MOUSSA, *Voyages croisés entre l'Europe et l'Empire ottoman au XIX^e siècle*, op. cit.

hauteurs de Péra, un Opéra Italien¹. Liszt peut donc y jouer la même musique qu'à Paris, Moscou, Berlin, Pest ou Londres.

Le lendemain de son arrivée, il rend visite à Donizetti Pacha et lui emprunte plusieurs morceaux de musique, dont les deux marches que ce dernier avait composées pour les Sultans Mahmoud (*Mahmudiye Marşı*) et Abdulmecid (*Mecidiye Marşı*), qu'il se propose de jouer le soir au Palais². Alors que le répertoire de son premier concert au Palais de Tcheregan était uniquement italien, Liszt a indéniablement voulu donner au second une couleur plus locale, car à sa fantaisie sur *Lucrezia Borgia* d'après Gaetano Donizetti (que le public de Constantinople avait pu entendre en 1844³) il ajouta une improvisation sur la *Mecidiye Marşı* et des variations sur des airs valaques. Comme en Europe, son programme interagit donc aussi avec l'horizon d'attente de son public local. Elaborée quelques jours plus tard à Buyukdere, son improvisation sur la *Mecidiye Marşı*, dont il offrit une copie manuscrite au Sultan encore conservée à Istanbul, sera publiée l'année suivante à Berlin sous le titre de *Grande paraphrase de la marche de J. Donizetti composée pour Sa Majesté le Sultan Abdul Medjid-Khan*⁴.

À Bucarest et à Iași, Liszt avait déjà improvisé sur deux airs valaques⁵. Il s'agit peut-être de ceux qu'il reprit pour le Sultan à Constantinople. À Paris, *Le Ménestrel* (18 juillet 1847) s'en fit l'écho en reprenant textuellement les mots du *Journal de Constantinople* parus le 11 juin, quelques jours après le concert : Liszt a joué « des variations sur d'anciens airs valaques qui ont une très grande ressemblance avec les airs turcs ». L'intérêt de cette remarque repose sur la perception immédiate d'un auditeur (sans doute occidental, du moins levantin) au palais du Sultan : la similitude entendue entre les mélodies valaques et des airs turcs interroge sur la nature de la musique des Balkans et sa perception, du moins dans les régions que traverse Liszt et où il entend la musique des bohémiens. Les « anciens airs valaques » variés par Liszt pour le Sultan correspondent sans aucun doute à des mélodies qu'il a relevées au cours des mois précédents, peut-être même à celles qu'il utilise dans la

-
1. Emre ARACI, *Naum Tiyatrosu. 19 Yüzyıl İstanbulu'nun İtalyan Operası*, Istanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010. Vittorio CATTELAN, *La cultura dell'Opera italiana a Costantinopoli nella prima fase delle Tanzimat : le canzoni e gli inni di Donizetti Paşa (1828-56); il Metastasio sacro di Giovanni Eremian (1831-39) ; Angelo Mariani al Teatro Naum di Pera (1848-51)*, Venise, Università Ca' Foscari Venezia, 2020.
 2. Giuseppe DONIZETTI, *Contributi à l'étude de la musique en Turquie*, op. cit., p. 29 (lettre de Giuseppe Donizetti à son fils, 9 juin 1847).
 3. *Journal de Constantinople*, 28 décembre 1844 ; 11 février 1845.
 4. Franz LISZT, *Paraphrase de la Marche de J. Donizetti composée pour S. M. I. Le Sultan*. Copie manuscrite (par Gaetano Belloni ?), avec dédicace et page de titre imprimées (Lith. Frères Brocktorff, à Péra). Université d'Istanbul, Nadir Eserler Kütüphanesi, 781/124. Partition présentée au Sultan. La première édition a été publiée à Berlin par Schlesinger en 1848 : *Grande paraphrase de la marche de J. Donizetti composée pour Sa Majesté le Sultan Abdul Medjid-Khan* (cotage S. 3427).
 5. Alfred HOFFMANN et Nicolae MISSIR, « Sur la tournée de concerts de Ferenc Liszt en 1846-47 », op. cit., p. 115.

Rhapsodie posthume (LW A60c) que le diplomate et musicologue roumain Octavian Beu publia en 1936, à l'occasion du cinquantenaire de la mort du compositeur, sous le titre apocryphe de *Rumänische Rhapsodie*¹.

C'est Béla Bartók, qui, en 1930, avait attiré l'attention de Beu sur un manuscrit inédit conservé à Weimar :

« Je ne sais pas si vous savez que Liszt a écrit une Rhapsodie, inédite jusqu'à aujourd'hui, qui utilise peut-être des thèmes roumains ; elle se trouve au Musée Liszt de Weimar dans un "recueil" où se trouvent les premières versions des 15 rhapsodies hongroises. Il a utilisé les thèmes qu'il a entendus dans le Komitat de Szatmar (Satu Mare). Je crois que cette pièce n'est pas encore publiée dans l'édition complète de Breitkopf & Härtel². »

L'année suivante, Beu publie un petit livre sur la tournée de Liszt en Roumanie (selon les nouvelles frontières d'après 1919) : *Franz Liszt în țara noastră*³. Alors qu'un chapitre est consacré aux concerts au palais du Sultan (« In Palatul Sultanilor », p. 25-30), montrant bien le lien historique et géographique entre ces entités, les deux derniers sont dédiés aux influences musicales roumaines : l'avant-dernier porte sur les mélodies copiées par Liszt (« Carnetul de schițe românești », p. 79-84) et le dernier sur la Rhapsodie posthume (« Rapsodia română », p. 85-95). Beu décrit quelques airs valaques notés par Liszt dans un cahier d'esquisses qu'il avait avec lui, dont il reproduit deux extraits : « Joc românesc din carnetul de schițe » et « Cântece românești scrise la Iași⁴ ». Ces notations ne correspondent pas aux mélodies reprises dans la Rhapsodie. Dans le chapitre suivant, le musicologue roumain reproduit deux pages du manuscrit de Weimar mentionné par Bartók : « Hora din 'Rapsodia română' » et « Bătuta din 'Rapsodia română'⁵ ». Ce manuscrit (de la main de Joachim Raff) se trouve bien au sein d'un recueil de musique hongroise et a selon toute vraisemblance été copié sur l'autographe aujourd'hui conservé à la Gesellschaft der Musikfreunde de Vienne⁶. Lorsque Beu publie son livre en 1931, dans un contexte marqué par les questions géopolitiques et d'affirmation nationale, il n'avait connaissance que de la copie de Weimar⁷, mais cinq ans plus tard, pour l'édition de la Rhapsodie, il mentionne l'autographe qui lui a servi pour établir le texte musical.

1. Vienne, Universal Edition cotation, 10 823. Elle a été créée à Bucarest le 17 décembre 1931 par Aurelia Cionca.

2. Original en allemand : « *Ich weiss nicht, ob Sie es wissen, dass Liszt eine bisher unveröffentlichte Rhapsodie mit wahrscheinlich rumänischen Themen hat; sie befindet sich im Weimarer Liszt-Museum in einem sogenannten „Sammelbande“ in welchem sich auch die ersten Fassungen der 15. ung. Rhapsodien befinden. Er hat auch da Themen benützt, die er in Komitat Szatmár (Satu Mare) gehört hat. Ich glaube, dieses Werk wurde in der Gesamt-Ausgabe Breitkopf & Härtel noch nicht veröffentlicht.* » János DEMÉNY (éd.), Bartók Béla *Levelei*, Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1955, p. 185.

3. Octavian BEU, *Franz Liszt în țara noastră*, Sibiu, Kraft & Drotleff, 1931.

4. WRgs 60/N5.

5. Octavian BEU, *Franz Liszt în țara noastră*, op. cit., deux planches hors-texte, entre les p. 88-89 et 90-91.

6. A-Wgm A190.

7. D-WRgs 60/I1012, 419-445.

Sources de la Rhapsodie « roumaine » :

1. D-WRgs N5 : Mélodies de Valachie copiées (1846-1947) [non utilisées dans cette Rhapsodie]
2. A-Wgm A190 : Autographe (1847)
3. D-WRgs 60/I10¹², 419-445 : Copie de Raff (1847 ?)
4. Première édition : éd. Beu, Vienne Universal (1936)

L'autographe comporte une indication géographique pour la Hora « Hermannstädter » (p. 8), en référence au nom germanique de la ville roumaine de Sibiu, où Liszt avait joué en décembre 1846, mais pas pour la Bătuta (p. 10). La copie de Raff reprend l'indication de la Hora (p. 10) mais en comporte aussi une pour la deuxième danse, décrite comme une « Walachische Melodie » (p. 12). Dans les deux sources, la Bătuta est marquée « fantastico ». La « Hora » de Sibiu et la « Bătuta » valaque sont indéniablement des souvenirs musicaux du voyage de Liszt vers Constantinople.



Exemple 1 — Liszt, Rhapsodie « roumaine », « Hermannstädter ». D-WRgs 60/I10¹² p. 10.

Beu et Gárdony ont cherché à identifier la mélodie de la Bătuta : le premier reproduit une page de Bătuta arrangée pour piano et violon par P. Pipoș extraite de *Muza română* ; le second compare la mélodie de Liszt à une « Volksmelodie » notée par Bartók¹.

1. Octavian BEU, *Franz Liszt în țara noastră, op. cit.*, planche entre p. 92 et 93. Zoltán GÁRDONY, « Paralipomena zu den Ungarischen Rhapsodien Franz Liszts », in Klára HAMBURGER (dir.), *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren*, Budapest, Corvina Kiadó, 1978, p. 197-225 : « III. Liszts sogenannte « Rumänische Rhapsodie », p. 20-225), p. 225.



Exemple 2 — Liszt, Rhapsodie « roumaine ». « Walachische Melodie » - WRgs 60/110¹² p. 12.

La description de la musique des Bohémiens de Moldo-Valachie (les *Oláh*) faite par Liszt dans son livre *Des Bohémiens, et de leur musique en Hongrie* correspond à la mélodie valaque, dont Jean-Pierre Bartoli fait à juste titre l'exemple le plus « exotique » de toute sa musique en le comparant aux essais coloristiques et modaux de Saint-Saëns¹. Le compositeur écrit en effet qu'« à Bucharest et à Jassy, on [lui] amena plusieurs troupes de Bohémiens virtuoses dans le genre de ceux de Hongrie », et qu'il trouva « chez eux un beau filon de la grande veine musicale. » Il note même une différence : « Ils ont des mélodies très-heureuses », poursuit-il, dont il a « formé un recueil intéressant, durant de charmantes soirées écoulées dans leur compagnie. Elles diffèrent assez sensiblement de caractère et de nuances de celles des Bohémiens hongrois ». En effet, le style de la mélodie valaque ne ressemble pas à celui des mélodies de ses autres Rhapsodies et c'est peut-être pour cela qu'il ne l'a pas intégrée à la version finale de son épopée magyare². Liszt la traite même avec une formule d'accompagnement qu'on ne trouve nulle part ailleurs dans son œuvre et qu'il décrit comme étant propre aux Bohémiens de Moldo-Valachie. On peut l'assimiler à la « cobza » : selon ses mots, un « accompagnement d'une basse en pédale continue, bornée invariablement à la tonique, ce qui retient l'harmonie dans un constant servage ; elle y est comme péniblement attachée à la glèbe. » Enfin, elle correspond aussi à une autre caractéristique moldo-valaque selon lui, à savoir la danse : « Presque tous leurs airs, à peu de chants près, sont destinés à la danse³ [...] ».

1. Jean-Pierre BARTOLI, « Liszt and French Exoticism in Music », *op. cit.*

2. Zoltán GÁRDONYI, « Paralipomena zu den Ungarischen Rhapsodien Franz Liszts », *op. cit.*

3. Franz LISZT, *Des Bohémiens, et de leur musique en Hongrie*, *op. cit.*, p. 196.

Conclusion

Vers la fin de l'acte I de *Così fan tutte* de Mozart, Guglielmo et Ferrando feignent de partir à la guerre mais reviennent déguisés en Albanais pour mettre à l'épreuve la fidélité de leurs fiancées. Lorsqu'ils réapparaissent, la servante de ces dernières, Despina, ne les reconnaît pas. Leurs costumes et leurs moustaches sèment le doute et elle s'interroge :

« *Che sembianze ! Che vestiti ! Che figure ! Che mustacchi ! Io non so se son Valacchi o se Turchi son costor.* »

« Quel aspect ! Quels vêtements ! Quels visages ! Quelles moustaches ! Je ne sais s'ils sont Valaques ou Turcs. »

La confusion est clairement causée par le costume albanais qu'elle reconnaît comme étranger, exotique ou oriental. Quant à ceux qui entendirent Liszt improviser sur des mélodies valaques au palais du Sultan en 1847, ils eurent l'impression d'entendre des airs turcs. Le matériau mélodique et harmonique de la Rhapsodie « roumaine », mais aussi son contexte géographique et historique, doivent inviter à considérer cette œuvre comme la musique la plus exotique composée par Liszt, à l'issue d'un voyage l'éloignant de plus en plus de l'Europe, et traversant des contrées qui allaient justement alors en s'européanisant. Il s'agit sans doute aussi de son œuvre la plus « transnationale » et elle interroge la définition d'un « Volksgeist » nationalement uniformisé. On peut ainsi s'interroger sur le qualificatif à donner à cette Rhapsodie posthume : *roumaine, transylvanienne, valaque, moldo-valaque, balkanique, orientale...* ? Quoi qu'il en soit, elle illustre le métissage, les rencontres et la circulation des styles musicaux dans cette région aux confins de l'Europe, des Balkans et de la Turquie d'Europe. Et démontre que Liszt et son œuvre sont un cas d'étude à privilégier pour les futurs travaux d'une géomusicologie s'intéressant, au-delà des frontières, aux voyages et aux styles musicaux pour associer histoire, géographie et esthétique.

Nicolas DUFETEL

CNRS-IReMus

Le rôle de Liszt dans la réception de l'opéra de langue allemande à travers quelques exemples : *Euryanthe, Genoveva, Alfonso und Estrella*

Liszt ne s'est certes pas imposé comme compositeur d'opéras, genre dominant à son époque, mais s'y est pourtant intéressé à différents titres. En effet, après un petit ouvrage de jeunesse dans la veine troubadour, *Don Sanche ou le château d'amour* (1824), il a délaissé la composition d'opéras pendant une vingtaine d'années. En revanche, pendant sa période de gloire itinérante comme pianiste virtuose, il a écrit pour son instrument et interprété de nombreuses fantaisies et paraphrases d'opéras à succès, le plus souvent français ou italiens¹. Pour Bruno Moysan, « l'ancien pot-pourri devient sous les doigts de Liszt un véritable complexe poétique² »... « Liszt séduit et se fait ainsi l'éducateur du public de l'Europe des cours dont il fait évoluer insensiblement le goût tout en lui proposant une nouvelle hiérarchie des valeurs fondée sur le génie³ ».

Cette manière d'influencer, Liszt va la poursuivre dans une autre partie de sa vie, où elle va s'ajouter à l'intérêt que, plus qu'aucun autre, il a manifesté pour l'œuvre des compositeurs qu'il admirait. S'il est avéré que les musiciens pour lesquels Liszt a le plus œuvré sont Berlioz et Wagner⁴, ce n'est pas d'eux dont il sera question ici.

-
1. Sur ce sujet voir le chapitre « Transcriptions, paraphrases, fantaisies... », in Laurence LE DIAGON-JACQUIN, *Liszt. Guide pratique du mélomane*, Paris, Hermann, 2011, p. 121-150. Sur les fantaisies, et « l'importance sociale d'un genre mineur » voir le tableau des opéras choisis par Liszt dans cette période, in Bruno MOYSAN, *Liszt virtuose subversif*, Paris, Symétrie, 2009, p. 29-30.
 2. Bruno MOYSAN, *Liszt virtuose subversif*, op. cit., p. 178.
 3. *Ibid.*, p. 179.
 4. Sur les relations entre Liszt et Wagner on peut lire *Correspondance de Richard Wagner et de Franz Liszt 1841-1882*, traduction L. SCHMIDT et J. LACANT, Paris, Gallimard, 1975 et l'article de Nicolas DUFETEL, « Liszt et la "propagande wagnérienne" », *Acta Musicologica*, vol. 82/2, Bale, International Musicological Society, 2010, p. 263-304.

En effet, nous laisserons de côté l'œuvre de Wagner, qui doit beaucoup à Liszt, pour porter un regard sur trois opéras qui marquent, à leur façon, des étapes dans l'élaboration d'un opéra national allemand et auxquels Liszt s'est intéressé en agissant pour les faire représenter, voire en écrivant en plus un texte pour aider à leur compréhension : *Euryanthe* de Weber, *Genoveva* de Schumann et *Alfonso und Estrella* de Schubert.

Liszt est nommé « Maître de chapelle en service extraordinaire » en 1842, à Weimar, mais il n'en fera sa résidence permanente qu'en 1848, jusqu'en 1860 où il démissionne. Il est à noter que, entre sa nomination et son installation à Weimar, Liszt, lui-même, a rêvé d'un poste fixe à Vienne, poste auquel il aurait succédé à Donizetti, et aurait donc projeté de faire représenter son opéra *Sardanapalo* (livret en italien, d'après Byron) au *Kärntnertortheater*. Ce projet n'aboutit pas, l'opéra demeure inachevé¹. De fait, à l'époque, beaucoup s'étonnent qu'un artiste du renom de Liszt « s'enterre » dans une petite ville de province allemande.

Pendant cette période de sa vie, plus sédentaire, il déploie une activité prodigieuse. D'une part, il travaille à réaliser ses ambitions artistiques en tant que compositeur, en particulier d'œuvres pour orchestre, en fondant, sous l'influence de Berlioz et de sa *Symphonie fantastique*, le genre nouveau du *poème symphonique*. D'autre part, en remplissant ses fonctions au service du grand-duc Carl Friedrich, puis de son fils Carl Alexander, il souhaite redonner à Weimar le rayonnement artistique du temps de la collaboration entre Goethe et Schiller. Weimar représente pour Liszt une étape et un défi. En effet il se heurte à de nombreux obstacles de différentes natures. Comme pionnier de la nouvelle musique, il est au cœur des polémiques entre les tenants de la *Neudeutsche Schule* et leurs opposants, entre les défenseurs de la musique à programme et ceux de la musique pure (Hanslick). Il doit également faire face aux intrigues d'un théâtre de cour, au manque de moyens matériels ; il déplore le « manque de personnel musical compétent ² » : en 1854 l'orchestre ne comporte que 37 musiciens permanents et le chœur 35³. S'ajoutent à cela l'indifférence, voire l'hostilité, d'un public conservateur⁴.

Partiellement déçues, les ambitions artistiques de Liszt lui permettent cependant de transformer un petit théâtre de province allemand en un théâtre

-
1. Il a laissé une certaine de pages d'esquisses, à partir desquelles une reconstitution a permis une création partielle à Weimar en 2018. Pour plus de précisions, voir David TRIPPETT, « An Uncrossable Rubicon: Liszt's *Sardanapalo* Revisited », *Journal of the Royal Musical Association*, 143:2, 2018, p. 361-432.
 2. Allan KEILER, « Liszt and the Weimarer Hoftheater », *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 28, Budapest, 1986, p. 431-450.
 3. *Ibid.*, p. 439.
 4. Sur l'activité de Liszt à Weimar, voir aussi Detlef ALTENBURG, « Hofkappelmeister in außerordentlichem Dienst – Hofkonzerte, Musiktheater und Konzertreisen », in *Catalogue de l'exposition Franz Liszt. Ein Europäer in Weimar*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2011, p. 164-171.

de « progrès, d'innovation et d'expérimentation¹ » « ... le théâtre de cour de Weimar redevint en quelques années une scène de premier plan dont on rendait compte dans toute la sphère germanophone » et « même quand le nombre de créations eut nettement diminué, Liszt réussit, à la différence de Hummel², à attirer l'attention sur les représentations de l'opéra de cour de Weimar, à l'étranger également³ ».

Dans son activité de chef d'orchestre Liszt s'efforce de diriger à la fois des opéras d'avant-garde (ceux de Wagner) mais aussi de redonner une chance à des opéras plus ou moins récents (*Euryanthe* et *Genoveva*) voire d'en créer, lorsqu'ils n'avaient pas eu cette chance (*Alfonso und Estrella*).

En relation avec deux de ces trois opéras Liszt écrit un texte ; ces essais, suivant de peu les représentations, et initialement publiés dans le journal local (*Weimarische Zeitung*), seront rapidement republiés dans la *Neue Zeitschrift für Musik*, en vue d'une diffusion nationale, voire internationale⁴. Sachant la valeur d'une couverture de presse efficace, Liszt participait à la réception de son travail. Et c'est justement dans l'essai sur *Euryanthe* qu'il définit ce que devrait être, selon lui, la politique de programmation d'un théâtre, et de celui de Weimar en particulier. Au moins la moitié du texte est consacrée à cet aspect. Il y expose les ambitions devant faire de Weimar une scène d'influence, n'oubliant pas son glorieux passé.

« Ce n'est que si l'on parvenait à constituer un répertoire rigoureusement conforme aux principes artistiques qu'il serait possible d'espérer un avenir brillant à tous égards pour une scène à laquelle se rattachent aujourd'hui encore de nombreux et persistants souvenirs émus [...] Il ne viendra à l'idée de personne d'exiger d'un théâtre de cour tel celui de Weimar le faste scénique des grandes salles européennes [...] On ne demande à Weimar que de l'art, plus d'art et un art plus dépourvu de faux-semblants que celui que l'on trouve à Paris, Berlin et Vienne⁵ ».

Pour lui, trois conditions sont indispensables pour parvenir à cette finalité.

« 1. Une déférence plus intelligente et plus authentique pour les chefs-d'œuvre des temps passés que ne le montre l'expérience [...] L'exécution de chefs-d'œuvre qui, par une malchance imméritée, sont tombés dans l'oubli ;

2. l'étude active, constante et scrupuleuse des œuvres qui jouissent de la faveur du présent...

3. une assistance étendue et impartiale, à l'égard des œuvres non éditées auxquelles on prête un avenir et qui se distinguent par des qualités remarquables, même si elles ne sont

1. Allan KEILER, « Liszt and the Weimarer Hoftheater... », *op. cit.*, p. 445.

2. Son prédécesseur sur le poste.

3. Detlef ALTENBURG, « Hofkappelmeister in außerordentlichem Dienst... », *op. cit.*, p. 168. Notre traduction.

4. L'ensemble de ces essais consacrés à l'opéra et à la musique de scène sera regroupé sous le titre *Dramaturgische Blätter*, in *Gesammelte Schriften*, vol. 3/1, L. Ramann, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1881, 1910. Voir la liste et le tableau des textes édités, puis republiés, in Nicolas DUFETEL, « Liszt et la "propagande wagnérienne"... », *op. cit.*, p. 281.

5. Franz LISZT, *Gesammelte Schriften*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910, p. 43-45. Notre traduction.

que partielles, que l'auteur soit célèbre ou encore inconnu [...] qu'il appartienne à notre hémisphère ou à l'autre¹ ».

En relation avec le point 2, Liszt précise qu'il faut une alternance « sans parti-pris » entre des œuvres italiennes, françaises et allemandes, sans « préjugé contre un genre ou l'autre ». Et à Weimar on voit aussi bien des opéras de Gluck, que de Meyerbeer ou de Verdi. Liszt consacre d'ailleurs un essai à *Orphée* de Gluck et à *Robert le Diable* de Meyerbeer, entre autres.

Les trois opéras cités sont choisis par Liszt en conformité avec ses exigences de programmation. Ils ont en commun, d'une part, d'appartenir à cette époque (première moitié du XIX^e siècle) riche en expérimentations où l'opéra allemand est en quête de lui-même, ce chemin aboutissant de manière téléologique au drame wagnérien, d'autre part, de n'avoir jamais réussi à s'imposer véritablement au répertoire, la faute en étant couramment imputée aux livrets². En revanche, ils occupent une place très différente dans l'œuvre de leur auteur respectif. En effet, Weber, après le succès magistral du *Freischütz* (1821) est prié par l'impresario Barbaja, de renouveler l'exploit à Vienne. Schubert, de déception en déception, n'abandonne pas le projet de réussir à s'imposer comme compositeur d'opéras dans sa ville où Rossini règne en maître, alors que les années 1820 voient grandir la rivalité entre les tenants de l'opéra italien et les défenseurs de l'opéra allemand. Schumann, au contraire, bien qu'il y pense pendant des années, ne laissera, à l'instar de Beethoven, qu'un seul opéra.

La genèse de ces trois ouvrages, ceux de Schubert et Weber, quasi contemporains, celui de Schumann contemporain de *Lohengrin*, est au cœur de plusieurs problèmes auxquels se confrontent les compositeurs d'opéras : la quête de nouveaux livrets et la question des dialogues parlés. Concernant tout d'abord la difficulté pour les compositeurs d'opéras de se procurer un livret original allemand de qualité, en 1823 encore, Beethoven déplorait que les poètes allemands ne soient pas capables de réaliser un livret convenable³. La question du livret s'appréhende à la fois sous l'angle du sujet, et sous l'angle du genre, c'est-à-dire pour une grande part à cette époque, la présence – ou pas – de dialogues parlés à l'intérieur de la partition. La polémique qui divisa aussi bien les compositeurs que les théoriciens encore après 1850 est indissociable de la grande question qui a nourri les débats esthétiques relatifs à l'opéra depuis l'apparition du genre en Italie au début du XVII^e siècle, à savoir l'importance relative du texte et de la musique. Elle connut un regain de

1. Franz LISZT, *Gesammelte Schriften*, op. cit., p. 45-46.

2. En 1972, dans un article consacré au livret du *Freischütz*, Carl Dahlhaus écrit que « le librettiste est le bouc émissaire de l'histoire de l'opéra ». Il ajoute que « chaque fois qu'une œuvre dont les initiés apprécient la musique ne parvient pas à se faire une place au répertoire, on en impute inconsciemment la responsabilité aux faiblesses du livret », in « Le livret du *Freischütz* » (trad. Brigitte HÉBERT), *L'avant-scène Opéra* 105-106, 1990, p. 146-147.

3. Max Maria von WEBER, « Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild », cité in S. DÖHRING, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, Laaber Verlag, 1997, p. 91.

vigueur au moment où l'Allemagne et l'Autriche désiraient favoriser l'essor du *Singspiel*, comme genre authentiquement national, face à l'opéra seria qui avait dominé auparavant, à Vienne, mais aussi à Hambourg ou à Dresde. Cette problématique semble désormais tournée vers le passé. Aussi au XIX^e siècle la question de l'existence des dialogues parlés va-t-elle se poser, non plus face au *recitativo secco* de l'opéra seria mais en regard de l'opéra de l'avenir entièrement mis en musique, le futur opéra *durchkomponiert*. C'était l'ambition de Weber, de Schubert, et de Schumann.

L'argument des trois opéras a pour cadre le Moyen Âge, illustration de la nostalgie romantique pour le passé et aussi recherche de racines culturelles et historiques. Dans la première moitié du siècle, le cadre médiéval est encore assez international. L'action d'*Euryanthe* est située en France au XII^e siècle, celle d'*Alfonso und Estrella* en Espagne (Asturies-Leon) au VIII^e, celle de *Genoveva*, à la même époque dans les environs de Strasbourg, dans le contexte des batailles de Charles Martel. C'est le sujet le plus germanique : au milieu du siècle, l'attrait pour un Moyen Âge rêvé renforce la demande nationaliste (regard vers le Saint Empire¹).

Euryanthe

Weber, toujours à la recherche de nouveaux livrets, fait appel à Helmina von Chezy (1753-1856), une poétesse de second rang, pour répondre à la commande de Barbaja. Son livret, inspiré de Boccace et du *Roman de la Violette*, met en scène deux couples, l'un vertueux, l'autre « qui se damne », selon la vision d'un univers séparé en deux mondes opposés : Lumières/ténèbres (cf. *la Flûte enchantée*). Cette collaboration difficile amène Weber à essayer d'améliorer lui-même le livret. L'opéra, créé à Vienne le 25 octobre 1823, est rapidement retiré de l'affiche, à juste titre, selon Schubert. Les affinités artistiques, mais également les relations personnelles entre les différents protagonistes, amitiés, brouilles, ne sont pas à négliger. En l'occurrence, le jugement négatif de Schubert (et dont Liszt témoigne dans son essai) eut des conséquences pour son propre opéra (voir *infra*). De fait l'œuvre cause une certaine déception, ne répondant pas aux attentes suscitées par le *Freischütz*. Par la suite, elle connaît néanmoins un succès d'estime et entraîne des commentaires élogieux, dont celui, célèbre, de Schumann qui écrit à son propos en 1847 : « La musique est encore beaucoup trop peu connue et reconnue [...] Une chaîne de bijoux étincelants du début à la fin²... ». D'ailleurs, *Genoveva* de Schumann peut à plusieurs titres être comparé à *Lohengrin*, mais c'est de Weber que Schumann se réclame.

-
1. Voir Michael S. RICHARDSON, « Church music as a signifier of pastness in Schumann's *Genoveva* », in *Medievalism and nationalism in German opera. Euryanthe to Lohengrin*, New York, Routledge Research in Music Series, 2020, p. 105-145.
 2. ROBERT SCHUMANN, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Band 4, Leipzig, Wigand, 1854, p. 290. Notre traduction.

Euryanthe a également beaucoup de valeur aux yeux de Liszt, et la première des représentations qu'il dirige de l'ouvrage à Weimar eut lieu le 19 mars 1854. Dans l'essai qu'il lui consacre, déjà évoqué plus haut, il note chez Weber, « une merveilleuse divination de la forme future du drame¹ ». Ensuite Liszt se livre à une comparaison entre le livret du *Freischütz* et celui d'*Euryanthe*. Pour lui, celui du *Freischütz* est un des meilleurs qui soient, mais si Weber en a fait un chef-d'œuvre, c'est qu'

« En prenant ce canevas, parfait dans son genre, de la main du poète, Weber n'a pas seulement donné au matériau populaire sa pleine force musicale, mais il en a aussi élargi les dimensions par son souffle poétique : il a embelli les personnages, augmenté la chaleur intérieure, rehaussé le coloris et, en répandant sur l'ensemble le charme coloré et chatoyant des formes les plus originales, il a donné aux contours une plus grande concision². »

Puis Liszt se livre à la critique du livret d'*Euryanthe*, qui ne comporte aucun des ingrédients propres à séduire un vaste public, (chouette, squelette, gorge aux loups) pas même une « petite valse », pas même un chœur de chasseurs qu'on pourrait « jouer à l'orgue de Barbarie ». Il reproche au travail de Helmina von Chezy un « manque de créativité³ » que les tentatives de Weber ont échoué à améliorer. Il reconnaît cependant que

« le texte a le mérite indéniable d'une ambition et d'une exaltation plus grandes ; le texte et la musique ont des points de départ plus élevés. Ils s'élèvent au-dessus de la vie domestique et rurale et prennent un essor audacieux vers un épanouissement héroïque. Avec la composition d'*Euryanthe*, Weber a fait le premier pas dans un nouveau monde. Ici, il a pris conscience, en précurseur, d'une nouvelle ère : il avait le pressentiment de *Tannhäuser* et de *Lohengrin*⁴. »

Ce jugement de valeur, qui replace Weber dans l'histoire de l'opéra justifie pleinement pour Liszt la remise au répertoire de son grand opéra.

Genoveva

Schumann avait depuis longtemps le dessein de composer un opéra. On cite souvent sa lettre à Kosmaly où il écrit en 1842 : « Savez-vous quelle est ma prière du matin et du soir ? Elle s'appelle l'opéra allemand. Il faut réaliser cela⁵. » Pour concrétiser ce rêve de composer un opéra romantique et germanique, il hésite pendant des années entre des dizaines de sujets, dont *Faust*, *Hamlet*, des pièces de Calderón, des œuvres de Byron, les Nibelungen, pour finalement se décider pour la Légende de Geneviève de Brabant. Il demande à son ami le poète Reinick de lui élaborer un livret sur ce thème à partir de deux œuvres littéraires : *Vie et mort de Sainte Geneviève* (1800) de

1. Franz LISZT, *Gesammelte Schriften*, op. cit., p. 36.

2. *Ibid.*, p. 37. Notre traduction.

3. *Ibid.*, p. 39.

4. *Ibid.*

5. Lettre citée in « Genoveva », *l'Avant-Scène Opéra* 71, Paris, 1985, p. 12.

Tieck, une sorte de conte mystique en vers, évoquant les mystères du Moyen Âge, et le drame *Genoveva* (1840) de Hebbel, dans lequel le personnage principal est le traître Golo. Là encore, en désaccord avec son librettiste, Schumann termine le texte lui-même, un texte qui présente quelques analogies avec *Euryanthe* (une femme vertueuse accusée à tort d'infidélité). L'unique opéra de Schumann est créé à Leipzig le 25 juin 1850, les deux premières représentations sous sa direction, et en présence de plusieurs compositeurs dont Liszt. Bien que leurs relations se soient détériorées depuis quelques années, Liszt décide de remonter l'opéra à Weimar, le 9 avril 1855, sans que Schumann, déjà interné, puisse y assister. Dans les jours qui précèdent – et qui suivent – cette représentation, Liszt laisse un témoignage de ses impressions un peu ambigu : « ... il y a des ouvrages manqués qui ont beaucoup plus de valeur que d'autres très bien réussis et florissants de succès. *Geneviève* [...] conservera une signification propre dans le développement de l'opéra allemand¹ ». Il critique cependant le livret et reproche un manque de passion. Cela ne l'avait pas empêché d'écrire à Anton Rubinstein : « Parmi les opéras créés au cours des 50 dernières années, c'est certainement celui que je préfère (Wagner excepté, bien entendu) malgré son manque de force dramatique². » Il semble que, pour Schumann, la volonté de composer un opéra allemand impliquait « le renoncement aux effets théâtraux et une tendance à une dramaturgie intérieure intense³... ».

Pour Liszt, cet ouvrage annonce Wagner, alors que, plus tard, Harnoncourt y verra déjà une « réaction » à Wagner. Pour Harnoncourt, « toute l'œuvre est construite sur un tissu subtil de leitmotives, la plupart issus du même motif principal. Il s'agit du choral du début⁴ ».

En effet, le thème du choral qui traverse l'œuvre est présent dès les premières mesures de l'ouverture, et le premier numéro est un chœur, à la manière d'un choral de Bach. L'évocation du VIII^e siècle médiéval par le style de Bach, est certes un anachronisme, mais l'époque en était coutumière. Et Schumann n'a pas été étranger à la redécouverte de Bach par les romantiques. La première fois, le choral est entonné à l'unisson, ce qui place d'emblée le public dans une atmosphère familière, celle d'un culte luthérien : un style musical lié au patrimoine et à l'identité, en vue d'établir un opéra germanique⁵.

1. Lettre à Agnès Street, 12/04/1855, citée in *l'Avant-Scène Opéra* 71, p. 21.

2. Lettre du 3 avril 1855, citée par Brian SCHLOTEL, « Genoveva », in *The New Grove Dictionary of Opera*, edited by Stanley Sadie, vol. 2, London, Mac Millan, 1997, p. 380. Notre traduction.

3. Margareta SAARY, « Genoveva », in András BATA (dir.), *OPÉRA. Compositeurs. Œuvres. Interprètes*, Köln, Könnemann, 1999, p. 567.

4. *Livret d'accompagnement du coffret CD Genoveva*, direction N. HARNONCOURT, propos recueillis par Monika MERTL (Trad. Hélène CHEN-MÉNISSIER), Live Recording, Teldec Classics International GMBH, Hambourg, 1997.

5. Voir Michael S. RICHARDSON, « Church music as a signifier of pastness in Schumann's Genoveva », *op. cit.*, p. 119.

Alfonso und Estrella

Des trois opéras considérés ici, celui de Schubert constitue un cas particulier à tous égards. D'abord dans sa genèse, il représente un cas exemplaire d'étroite collaboration entre librettiste et compositeur, entre septembre 1821 et février 1822, la plus étroite qu'ait connue Schubert avec un de ses auteurs, telle que pouvait en rêver Hoffmann, pour que la musique naisse directement de la poésie¹. L'auteur du livret, Franz von Schober (1796-1882), était un dilettante qui avait exploré plusieurs domaines d'expression artistique ; il fut au centre d'un des principaux cercles d'amis de Schubert. Et plus de vingt ans après, il jouera un rôle important auprès de Liszt pour la création de son opéra. *Alfonso und Estrella* est la première tentative de Schubert pour écrire un opéra *durchkomponiert*, en même temps que Weber. Mais l'opéra de Schubert est refusé en 1822. Les espoirs de Schubert se reportent alors sur un nouveau projet, *Fierrabras*, encore plus ambitieux, annoncé lui aussi favorablement dans la presse. L'échec relatif d'*Euryanthe* entraîne une fois encore l'abandon de ce projet et met un frein aux tentatives de promotion de l'opéra allemand à Vienne. On peut comprendre l'amertume de Schubert qui le 30 novembre 1823 écrit à Schober « Cela va très mal pour mes deux opéras [...] L'*Euryanthe* de Weber n'a pas réussi et selon moi a été mal reçu avec raison. Ces circonstances [...] ne me laissent plus rien espérer pour mes opéras² ». Il persiste cependant mais échoue à faire représenter un de ses grands opéras de son vivant. En effet, il espérait l'aide de Weber pour le faire représenter à Dresde³, mais ce dernier ne donne pas suite (cf. la brouille entre les deux compositeurs après *Euryanthe*) ; Schubert envoie ensuite sa partition à la cantatrice Anna Milder, pour une création à Berlin, mais elle lui répond que son opéra ne correspond pas au « goût local » qui préfère le « grand opéra tragique, ou l'opéra-comique français⁴ ».

Il faut donc attendre le 24 juin 1854 et la création par Liszt au *Hoftheater* à l'occasion de l'anniversaire du grand-duc Carl Alexander, plus désireux que son père de renouer avec le passé artistique glorieux de Weimar. Cette représentation est l'aboutissement d'efforts de longue haleine, entre 1848 et 1854, un parcours semé d'embûches, de tentatives qui échouent, de répétitions qui n'aboutissent pas... On salue le mérite de Liszt d'avoir, dans un premier temps travaillé à la création scénique d'un opéra dont il ignorait

-
1. Voir E. T. A. HOFFMANN, le texte *Der Dichter und der Komponist* a été publié pour la première fois en décembre 1813 dans *Die Allgemeine Musikalische Zeitung*, augmenté, il a ensuite fait partie des nouvelles *Serapions-Brüder* (1819), Leipzig, Reclam, p. 138-170.
 2. *Schubert: Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von O. E. DEUTSCH, Wiesbaden, Breitkopf und Härtel, 1996 (1964, 1980), p. 207. Notre traduction.
 3. Voir Franz SCHUBERT, lettre à Joseph von Spaun du 7 décembre 1822 in *Schubert: Die Dokumente ...*, op. cit., Wiesbaden, Breitkopf und Härtel, 1996 (1964, 1980), p. 173.
 4. Lettre d'Anna Milder à Schubert le 8 mars 1825, citée in *Programme Alfonso und Estrella* de l'Opéra de Zurich, Coproduction avec les Wienerfestwochen, Direction Nikolaus Harnoncourt, Saison 2000-2001.

à la fois le texte et la musique. On doit cependant en attribuer une part à son admiration pour Schubert, et une autre à l'insistance de Schober, directement impliqué. La relation de ce dernier avec Liszt est moins documentée que celle qu'il a entretenue avec Schubert, mais il semble qu'ils se connaissaient au moins depuis 1840¹. Par la suite Schober est devenu assez proche de Liszt et, à Weimar, lui a même fourni plusieurs textes, dont celui pour la cantate *Hungaria* (1848). À partir de 1848, diverses correspondances, entre Schober et Ferdinand, le frère de Schubert, entre ce dernier et les éditions Breitkopf, témoignent de la volonté de faire éditer la partition. Un projet de représentation en 1849 se heurte au refus d'Eduard Genast, le régisseur du théâtre de Weimar qui en rend compte dans ses mémoires². Liszt ne renonce pas, mais projette de remplacer le livret de Schober, voire d'en faire écrire un nouveau en français, en vue d'une représentation à Paris. Finalement le texte de Schober est conservé, mais ce que le public découvre ce soir de 1854 à Weimar, c'est une version de l'opéra de Schubert révisée par Liszt, considérablement raccourcie³, pour plus de concision à la fois musicale et dramatique. Plusieurs numéros sont entièrement supprimés. Selon Allan Keiler, l'examen approfondi des changements opérés par Liszt, numéro après numéro (coupures et ajouts de matériel de transition) révèle une avancée vers une continuité qui n'est donc plus le plan dramatique d'origine⁴. Mais il n'y aura pas de version intégrale d'*Alfonso und Estrella* avant les représentations de 1991 à Graz.

L'action qui commence dans une « idyllique vallée rocheuse », repose sur le conflit entre deux pères, l'un, Froïla, dépossédé de son trône, par l'autre, Mauregato. Alfonso, le fils de Froïla, tombe amoureux d'Estrella, la fille de l'usurpateur, également convoitée par Adolfo, un chef de guerre au service de ce dernier. L'intrigue se termine par une réconciliation générale, où l'amour triomphe des haines du passé. Cet opéra reflète en partie l'influence des théories de Mosel⁵, qui considérait que « seule une œuvre entièrement mise en musique pouvait être appelée opéra », et que « le dialogue parlé devait être banni de l'opéra tragique ou héroïque⁶ ». Pour lui, l'opéra devait être

-
1. Sur la relation Schober/Liszt, sur les détails du processus aboutissant à la création, sur les correspondances, voir Allan KEILER, « Liszt on Schubert's *Alfonso und Estrella*. Introduced and translated », *Franz Schubert and his world*, edited by Christopher H. GIBBS and Morten SOLVIK, Princeton University Press, 2014, p. 183-201.
 2. Citées in Allan KEILER, « Liszt and the Weimarer Hoftheater », *op. cit.*, p. 444.
 3. Pour le détail des coupures par numéro, voir Allan KEILER, *op. cit.*, p. 444-445 et Till Gerrit WAIDELICH, *Franz Schubert: Alfonso und Estrella. Eine frühe durchkomponierte deutsche Oper. Geschichte und Analyse*, Tutzing, Hans Schneider, 1991, p. 41-46.
 4. *Ibid.*, p. 445.
 5. Ignaz Franz von Mosel (1772-1844) était un théoricien mais aussi un compositeur. Ses théories et ses idées sur l'opéra sont réunies dans son essai *Versuch einer Ästhetik des dramatischen Tonsatzes* (Wien, 1813, München, 1910).
 6. Ignaz Franz von Mosel, cité in Georg CUNNINGHAM, *Franz Schubert als Theaterkomponist*, Freiburg, 1974, p. 149.

l'expression du naturel dans l'art, et le modèle était à rechercher dans les œuvres de Gluck (que Schubert admirait), le contraire du naturel étant représenté par les coloratures de l'opéra italien.

Pour le choix du sujet, Mosel préconisait une intrigue simple, sans complications. Schubert le connaissait depuis 1820 environ et lui avait demandé son opinion sur *Alfonso und Estrella* en lui envoyant une partie du manuscrit de son opéra¹.

Après une telle persévérance dans la mise en œuvre de son projet, concernant cet opéra, on peut s'étonner que le texte² que Liszt lui consacre peu de temps après soit aussi critique à première vue. Néanmoins, tout au long de cet essai, on ressent l'immense admiration que Liszt voue à Schubert, et toutes les réticences qu'il exprime sont entourées d'explications qui peuvent les atténuer. D'abord Liszt considère *Alfonso und Estrella* comme une œuvre de jeunesse de Schubert en l'attribuant à l'année 1818 (au lieu de 1821-1822). Il règle son sort au livret tout en évitant de citer le nom de son auteur, notant qu'« on a du mal à concevoir que quelqu'un comme Schubert dont l'esprit était habitué à une nourriture d'une haute substance poétique, n'ait pas remarqué l'insuffisance du livret choisi³ ». Il admet cependant que si l'ouvrage avait été monté du vivant de Schubert il aurait pu plaire et lui aurait assuré la célébrité plus rapidement que les *Lieder*, « plus géniaux mais qui tardent à s'imposer⁴ ». Cependant, bien que supérieur aux opéras très populaires à l'époque de Schubert (comme ceux de Weigl, par exemple) il aurait, comme eux disparu de la scène, ne répondant plus aux exigences actuelles et ne serait plus joué à présent. (Il est vrai, que quelques années auparavant, en 1850, Liszt avait notamment dirigé la création de *Lohengrin* à Weimar). Par conséquent, Liszt justifie son travail comme une réparation envers Schubert, un « acte de piété ». Comme cette œuvre « a souffert d'une injustice, il appartient aux artistes de la présenter au public comme un fait historique pouvant donner lieu à des réflexions intéressantes⁵ ». Conscient de la non-connaissance de l'opéra, par ses éventuels lecteurs, Liszt détaille l'action acte par acte.

Puis il critique l'instrumentation, selon lui réduite à un accompagnement de piano arrangé pour orchestre, alors qu'au contraire dans les *Lieder*,

-
1. Peter CLIVE, « Mosel », in *Schubert and his world: a biographical dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 135-137.
 2. Dans la *Neue Zeitschrift für Musik* en 1854 (p. 101 et suiv.), texte publié en 1910 (1880) dans ses écrits : « Dramaturgische Blätter », *Gesammelte Schriften Band III*, p. 68-78, également une grande partie du texte in *Musik-Konzepte Sonderband Franz Schubert*, herausgegeben von Heiz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN, München, 1996 (1979), p. 50-55. En traduction anglaise, in Allan KEILER, « Liszt on Schubert's *Alfonso und Estrella*. Introduced and translated », *op. cit.*, p. 183-201.
 3. *Musik-Konzepte Sonderband Franz Schubert*, p. 51. Notre traduction.
 4. *Ibid.*, p. 51.
 5. *Ibid.*, p. 51.

Schubert confie un rôle majeur au piano d'unification. À partir de là, il développe en quelque sorte l'idée que le génie de Schubert n'était pas adapté à l'opéra. Il ajoute qu'il serait inutile « de vouloir méconnaître le fait qu'un génie n'a pas toujours la capacité de maîtriser d'une manière égale toutes les formes d'un art¹ » et la comparaison entre les opéras et les Lieder s'effectue toujours au détriment des premiers.

« On a envie de dire que les rayons de son génie avaient plus d'intensité que de portée et qu'ils tombaient de trop loin sur la scène [...] Nous voyons [...] un compositeur au talent rare méconnaître totalement les conditions de l'efficacité scénique et nous autoriser à douter qu'il les ait jamais pleinement remplies, puisque ses tentatives pour la scène, parmi lesquelles *Alfonso et Estrella* est sinon la dernière, du moins la plus importante, confortent notre avis² ».

Liszt en conclut que dans la carrière bien remplie de Schubert « les tentatives dramatiques et symphoniques ne peuvent être considérées comme accessoires³ », une opinion qui a longtemps fait son chemin. Toutefois, dans une dernière partie un peu déconcertante, il souligne que Schubert a rendu indirectement un « immense service à la muse dramatique », en élevant la déclamation « à un niveau d'énergie et de force jusqu'alors impensable dans le lied⁴... ».

En dirigeant ces trois opéras, entre 1854 et 1855, Liszt a mis en pratique ce qu'il avait théorisé dans l'essai sur *Euryanthe*, sur la fonction d'une programmation aux enjeux artistiques ambitieux, et qui ne serait pas fondée sur des intérêts mercantiles. Mais il a participé à la réception de ces œuvres de manière différente. *Euryanthe*, bénéficiant de la notoriété de son auteur faisait déjà partie de l'histoire de l'opéra, puisque Schumann s'en revendiquait. Ce dernier subit sans doute le poids écrasant de Wagner qui était devenu le paradigme pour évaluer l'opéra allemand. Au milieu du siècle Liszt profondément impliqué dans la diffusion de l'œuvre wagnérien n'ajouta pas *Genoveva* à cette série d'essais. Dans les deux textes considérés ici, comme dans d'autres, consacrés à la musique dramatique, Liszt attache beaucoup d'importance à la qualité intrinsèque d'un livret (en tant qu'objet littéraire) comme condition nécessaire à la réussite d'un opéra. Son apport à la réception de l'opéra est double : il l'a renforcé en ajoutant à l'action (les représentations au Théâtre de Weimar), la réflexion, c'est-à-dire ses écrits sur les opéras élus, mais en élargissant son propos.

C'est pour la réception de Schubert que Liszt a joué le rôle le plus important, et de manière ambivalente. Car l'échec de Schubert à faire représenter ses principaux opéras de son vivant ne lui a pas permis d'influer sur le cours de l'histoire du genre. Concernant les Lieder, pour lesquels son

1. *Ibid.*, p. 53.

2. *Ibid.*, p. 52.

3. *Ibid.*, p. 53.

4. *Ibid.*, p. 54.

immense admiration est explicite dans le texte sur *Alfonso*, par ses transcriptions pour piano, Liszt les a amenés du salon viennois des Schubertiades aux salles de concert de toute l'Europe dès les années suivant la mort de Schubert. Mais l'essai de Liszt constitue un texte fondateur pour la réception de l'œuvre théâtral (voire symphonique) de Schubert ; il contient les principales idées qui seront diffusées pendant des décennies pour expliquer l'échec de Schubert à l'opéra : le manque de sens dramatique, l'inaptitude aux exigences de la scène, un génie créatif qui donne toute sa mesure dans le cadre restreint du lied. Ces idées se retrouvent pendant une longue période sous la plume de nombreux musicographes, qui en insistant sur la mauvaise qualité des livrets, semblent souvent se dispenser de prendre connaissance des partitions, assez peu accessibles il est vrai jusqu'à la fin du siècle dernier. Sigrid Neef a écrit à propos de l'opéra de Weber :

« Il a fallu attendre la fin des années 1980 avec de remarquables mises en scène [...] et un enregistrement pour comprendre qu'*Euryanthe* est plus qu'une bonne musique sur un mauvais livret, que cet opéra présente aussi bien un monde extérieur qu'un univers intérieur¹... ».

Cette constatation est également vraie pour les deux grands opéras de Schubert dont la re-découverte doit beaucoup aux productions et captations des années 1990².

Patricia RUIZ

Docteure en Musicologie, Strasbourg

-
1. « Euryanthe », in Andrés BATA (dir.), *OPÉRA. Compositeurs. Œuvres. Interprètes*, Köln, Könemann, 1999, p. 841.
 2. Pour *Alfonso und Estrella* plusieurs productions dirigées et enregistrées par N. Harnoncourt (en 1997 à Vienne par exemple), pour *Fierrabras* la magnifique production des *Wiener Festwochen* au *Theater an der Wien* sous la direction de Claudio Abbado, en 1988 (reprise en 1990 au *Staatsoper*), production constituant la création de l'œuvre en Autriche, et suivie du premier enregistrement, lequel a été pour beaucoup une découverte musicale.

« *Mon père, ce héros au sourire si doux...* » :
Liszt à Paris au printemps 1861
dans le regard de sa fille Blandine

« Mon père non seulement à la beauté le génie, l'esprit, mais il a une bonté qui à elle seule est plus grande que tous ses autres dons réunis. Il a un cœur immense, il ne peut souffrir le mal autour de lui, et par son charme il pallie toutes les blessures, et par sa charité il enlève toutes les misères – jamais une pensée mesquine égoïste n'entre dans son cerveau, et il faut l'avoir vu pour le comprendre. »

Blandine Liszt à Ernest Ollivier, 29 mai 1858¹

Un moment unique de retrouvailles familiales, évoqué dans une correspondance en partie inédite

Grâce à Márta Grabócz, qui m'a suggéré, pour mon sujet de thèse, de renouveler et compléter la publication des lettres de Franz Liszt, j'ai eu accès aux archives parisiennes de la correspondance de ce musicien hongrois français de cœur. L'exploration de ces documents s'est révélée passionnante, m'amenant à découvrir, entre autres, des lettres rédigées par des proches de Liszt, inédites pour la plupart. C'est avec reconnaissance que je dédie à Márta le présent article, issu de cette recherche.

La fille aînée de Liszt, Blandine (1835-1862), vouait à son père une admiration et un amour inconditionnels. Nous en trouvons un témoignage dans sa correspondance archivée par son fils, Daniel Ollivier, et conservée à la

1. Lettre inédite, autographe BnF NAF 25191, f. 59-60. Ces lignes, adressées par Blandine à son beau-frère Ernest Ollivier, témoignent de l'admiration intellectuelle et morale que celle-ci voue à son père, admiration qui se manifeste particulièrement dans les lettres figurant dans le présent article. Précisons que les négligences orthographiques apparaissant dans cette citation sont de la main de Blandine, l'autographe étant fidèlement transcrit, conformément à mes options éditoriales présentées plus bas.

Bibliothèque Nationale de France¹. J'ai découvert avec bonheur, à l'occasion de mon travail de thèse sur la correspondance de Liszt², une série de lettres adressées par Blandine à des personnes de son entourage, dans lesquelles se manifestent d'évidentes qualités épistolaires, mais aussi la véritable adulation qu'elle vouait à son père. On y trouve en particulier un portrait émouvant de celui-ci, brossé sur le vif lors du séjour que le musicien fit à Paris du 10 mai au 8 juin 1861.

Ces retrouvailles de Liszt avec la capitale française se situent à un moment de bascule dans sa vie personnelle et musicale : déjà décidé à quitter Weimar – il y fera ses adieux en août lors de la *Tonkünstler-Versammlung* – il ne sait pas encore si son mariage avec Carolyne de Sayn-Wittgenstein, qui bataille à Rome pour obtenir du pape l'annulation de son union précédente, sera possible ou non, ni, par conséquent, comment s'orientera son existence future. Mais pour le moment, son voyage à Paris représente une pause. Régulièrement repoussé depuis six mois, ce déplacement répond à des motivations difficiles à démêler. Dans sa correspondance familiale, comme on va le voir dans les extraits cités plus bas, Liszt affirme avant tout vouloir rendre visite à sa mère. Anna Liszt, en effet, s'est fracturé le col du fémur un an auparavant, et reste impotente. Encouragée par son fils, elle a emménagé, en novembre 1860, dans l'immeuble où réside le couple formé par sa petite-fille Blandine et le mari de celle-ci, Émile Ollivier, au n° 29 de la rue Saint-Guillaume. Là, jouissant d'un entourage sécurisant, elle n'a plus qu'un souhait : revoir son fils. Mais d'autres raisons apparaissent confusément dans les lettres de Liszt adressées à différents destinataires³. Entre autres, changer d'air (Weimar lui pèse, il a connu un épisode dépressif en mars, et déposé son testament en avril), remercier en personne Napoléon III de l'avoir promu au grade d'officier de la Légion d'honneur le 25 août précédent (il le rencontrera effectivement à trois reprises, et sera élevé au grade de commandeur le 29 mai) et, éventuellement, revoir Wagner, qui avait espéré en vain sa venue pour la première de *Tannhäuser* à Paris en mars, un froid ayant séparé les deux hommes pendant plusieurs mois. Il envisage aussi de présenter sa candidature à l'Institut comme membre étranger associé (il n'y sera nommé qu'en 1881). On peut en outre lui supposer l'envie, d'abord niée puis progressivement assumée au

-
1. BnF, Nouvelles Acquisitions Françaises (NAF), 24 albums cotés 25175-25198 : *Correspondance de Marie d'Agoult et papiers provenant de la famille Ollivier, XIX^e-XX^e s.* L'album 25191, qui contient la correspondance de Blandine Liszt-Ollivier, est numérisé, consultable sur Gallica.
 2. Christiane BOURREL, *Liszt épistolier. Portrait du compositeur à travers soixante-six lettres conservées à la Bibliothèque nationale de France*. Thèse dirigée par Márta Grabócz et Cécile Reynaud, soutenue le 23 novembre 2021 à l'université de Strasbourg.
 3. Voir les recherches approfondies sur ce sujet exposées dans *Liszt, Franz et Wagner, Richard, Correspondance*, première parution 1943, trad. J. LACANT et L.-M. SCHMIDT, revue et augmentée par Danielle BUSCHINGER, nouvelle édition présentée et annotée par Georges LIEBERT, Paris, Gallimard, 2013, lettres 346-355, p. 508-525, et notes très développées p. 1158-1177.

cours de son séjour, de retrouver quelques-uns de ses amis résidant alors à Paris. Depuis huit ans, il n'avait pas revu la capitale française, désormais transformée par Haussmann. Peut-être continuait-il à redouter une sourde hostilité de la part du monde parisien, qui était partagé sur sa musique « allemande » et influencé par la rancune de Marie d'Agoult à son égard (il aura cependant trois entrevues avec celle-ci, les 27, 31 mai et 7 juin de cette année 1861¹). Il y retrouvera, parmi beaucoup d'autres amis, Berlioz, Rossini, Gounod, d'Ortigue et Lamartine. Il fera la connaissance de Baudelaire, qui l'admire et vient d'écrire un article élogieux sur Wagner². Ce dernier, dont l'exil a pris fin, vient justement de partir pour Vienne préparer la représentation de *Tristan* au moment où Liszt arrive enfin à Paris, le 10 mai, après maints atermoiements. Les deux musiciens finiront toutefois par se rencontrer à la fin du mois.

Les lettres de Blandine que j'ai découvertes nous offrent un témoignage original et précieux sur ce séjour parisien. Toutefois, en me proposant de les publier, je ne poursuis pas un objectif purement narratif. En effet, la plupart des événements publics qui y sont relatés, comme la célèbre invitation de Liszt aux Tuileries du 22 mai, sont déjà connus. Ce qui l'est moins, c'est la dimension affective, intime, des liens unissant Liszt à sa mère et à sa fille aînée. Les lettres de Blandine nous donnent à voir de son père une image sacralisée, à travers le regard quasi religieux qu'elle porte sur lui, tout empreint de dévotion, voire d'adoration. Symétriquement, la profonde affection qui lie Franz et Anna se découvre dans la correspondance échangée en cette même circonstance. Ces documents nous introduisent dans les coulisses de la vie mondaine et artistique du musicien, là où se dévoile, peu évoqué par les biographes, le solide socle familial qui, dans l'ombre, a pu le porter.

À l'origine de mon projet, il y a donc la découverte des autographes de Blandine conservés à la BnF. Ce sont des lettres adressées à divers destinataires, depuis le 19 septembre 1855 jusqu'au 29 juillet 1862, dernière lettre avant la mort de Blandine survenue le 11 septembre 1862. Celles qui concernent le séjour de Liszt à Paris sont adressées à deux personnes avec lesquelles Blandine entretenait des liens très forts : Carolyne de Sayn-Wittgenstein (1819-1887), la deuxième compagne de Liszt, et Ernest Ollivier (1827-1910), l'un des frères d'Émile, officier de marine commandant du port de Djidjelli en Algérie.

J'ai cru d'abord ces lettres inédites, avant de découvrir qu'elles ne le sont qu'en partie. Certaines d'entre elles ont en effet été publiées il y a un quart de siècle par une descendante d'Émile Ollivier, Anne Troisier de Diaz (1917-2005),

-
1. Les pages du *Journal* de Marie les relatant sont publiées dans Serge GUT et Jacqueline BELLAS (dir.), *Correspondance de Liszt et de Marie d'Agoult*, Gallimard, 1990, Paris, Fayard, 2001, Document VIII, p. 1214-1219.
 2. Charles BAUDELAIRE, *Richard Wagner et « Tannhäuser » à Paris*, article publié le 1^{er} avril 1861 dans la *Revue Européenne* (*Œuvres complètes*, I, texte établi, présenté et annoté par C. PICHOS, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 1508). En 1863, Baudelaire dédiera à Liszt « Le Thyse », l'un de ses *Petits poèmes en prose* (*ibid.*)

petite-fille de Daniel Ollivier. Elles font l'objet d'un article inséré dans un livre-hommage dédié au spécialiste lisztien Alan Walker (né en 1930¹). Cette publication a été très utile à l'époque pour les biographes de Liszt, mais elle est épuisée depuis longtemps. Certains autographes n'y sont pas reproduits, d'autres le sont partiellement, une seule lettre est publiée intégralement, tous les extraits y figurent en traduction anglaise (accompagnée toutefois des originaux français). Anne Troisier désirait essentiellement révéler la vénération de Blandine pour son père, telle qu'elle s'exprime durant la période entière couverte par les lettres de l'album, complétées par quelques autres sources.

Pour ma part, les dimensions du présent article ne permettant pas une publication intégrale de ces lettres, je me suis proposé de découper une fenêtre dans cet ensemble, en centrant plus précisément mon sujet sur le séjour de Liszt à Paris, et en mettant l'accent sur la dimension familiale de l'événement, laquelle reste d'ordinaire hors champ. Dans cette optique, j'ai trouvé intéressant d'éclairer ces lettres, souvent encore inconnues, et que je ne citerai parfois qu'en partie, par des documents complémentaires. Je citerai essentiellement des extraits de la correspondance échangée entre Blandine et son père lui-même. Les autographes en sont perdus, mais on les connaît grâce à la précieuse publication réalisée en 1936 par Daniel Ollivier². Quelques-unes de ces lettres sont citées par Anne Troisier, uniquement en traduction anglaise. Mes autres sources sont les lettres de Liszt adressées à Carolyne de Sayn-Wittgenstein³, celles qu'il a échangées avec sa mère Anna Liszt⁴, les lettres qu'il a adressées à Agnès Street-Klindworth⁵, le *Journal* d'Émile Ollivier⁶ ainsi que les lettres de ce dernier adressées à Carolyne de Sayn-Wittgenstein, dont la publication est due, elle aussi, à Anne Troisier de Diaz⁷. Pour les documents encore soumis au droit d'auteur, je me contenterai, comme il se doit, de brèves citations, voire de simples renvois.

Le corpus retenu se compose de huit autographes de Blandine, dont de larges passages sont inédits (exergue, lettres 1 ; 4 ; 8 ; 9 ; 10 ; 11 ; 15), complétés

-
1. Anne TROISIER DE DIAZ, « Selections from the Correspondence of Blandine, Daughter of Liszt and Wife of Emile Ollivier », in Michael SAFFLE et James DEAVILLE (dir.), *New Light on Liszt and his Music: Essays in Honor of Alan Walker's 65th birthday*, Analecta Lisztiana II, New York, Pendragon Press Stuyvesant, 1997, p. 91-122.
 2. Daniel OLLIVIER, *Correspondance de Liszt et de sa fille Madame Émile Ollivier, 1842-1862*, Paris, Grasset, 1936.
 3. LA MARA, (éd.), *Briefe an die Fürstin Sayn-Wittgenstein*, Band V, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900.
 4. Klára HAMBURGER, *Franz Liszt Briefwechsel mit seiner Mutter*, Hrsg. und kommentiert, Eisenstadt, Amt der burgenländischen Landesregierung, 2000. Pour cette période, seules les lettres de Liszt sont conservées.
 5. Pauline POCKNELL (éd.), *Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth: A Correspondence, 1854-1886*, Hillsdale, New York, Pendragon press, 2000.
 6. Émile OLLIVIER, *Journal*, 2 t., éd. T. ZELDIN et A. TROISIER DE DIAZ, Paris, Julliard, 1961.
 7. Anne TROISIER DE DIAZ, *Émile Ollivier et Carolyne de Sayn-Wittgenstein. Correspondance. 1858-1887*, Paris, PUF, 1984.

par quatorze extraits de documents déjà connus, mais souvent introuvables de nos jours. J'ai choisi de les présenter sans commentaires : le lecteur y découvrira par lui-même l'amour filial de Liszt pour sa mère et celui de Blandine pour son père. Il ne pourra, en outre, qu'être sensible aux qualités épistolaires de la fille de Liszt : vivacité narrative, tendresse, humour et générosité se fondent dans l'expression d'une admiration absolue.

LES LETTRES

Options éditoriales : les autographes de Blandine sont transcrits sans aucune correction, y compris pour les accents et la ponctuation, et sans insertion de « *sic* » (sauf cas particulier). En dehors de quelques rares exceptions, les lettres sont présentées sans notes, faute de place.

En amont du séjour parisien

Blandine à Ernest Ollivier, Paris, 15 juillet 1860

Ma bonne grand mère vient d'avoir un accident affreux. En se heurtant le pied contre un tabouret, elle est tombée dans sa chambre et s'est cassée le col du fémur. La voilà étendue sans pouvoir bouger de bien longtemps. Je passe mes journées auprès d'elle. Il est très nécessaire que chez elle le moral ne s'abatte pas ; sans quoi elle deviendrait malade. Jusqu'à présent // Dieu merci elle n'a pas de fièvre ; et n'a pas perdu l'appétit. Elle supporte son malheur en vraie philosophe, et jamais peut-être la bonté de son âme, et l'affabilité de son humeur ne se sont mieux montrés. [...]

Ta sœur très affectionnée,

Blandine Ollivier

Autographe NAF 25191, f. 88-89.

Lettre inédite hormis ce passage, publié partiellement dans Troisier, 1984, p. 108.

Liszt à sa mère, Weimar, 10 puis 23 juillet 1860

Vous voilà donc de nouveau obligé très chère mère de pratiquer la patience et la résignation. Vous avez eu tant occasion déjà d'exercer ces vertus, en particulier à mon égard aussi, que la présente épreuve aurait dû vous être épargné. Combien je voudrais être près de vous, et m'associer à Blandine dans ses soins de garde-malade. À la vérité je ne saurais me vanter de posséder toutes les qualités requises à cet effet – mais je me flatte pourtant que je contribuerais à entretenir votre douce et affable humeur – et à diminuer l'ennui de votre immobilité forcée, ne serait-ce que par la brusquerie de mes mouvements qui n'a guère diminué avec l'âge m'assure-t-on. Esperons que votre mal ne traînera pas en longueur // et sachons porter pieusement les croix, afflictions et maladies qui nous viennent de la main de Dieu.

De grâce très chère mère ne différez pas au delà du mois d'Octobre d'emménager dans la maison qu'habite Blandine. Vous y serez certainement mieux que partout ailleurs – et je viendrai vous y voir bientôt.

Hamburger, *F. Liszt Briefwechsel mit seiner Mutter*, op. cit., 2000, F101 p. 314.

Très chère mère,

Je viens vous dire mes plus tendres vœux pour le jour de votre fête et bénis Dieu de m'avoir donné une aussi bonne, douce, et chère mère. Votre pensée a toujours rasséréené et fortifié mon cœur qui demeure serré au vôtre par les liens d'une vive gratitude et d'un pieux amour filial. Je vous dois les meilleurs exemples et de beaux dons. C'est vous qui m'avez enseigné et transmis (j'ose le dire) cette droiture de caractère, cette simplicité d'intention dans le bien, cette confiante soumission¹ à la volonté de Dieu // au travers des épreuves de la vie, sans lesquels les plus brillants avantages nous servent de peu. Que le Ciel vous conserve et m'accorde la grace de contribuer de plus en plus à votre satisfaction et à votre bonheur !

Pour cette fois vous passerez le jour de votre fête dans l'immobilité, pauvre bonne mère, et c'est notre chère Blandine qui devra se charger de tous les mouvemens et apprêts de votre petit ménage². Comme je voudrais être avec vous, pour quelques heures au moins ! mais hélas ! les choses sont arrangées de façon en ce monde à ce que nos meilleurs et plus simples souhaits rencontrent souvent des obstacles qu'on ne peut lever. Il nous faut donc // patienter avec le sort – et avec nous-même. – Blandine m'écrit qu'elle espère que vous serez assez rétablie dans un mois pour changer de domicile et habiter chez elle. Cet arrangement m'est une grande satisfaction – et je vous prie beaucoup de l'effectuer aussitôt qu'il se pourra. Probablement je viendrai vous trouver bientôt rue St Guillaume et me réconforter près de vous durant quelques journées de calme et pleine affection.

*Je vous embrasse bien tendrement très chère mère, et vous baise les mains
comme votre très reconnaissant fils*

F. Liszt

Ibid., F102 p. 317.

Liszt à sa mère, Weimar, 1^{er} novembre 1860

Je suis très heureux d'apprendre que votre grand voyage de la rue Penthivère à la rue St Guillaume s'est accompli à votre satisfaction et vous remercie très tendrement de m'avoir fait donner des nouvelles [...]. Il m'est doux aussi de penser que votre nouvel

1. Sic dans Klára Hamburger, *F. Liszt Briefwechsel mit seiner Mutter*, op. cit., 2000, p. 317.

2. Rappelons que, s'étant fracturé le col du fémur le 6 juin 1860 dans son appartement situé rue de Penthivère, Anna allait déménager près de sa fille, rue Saint-Guillaume, à l'automne suivant (Klára Hamburger, *F. Liszt Briefwechsel mit seiner Mutter*, op. cit., 2000, n. 1, p. 319 ; voir aussi Daniel Ollivier, *Corresp. de Liszt et de sa fille [...]*, op. cit., 1936, p. 257).

établissement chez Blandine vous sera agréable et commode sous tous les rapports. // Puissai-je [sic ?] bientôt venir vous embrasser comme je le desire et l'espère ! –

Ibid., 2000, F106 p. 325.

Blandine à Carolyne, 12 décembre 1860 (inédite)

Chère, Je vous sais l'obligeance, même, et comme je crois que vous êtes en bonnes relations avec les autorités romaines, je viens vous prier de vouloir bien si cela ne doit pas vous nuire toutefois, vous occuper de l'affaire dont il est question dans la note ci-jointe. Vous nous rendrez service, et Emile vous en sera particulièrement reconnaissant.

Nous sommes de retour ici depuis une vingtaine de jours ; nous avons trouvé ma gd mère toujours à peu près dans le même état ; après déjeuner, elle se lève et soutenue par deux personnes elle se traîne jusqu'à son fauteuil où elle reste assise une h 1/2 environ ; après quoi elle redemande le lit. Elle a bon appétit, et n'était cet affreux accident, elle serait on ne peut mieux // portante. Nous prenons nos repas dans sa chambre, et nous cherchons à la distraire autant que possible.

Elle est assez gaie, et son humeur est des plus aimables, le médecin dit que tout va le bon chemin ; mais il ne peut rien affirmer sur la guérison de la jambe. Sera-t-elle guérie ? et quand cela ? c'est l'inconnu. Il s'agit maintenant de lui faire prendre patience, et d'empêcher que sa bonne santé ne s'altère ce qui jusqu'à présent est évité Dieu merci. Le temps est son seul médecin, son seul remède.

Et vous, chère, quand pensez-vous pouvoir quitter Rome ? vous avez du regretter ne pas vous trouver à l'Altenburg au moment où mon père a été fait citoyen de Weimar, vous auriez aussi imaginé improvisé quelque fête à cette occasion, où l'on aurait reconnu l'imagination slave.

Lamartine dans son dernier entretien parle de mon père ; comme les numéros ne s'achètent pas à part, je vais vous citer ce qu'il en dit pensant que cela vous fera plaisir : "L'un de ces // artistes était le jeune allemand Liszt, le Beethoven du piano! [...//...]"

Voici chère, de l'entretien sur Laprade, tout ce qui concerne mon père. J'espère que nous nous verrons bientôt, et à chaque instant j'imagine que vous allez nous surprendre. Car vous passerez par Paris, n'est-ce pas ?

Je vous quitte avec ce bon espoir, et je vous embrasse comme votre affectionnée

Blandine Ollivier

Emile vous envoie mille amitiés et respects.

Paris ce 12 décembre 1860

Autographe NAF 25191, f. 188-189

1. Blandine recopie là un étonnant article de Lamartine sur Liszt, paru dans le *Cours familier de littérature*, t. 10, 1860, LVII^e Entretien, intitulé « Trois heureuses journées littéraires », p. 161-222. Par manque de place, je ne le reproduis pas ici (il figure dans ma thèse, *op. cit.*, *supra*, n. 3, p. 482, dont la version pdf sera accessible en ligne à partir du 31 novembre 2023).

Liszt à Blandine, Weimar, 22 décembre 1860

Je [...] viendrai vous voir vers la mi-Janvier. Ce n'est pas particulièrement Tannhäuser qui m'y attire [...] Aussi, pour vous dire tout de suite mon secret, est-ce simplement pour ma très chère mère que je vais à Paris et puis aussi, sans pédantisme paternel, pour vous et Émile. C'est un besoin et un devoir de cœur pour moi de revoir ma mère maintenant – ainsi vous pouvez être assurée que je n'y manquerai pas [...].

À Paris je me tiendrai coi. N'ayant absolument rien à y chercher ou à y prétendre, mon premier soin sera de ne pas y voir les 99 centièmes de mes anciennes connaissances – et comme d'autre part je connais de reste les splendeurs et agréments de Paris, il n'y a pas de danger à ce que je m'avise d'y faire le métier de badaud, soit en public, soit dans les salons. Seulement il faudra un peu vous accommoder de me voir souvent – car tant que vous ne me signifierez pas nettement que c'est assez, je ne m'en apercevrai pas. [...]

D. Ollivier, *Corresp. de Liszt et de sa fille [...]*, op. cit., 1936, p. 259-260.

Émile à Carolyne, Paris, 23 décembre 1860

Blandine et Émile, ayant reçu une lettre de Carolyne adressée chez eux à l'attention de Liszt, ont cru l'arrivée de celui-ci imminente.

Si nous avons été contents de l'espoir que nous donnait votre lettre, je vous donne à penser la joie de notre pauvre malade : elle en rêve, à chaque coup de sonnette, elle croit voir son fils entrer et elle oublie un peu ses douleurs, assez vives, par ces temps de froid. [...] nous prenons tous nos repas au pied de son lit et nous essayons de lui faire oublier ses maux et son anxieuse immobilité.

Corr. É. Ollivier – C. de Sayn-Wittgenstein, op. cit., 1984, p. 39.

Blandine à Liszt, 25 décembre 1860

Quel bon Noël j'ai eu à mon réveil ! Je vous verrai donc enfin, vous vers qui je me reporte sans cesse par la pensée et par le souvenir. Je suis tellement heureuse depuis ce matin qu'il me semble que je rêve. Je suis montée de suite chez Grand-Maman et lui ai lu votre chère lettre si pleine de tendresse pour elle, et pour ses « petites entrailles ». [...] Vous logerez chez nous, n'est-ce pas ? Sans nous gêner nullement, nous mettrons à votre disposition une grande chambre et un petit salon. Nous recevrons les gens qui vous seront agréables ; vous ne verrez point ceux qui pourraient vous ennuyer. Vous serez libre, vous serez le maître, vous ne nous causerez pas la plus petite gêne, et vous nous rendrez extrêmement heureux. Grand-Maman est toute joyeuse, elle vous embrasse, et me charge de vous dire combien elle vous est reconnaissante de la bonne pensée que vous avez de venir la voir [...] Nous avons dîné dernièrement chez Michelet [...] qui m'a beaucoup parlé de vous et m'a fait le compliment de trouver que je vous ressemble. [...] Vous souvient-il de la soirée où [Wagner] lut ses poèmes, rue Casimir Perrier [...] ? Avons-nous assez jaser, Cosima et moi, la nuit qui suivit cette soirée ! Avons-nous assez commenté vos paroles, vos moindres gestes ! Avons-nous assez prié

le bon Dieu et les bons Génies de nous douer en une nuit de tout ce qui nous manquait, afin de vous plaire le lendemain matin ! Nous en avons la fièvre. Au revoir donc, à bientôt [...] Cosette [Cosima] vous câlinera en attendant que sa moitié, Blandus, Cabochon, Tignasse [surnoms de Blandine] vous câline à son tour à Paris. Dites-moi bien vite que vous habiterez chez nous, rue Saint-Guillaume, et laissez-vous donner encore mille tendres baisers.

D. Ollivier, *Corresp. de Liszt et de sa fille [...]*, op. cit., 1936, p. 261-263.

Blandine à Carolyne, 10 février 1861 (inédite)

Chère, je reçois à l'instant les mille francs pour M^{me} Patersi, je les lui remettrai demain matin.

Je l'ai vue avant-hier, elle perd totalement la mémoire, et sa tête faiblit de plus en plus. Elle végète, mais la vie intellectuelle est complètement éteinte chez elle. M^{me} S^t Mars se conserve à merveille, elle trotte comme une jeune fille, elle a de la gaieté de l'activité de l'en train elle est une providence pour sa sœur [...].

J'attends toujours mon père, j'espère que dans sa prochaine lettre il me dira : je pars.

Dès qu'il sera ici je vous écrirai, pour vous donner de ses nouvelles, ne serait-ce que quelques mots. [...] //

G^d maman, est toujours étendue, l'os ne se resoude guère, et cependant sa santé est excellente jusqu'à présent. Espérons qu'avec le printemps nous aurons du mieux ; ces brouillards que nous avons maintenant ne sont favorables à aucune guérison. Je compte sur mon père pour lui donner provision de joie et d'espérance.

Blandine Ollivier

Autographe NAF 25191, f. 190-191.

Madame Patersi avait été autrefois, en Russie, la gouvernante de Carolyne de Sayn-Wittgenstein, avant de devenir, secondée par sa sœur Madame de Saint-Mars, celle des filles de Liszt, à Paris, de 1850 à 1855.

Le séjour de Liszt à Paris : 10 mai-8 juin 1861

Blandine à Carolyne, [11] mai 1861 (inédite)

Chère, Papa est arrivé hier en belle santé, j'espérais que le retard qu'il avait mis à son voyage, était un signe que vous viendriez le rejoindre [...] ; mais il paraît qu'il n'en est point ainsi, et que nous devons encore patienter. Il s'est installé avec les Mulin [Mülinen] rue de Castellane. Ce soir il dîne chez nous avec Ferdinand Denis ; les Michelet viendront dans la soirée. Hier nous avons été ensemble voir M^{me} Patersi ; qui vous fait mille tendresses. [...]

Adieu, chère, il faut que je m'habille, et je tiens à ce que ma lettre vous apporte au plus vite des nouvelles de mon père [...]

G^d maman est rajeunie.

Adieu, et à bientôt espérons-le.

Blandine Ollivier née Liszt

Autographe NAF 25191, f. 192-193, daté par erreur du 1^{er} mai.

Finalement, Liszt ne loge pas chez les Ollivier près de sa mère : il s'est installé dans une maison meublée située 5, rue Castellane, avec son ami le comte Rudolf Mülinen (1827-1898), secrétaire de la Légation de France à Weimar, et la femme de celui-ci, en compagnie desquels il venait de voyager (lettre de Liszt à Agnès S-K. du 16 mai, Pocknell, Liszt- Street-Klindworth, *op. cit.*, 2000, p. 357; et à Carolyne, du 12 mai, La Mara, *Briefe an die Fürstin*, *op. cit.*, 1900, p. 165).

Blandine à Carolyne [entre le 19 et le 27] mai 1861 (inédite)

On remarquera que Liszt n'est pas nommé : le pronom « il » suffit à l'évoquer, tant il représente « l'unique objet » de la lettre.

Chère, Je profite d'un moment de calme pour causer avec vous de l'unique objet qui nous intéresse vous et moi. Vos oreilles doivent tinter souvent car il est beaucoup question de vous ; Il est assez bon pour nous consacrer presque tout son temps et dans nos conversations intimes les absents n'ont pas tort croyez-le bien. Il se porte à merveille, hier il déjeunait à la maison avec Pierre Leroux et le baron d'Eckstein ce dernier qui avait été le plus exact se trouva seul avec moi ; nous causâmes de lui ; après m'en avoir parlé avec enthousiasme, le vieux baron ajouta : savez-vous qu'il est mieux portant, plus beau garçon que jamais ! ce déjeuner fut très gai, très animé, Pierre // Leroux nous raconta à merveille des anecdotes piquantes sur Cousin ; on était spirituel, plein de verve, et sans aucun fiel ; l'érudition la bonté, le génie, l'inspiration, et la douce ironie s'étaient assis à notre table. Enfin ne pouvions nous pas la quitter ; et ce n'est qu'à 2^h 1/2 que interrompus par l'arrivée de la C^{tesse} de Mülinen que [sic] nous nous sommes levés brusquement. La C^{tesse} Convenance (comme il l'appelle) venait lui faire entendre une de ses petites protégées laide ; mais sans talent. Il l'a écouté avec une bonté une patience aimable qui m'ont confondue. Puis après l'avoir rassurée (la pauvre tremblait de tous ses membres) il est venu rejoindre nos deux philosophes qui pendant ce court espace de temps avaient discuté ou plutôt improvisé sur les deux mondes, le monde physique // et le monde surnaturel. Le Baron était tout rajeuni, et Pierre Leroux rasséréiné – Je n'ai rien à faire ici, me disait mon père – Si ; vous continuez votre ancien métier, vous faites des heureux – La bonté lui sort par tous les pores et tant d'autres à sa place s'en croiraient dispensés ! – Il dînait chez Berlioz ; il a cependant voulu faire deux visites avec moi auparavant. L'une chez M^{me} Petit, où nous n'avons fait que poser, puis l'autre à la Muette où Mme Erard [le bas de la feuille

manque, sur plusieurs lignes, découpé ou déchiré] // *l'accompagner elle-même jusque chez Janin qui demeure du reste à deux pas de chez elle, elle nous a fait traverser un jardin où les voitures ne peuvent pas passer ; et elle a indiqué elle-même au cocher l'adresse de Jules Janin. Nous ne trouvons pas ce dernier ; nous voulons rentrer en ville ; mais pas de voiture, nous retournons à la Muette croyant que le cocher avait donné à manger à son cheval ; pas de voiture encore nous retournons à la rue de la pompe, pas de [il manque des mots, c'est le verso de la page déchirée] [...] comme vous savez n'aime pas [...] à Passy les voitures sont [...] toute la fin de la lettre manque].*

Autographe NAF 25191, f. 198-199, endommagé en partie.

Blandine à Carolyne, 27 mai 1861

Chère, j'ai reçu vos deux lettres avec une joie mêlée de mélancolie. Je voudrais vous avoir auprès de nous, et jouir en commun de toutes les perfections de cet être unique auquel je dis : père, avec tant de fierté et de bonheur. Depuis son arrivée, je suis vraiment transfigurée, en sa présence, je me sens épanouir, et je ne me reconnais plus moi-même. On me gâte, on me dit, on me répète que je lui ressemble, on donne à la flatterie, un tour improvisé, et ce ne sont qu'exclamations sur l'analogie de nos deux personnes.

Je jubile, je triomphe, en même temps que je suis attendrie, et confuse. Ma béatitude est inexprimable ! Mais il vaut mieux vous // parler de lui que de moi.

Vous saurez donc qu'il a été mercredi dernier [22 mai] dîner aux Tuileries. La Princesse de Metternich lui a écrit un petit mot très aimable, pour ~~le~~ lui faire part de l'invitation de leurs Majestés. On était en tout petit comité, P^{xe} et P^{cesse} Metternich, M^{me} Walewska, deux dames d'honneur, Ney, Fleury et un vieux grognard dont nous ne savons pas le nom. Il a donné le bras à une dame d'honneur (il n'a jamais pu se souvenir du nom) qui est venu à lui en lui disant : me voici Monsieur. L'empereur a été particulièrement gracieux, ils ont parlé ensemble de Goethe, de Schiller, l'empereur a dit à mon père qu'il lui savait gré de la sympathie qu'il avait toujours marqué à la France, il lui a parlé des questions solubles et des insolubles en poussant un // soupir puis il a ajouté avec accablement : il y a des jours où j'imagine que j'ai cent ans ! –

Vous êtes le siècle lui a répondu mon père. Cette réponse parut flatter sensiblement sa majesté. On pria mon père de jouer ; mais avec tous les ménagements possibles ; on avait peur que cela ne le fatiguât après dîner. Il commença par un morceau du Trovatore l'impératrice avait témoigné le désir de l'entendre, elle demanda ensuite la sérénade, puis la marche funèbre de Chopin. Mon père jouait ce dernier morceau quand l'impératrice tout à coup passe dans une autre pièce, l'empereur va la trouver quelques moments après, puis revient tranquillement auprès du piano L'impératrice avait été obligée de se cacher. Elle pleurait comme une vigne coupée, la marche funèbre avait éveillé en elle tous les souvenirs de sa sœur morte ; et elle ne pouvait plus se contenir.

Mon père fut embarrassé un moment // d'avoir été l'occasion de cette émotion lugubre, qui ne devait pas flatter l'empereur ; et il entama une rhapsodie hongroise, qui ranima tous les esprits. Quand il eut fini au milieu des triomphes, la princesse

Metternich, ou Mme Walewska il ne sait pas laquelle de ces deux dames l'une était à sa gauche, l'autre à sa droite, se mit à faire une gamme en glissant sur le piano ; – ce n'est pas comme cela qu'il faut s'y prendre Madame, dit mon père, et il fit une merveilleuse glissade sur tierces. L'empereur stupéfait, s'approche du clavier et essaye à son tour la glissade, il pose les doigts sur le piano, et glisse dans la perfection. Il est très bon patineur comme vous savez. Mon père dit alors je vais vous jouer un morceau ou il y a l'application de ce mouvement de main, et il joue le ballet des Patineurs [dans *Le Prophète* de Meyerbeer]. Enthousiasme, délire, stupéfaction, saisissement, on en voulait encore ; mais il était onze heure et quart, mon père en avait assez et il est parti. Baccocchi l'a reconduit // dans sa voiture, jusque chez lui. Mon père est convaincu (et vous savez qu'il n'est pas sujet à se faire des illusions de ce genre) que l'empereur fera tout ce qui pourra lui être agréable. On l'a traité, avec tous les égards, toutes les nuances délicates de sympathie et d'estime et d'admiration qui lui sont dus. Hier on assurait chez Flaxland que mon père allait être nommé Commandant de la légion d'honneur ; en rentrant chez lui, il a trouvé une invitation d'aller aux Tuileries. Il a dîné chez nous et à 9 h il est parti pour le château ayant au cou l'ordre pour le mérite, celui de S^t Grégoire et la légion d'honneur. Je ne l'ai pas vu aujourd'hui, je ne sais ce qui se sera passé. Hector est tout heureux de la présence de mon père, quoique bien souffrant et bien irrité nerveusement, il est venu un soir à la maison, ainsi que d'Ortignes qui ne s'enroue pas à force de parler. // Gounod est très aimable et très enthousiaste de la musique de mon père, qui lui a joué sa sonate à Robert Schumann, et Bénédiction de Dieu dans la Solitude. Gounod pense même à faire exécuter un des Poèmes symphoniques aux concerts du cercle artistique aux Tuileries. Mais mon père veut ajourner ce projet. Richard est arrivé hier de Vienne, ou il a eu une ovation au sujet de son Lohengrin. Il est arrivé ici en compagnie de Tausig leurs deux cartes étaient rue Castellane ; mais je ne les ai pas encore vus, et ne puis vous donner de détails sur eux. Je sais seulement que mon père a été voir Richard un moment, et que celui-ci lui a parlé représentation du *Tannhäuser* ce dont il a la tête pleine.

Nous avons déjeuné tous les trois, avant-hier, chez Jules Janin dans son chalet de Passy où il est très agréablement installé. // Jiji comme l'appelle sa femme a été plein de cordialité et Adèle très bon enfant nous avons passé gaiement et tranquillement. Plusieurs heures avec eux, il n'y avait personne d'autre que nous heureusement ; car mon père ne se plaît que dans l'intimité, et je suis sa fille, sous ce rapport.

Adieu, chère, je bavarde à mort, je sais que le sujet vous intéresse, et j'en abuse peut être. Le bonheur rend disert puis je voudrais autant que possible vous faire vivre au milieu de nous. G^d maman a bonne mine ; mais hélas les progrès sont bien lents ; elle vous envoie ses plus tendres vœux. Pour moi je vous embrasse de cœur comme votre affectionnée

Blandine Ollivier

née Liszt

Demain matinée musicale, mon père a la bonté de vouloir rendre heureux toutes les personnes qui ont porté // intérêt à ma g^d mère ; où à nous autres ; des vieilles dames et des laiderons ; G^d maman rit chaque fois qu'elle songe à ce hareem comme elle l'appelle, que nous lui préparons pour demain. M^{me} de S^t Mars sera du nombre cela va de soi.

Adieu, encore une fois, et au prochain revoir, à de meilleurs jours.

À vous,

Blandine Ollivier

née Liszt

Paris ce 27 mai 1861

Les Müllinen sont partis pour Francfort ; mais je crois qu'ils retourneront prochainement ici.

Autographe NAF 25191, f. 194-197.

Lettre publiée intégralement, hormis le PS, dans Corr. É. Ollivier – C. de Sayn-Wittgenstein, op. cit., 1984, p. 114.

Félix-Marnès Baciocchi (1803-1866) chambellan de l'empereur, surintendant des théâtres.

Adèle Janin (1820-1876), épouse de Jules Janin (1804-1874).

Liszt à Carolyne, Paris, 28 mai 1861 puis 5 juin

Depuis une quinzaine de jours, il m'est arrivé une sorte d'été de la S^t Martin de vogue. [...] M^{me} le P^{resse} Metternich a daigné prendre plaisir à me remettre à la mode. Elle a persuadé à la Cour et à la Ville que j'avais du talent – et que j'étais un individu convenable, qu'on pouvait choyer.

La Mara, Briefe an die Fürstin, op. cit., 1900, p. 177

Quoique je me sente passablement fatigué de ma vie de salon d'ici – je ne puis qu'être flatté de l'accueil qu'on me fait partout [...] Le fait est qu'on m'a pris singulièrement en curiosité ! On a des façons si charmantes à Paris qu'il serait presque de mauvais goût de ne pas me montrer un peu aimable. Cela ne m'empêche pas de dire parfois – que je fais un métier qui n'est plus de mon état, et pour lequel je n'ai aucun goût !

Ibid., p. 179.

Émile Ollivier, *Journal*, le 11 juin

Pendant les premiers jours, il a été beaucoup à nous ; peu à peu il a été enveloppé, entraîné et nous avons cessé d'en jouir. Pendant la dernière semaine, il a à peine paru auprès de sa mère [...]. C'est une nature faible, gâtée par l'admiration, mais droite, loyale et charmante. Il m'a inspiré une très véritable et très vive affection. Je ne puis dire combien j'ai été transporté, touché, émerveillé de son jeu vraiment surnaturel [...]. Liszt n'aime plus jouer en public, se tournant vers la composition, mais il a accepté diverses sollicitations, et s'est surpassé chez les Ollivier et chez Lamartine ; récit de la réception aux Tuileries du 22 mai ...] Liszt a été étonné du talent de Blandine. [...] Un jour qu'il s'habillait dans sa chambre il en est sorti l'entendant jouer Mazepa et il l'a embrassée en disant : C'est bien ma fille.

É. Ollivier *Journal*, op. cit., 1961, t. 2, p. 21-22.

Wagner à Mathilde Wesendonck, 15 juin

[Liszt] s'est retrouvé plongé au beau milieu de princes, de comtesses, d'empereurs et de ministres. Et il s'est acquitté de tout avec un zèle incroyable. Il a voulu me faire entendre que tout cela serait utile et porterait ses fruits [...] Mais je suppose qu'il aime à se laisser griser par les apparences. Être fêté est même, en soi, un régal pour lui.

Corr. Liszt-Wagner, op. cit., 2013, p. 1177, n. 1.

En aval du séjour parisien

Blandine à Carolyne, 13 juin 1861 (partiellement inédite)

Chère, merci de vos lettres, quelle surprise charmante vous m'avez faite avec cette petite carte je trouve la photographie très belle, très bien venue, et vous avez une physionomie intelligente et tant soit peu douloureuse qui me plaît, j'ai causé avec vous tout en vous tenant dans la main. Je vous envoie ci-joint la petite carte d'Emile, je n'en ai pas de moi ; mais Cosima m'en demande aussi et je m'exécute en votre honneur. Demain je vous expédierai les cartes dont vous m'avez envoyé la liste. Je n'ai pu sortir ces jours-ci. Emile a parlé à la chambre, il a eu un immense succès ; mais comme tout chemin va à Rome dans les conversations, je m'arrête sur ce chapitre ; et je passe à celui qui vous intéresse avant tout. Il est parti samedi soir à 11^h 15^m. et il doit être à Berlin l'heure présente. J'errais comme un corps sans âme tous ces jours-ci. À présent me voilà tant soit peu remontée sur ma bête, et j'en profite pour vous répondre. Nous avons passé une belle soirée ensemble chez Lamartine Ce dernier m'avait invité très aimablement "comme fille et comme femme de deux nobles illustrations dans le plus doux des arts, et dans le plus rude des métiers, celui de charmer ou de gouverner les hommes" j'ai cité textuellement. Mon père a été sublime, il a joué la tarentelle de Rossini, la sonate en la bémol de Beethoven, le roi des aulnes une soirée de Vienne, et une rhapsodie hongroise. Il nous a transportés dans son monde à lui, personne ne se reconnaissait plus Lamartine avait oublié un moment // ses tristesses et ses amertumes.

Et voici un fâcheux et une fâcheuse qui nous interrompent. Je tourne court. Mon père a été chez Gudin, chez S^{te} Beuve, mais n'a trouvé ni l'un ni l'autre, il a été voir Bovy (la médaille) pas Mme Marjolin il n'avait plus le temps.

À demain les petites carte, chère, G^d maman vous envoie mille tendresses, et moi je vous embrasse du fond du cœur. Nous avons vu encore M^{me} Patersi, pauvre femme elle attend passivement la mort.

Adieu, à bientôt j'espère,

B. Ollivier

Jedi 13 juin 1861

Mon père ne restera que deux jours à Berlin puis retournera à Weimar.

Autographe NAF 25191, f. 200-201, intégralement transcrit ici.

Publication très partielle dans *Corr. É. Ollivier – C. de Sayn-Wittgenstein, op. cit.*, 1984, p. 116.

Blandine à Liszt, 13 juin

J'ai attendu quelques jours avant de vous écrire ; je voulais être un peu remontée sur ma bête. Votre départ m'avait anéantie, j'errais comme un corps sans âme et j'étais paiff, selon votre expression [...] Je vis dans votre souvenir, cher adoré Bibi, et je bourre mes journées d'occupations et de devoirs forcés pour ne pas me laisser un moment de flânerie, ce qui m'entraînerait à des rêvasseries sans fin. [...] On ne s'habitue point à ne pas vous voir, grand fascinateur.

D. Ollivier, *Corresp. de Liszt et de sa fille [...]*, op. cit., 1936, p. 271.

Liszt à Blandine, 14 juin

Comment vous dire le profond et tendre sentiment que notre revoir, chère Blandine, m'a donné ? Plus que jamais vous êtes présente à mon cœur et en communion avec ma pensée ! Je bénis Dieu de la part qu'il m'a faite dans votre affection, et le bénis encore de vous avoir placée comme un ange gardien pour veiller sur les jours de ma bonne mère.

D. Ollivier, *Corresp. de Liszt et de sa fille [...]*, op. cit., 1936, p. 273.

Blandine à Liszt, 19 juin

Hier en revenant de la campagne, j'ai trouvé votre lettre. [...] Je l'ai lue et relue avec amour cette adorable lettre. Que de joie ne me donne-t-elle pas ? Quoi, vous tenez un peu à mon affection ! Que vous êtes bon, et que je vous remercie ; car lors même que vous n'y tiendriez pas, il me serait impossible de ne pas vous la donner toute entière ; lors même que vous ne songeriez jamais à moi, il me serait impossible de ne pas être absorbée par votre souvenir ; je vis par vous, vous êtes mon idéal vivant, vous seul m'avez fait comprendre ce passage de la Bible : Dieu fit l'homme à son image.

D. Ollivier, *Corresp. de Liszt et de sa fille [...]*, op. cit., 1936, p. 277.

Blandine à Liszt, 26 juin.

[...] Vous avez laissé à Paris une traînée de lumière, vous avez surexcité notre ville, elle en est encore toute remuante. Cavour est mort, le sultan meurt, n'importe, nous sommes joyeux, électrisés. Cela vous étonne, peut-être, mais : « Avez-vous vu Liszt ? Toujours le même, plus beau garçon que jamais ! s'écrie quelque vieux baron d'Eckstein, quelle puissance, quelle émotion, quel charme pénétrant, quelle générosité d'âme » ! et chacun d'empiéter sur autrui et de prendre la parole avant son tour ; sans jamais dire encore la moitié de ce que l'on ressent, et sans jamais approcher de ce dont mon cœur est plein à votre sujet. [...]

Adieu, mon père adoré [...]

D. Ollivier, *Corresp. de Liszt et de sa fille [...]*, op. cit., 1936, p. 288.

Blandine à Liszt, 6 juillet

Grand-Maman ne va pas trop mal, elle boit du vin de quinquina pour se donner des forces, elle vous embrasse très tendrement. Pour Miou, il vous câline, mais renonce à vous dire jamais ce qu'il a au fond du cœur pour son unique adoré Bibi.

D. Ollivier, *Corresp. de Liszt et de sa fille [...]*, op. cit., 1936, p. 287.

« Miou » ou « Miou-Miou » est l'un des surnoms de Blandine, toujours repris au masculin dans la correspondance familiale, de même que « Mimi », surnom de Marie d'Agoult.

Liszt à Blandine, 7 juillet

Le surnom d'Hypatie que vous donne Rahl ne me déplaît pas, en revanche celui de Bibi n'a pas l'heur de me charmer particulièrement. Cela ressemble trop à Bébé, Bobo, Baba. Si pourtant il est à votre goût, je n'y ai pas d'objection.

D. Ollivier, *Corresp. de Liszt et de sa fille [...]*, op. cit., 1936, p. 289.

Hypatie : femme de lettres et de sciences, philosophe néoplatonicienne, illustre enseignante de l'école d'Alexandrie (IV-V^e s.).

Christiane BOURREL
ACCRA, LabEx GREAM, université de Strasbourg

Liszt's Music Inspired by Goethe's *Faust*

For Liszt scholars, the name of Márta Grabócz will always be associated with the piano pieces, and the narrative strategies inspired by the myth of Faust. It thus seems opportune to dedicate to her the following article on Liszt's music inspired by Goethe's *Faust*.

In the nineteenth century, Faust was extremely popular and was very often associated with Goethe's play. Liszt, however, was not interested as much in Goethe's work as in the fantastic story of Faust. Thus, in 1860, he composed two pieces for orchestra, *Zwei Episoden aus Lenau's Faust*: "Der nächtliche Zug" (The Night Train), and "Der Tanz in der Dorfschenke" (The Dance in the Village Inn), known as the *First Mephisto Waltz*. Other pieces that should be mentioned are the *Second Mephisto Waltz* (1879-1881), for orchestra or piano, the *Mephisto Polka* (1883), the *Third* and *Fourth* (incomplete) *Mephisto Waltzes* (1883 and 1885), as well as the *Bagatelle sans tonalité* in 1885. To this can be added the *Faust Waltz*, composed at the end of 1861, subtitled "Fantasy and Paraphrase", and adapted from Gounod.

Due to limited space, we will concentrate on the compositions by Liszt inspired by Goethe's *Faust*, as Goethe was also the inspiration for Lenau's work.

Liszt and Goethe's *Faust*

Sacheverell Sitwell notes that three books were never allowed out of Liszt's sight: his Breviary, Dante, and Goethe's *Faust*.¹ Liszt became interested in setting Goethe's poetry to music, but Goethe remained uncooperative. Setting Goethe's texts to music never resulted from collaboration, so the composer was responsible for all decisions. The most famous piece inspired by Goethe's *Faust* is the song of the "King in Thule". Over a hundred different versions exist, including those by Schubert and by Liszt.

1. Sacheverell SITWELL, *Liszt*, London, Cassel, 1955, p. 161.

The song *Es war ein König in Thule*

Gretchen sings this ballad about halfway through the opera, after which Faust and Mephistopheles leave a jewel-casket to tempt her. The stage directions at this point are: “she begins to sing while getting undressed.” In *Der König in Thule*, Gretchen evokes a king who is “faithful to the grave” (*treu bis an das Grab*), and her secret hope identifies Faust with this legendary king.

Below is Goethe's text (Part I, lines 2759–82) with the translation by Westbrook for the English edition of the song in 1902 (Oliver Ditson). Each stanza comprises a sentence consisting of four lines. The lines in italics are repeated twice in the original German version of Liszt's song. The composer does not necessarily repeat the music even when the text repeats. The first version was published in 1843, and later revised in 1856.

Es war ein König in Thule
Gar treu bis an das Grab,
Dem sterbend seine Buhle
Einen goldnen Becher gab. [bis]

There was a king in Thule,
Aye faithful to the grave.
To whom his dying lady,
Then a golden beaker gave.

Es ging ihm nichts darüber,
Er leert' ihn jeden Schmaus;
Die Augen gingen ihm über,
So oft er trank daraus. [bis]

Naught else he prized so dearly,
And drain'd its glowing draught,
His eyes with tears were o'erflowing
Whene'er the cup he quaff'd.

Und als er kam zu sterben,
Zählt' er seine Städt' im Reich,
Gönnt' alles seinen Erben,
Den Becher nicht zugleich. [bis]

And when he at last lay dying
All his riches o'er he told,
All on his heirs bestowing
Except the cup of gold.

Er Saß beim Königsmahle,
Die Ritter um ihn her,
Auf hohem Vatersaale,
Dort auf dem Schloß am Meer.

He sat at the royal banquet,
Amid the knightly train,
In his ancestral castle
High tow'ring o'er the main.

Dort stand der alte Zecher,
Trank letzte Lebensglut,
Und warf den heiligen Becher
Hinunter in die Fluth. [bis]

Up rose the aged monarch,
Life's final glow drank he,
Then hurl'd the hallow'd beaker
Far downward in the sea.

Er sah ihn stürzen, trinken
Und sinken tief ins Meer.
Die Augen täten ihm sinken;
Trank nie einen Tropfen mehr. [bis]

He saw it falling, filling
And sinking in the sea.
Then closed his eyes, ne'er to open,
And never again drank he.

A general overview is necessary to understand the meaning of Liszt's composition. There are many interpretations of Liszt's *Faust Symphony*, but no-one has yet thoroughly analysed the ballad *Es war ein König in Thule*.

- The song opens with a seven-bar *allegretto* prelude, characterized by repeated quavers in the medium register and a motif divided between the two hands:

Allegretto.

Singstimme
Allegretto

Klavier
p dolce

Example 1 — Liszt, *Es war ein König in Thule*, bars 1-5.

The harmony, an inversion of a diminished seventh chord, creates an impression of tonal ambiguity. The chord does not resolve itself until the ninth bar, on the *F* minor tonic. This opening plays a particularly important role as it introduces the most significant material to give unity to the piece: a short descending motif with a characteristic rhythm (dotted eighth note, sixteenth note, quarter note).

- The first stanza begins with an anacrusis. As already mentioned, the tonality of *F* minor is clearly perceptible in the ninth bar on the word “*Thule*”:

poco rallentando

Es war ein Kö-nig in Thu-le, gar treu bis an das Grab.

poco rallentando

Example 2 — Liszt, *Es war ein König in Thule*, bars 8-12.

The accompaniment for the first two lines adds a subtle chromatic colour. The rhythm of the initial motif recurs several times: on “there was a king”, (*es war ein Kö[nig]*) “so faith[ful to]” (*treu bis*), and “to the grave” (*an das Grab*), each time with the chromatic colour. The third and fourth lines change to an *A flat* major colour, with the characteristic rhythm of the initial motif in the right hand of the accompaniment. The vocal melody has a perfect cadence before the repetition of the fourth line in *C* minor, which is actually the return of the fifth of *F* minor:

a tempo

dem ster - bend sei-ne Hüb-le ei - nen gold-nen Be-cher gab, ei-nen gold-uen tö - cher gab.

a tempo

pp *p*

Example 3 — Liszt, *Es war ein König in Thule*, bars 12-18.

- The second stanza is an exact repetition of the entire stanza (bars 8-16), except for the doubling of the last line, which is now in C# minor. Next, Liszt plays with enharmonic modulation (C# as Db), returning to the initial chord of the diminished seventh, with the same ambiguity as in the introduction.

- The third stanza is added to the initial prelude, the first two bars of which are used as an interlude, with the next bars as the accompaniment to the first two lines of this stanza. The mood now changes. The key is clearly A major, and the third line becomes a recitative:

grott ni - les sei - nen Er - ben, dan Hä - cher nicht zu - gleich.

Example 4 — Liszt, *Es war ein König in Thule*, bars 38-42.

The stanza ends in *D flat* major.

- The fourth stanza also begins in *D flat* major. A martial rhythm in the accompaniment alternates with the voice, maintaining the rhythm that characterized the piano prelude:

Example 5 — Liszt, *Es war ein König in Thule*, bars 47-50.

The martial rhythm of the accompaniment evokes the “knights” (*Ritter*), particularly their galloping horses. It is a form of auditory illustration of the words, conjuring up a visual image of the knights.

There follows an *allegretto agitato* interlude, based on the prelude, but with a metamorphosis of rhythm; the divisions are no longer binary but rather ternary, based on a diminished seventh chord.

- The fifth stanza is based on the same melody and harmony as the first, with the difference that the accompaniment becomes denser, and includes ternary rhythms.

Next comes another interlude, which is almost the same as the prelude, with two exceptions: first, the division is ternary; second, the beginning of the musical phrase has a *rinforzando* on the first rather than on the second beat.

- The sixth stanza begins just like the third, but the accompaniment is ternary rather than binary. The melodic theme added to this harmony is, however, the same as that of the first stanza. By contrast, the second stanza has the same accompaniment, but the melody is completely different, extending to the low register (bars 77-83).

At the end, the descending chromatic progressions create tonal instability, illustrating the text: “and sinking into the sea” (*und sinken tief ins Meer*). This musical treatment is one of the most frequently used “word paintings” (i.e., giving musical colour to specific words), as was already the case in bars 71-72, but the movement was ascending there, to illustrate the “sea” (*Fluth*).

The rest of the stanza is also based on chromatic effect, to some extent. The repeat of the last line, for instance, is *recto-tono* on the C in F minor:

Example 6 — Liszt, *Es war ein König in Thule*, bars 92-93.

A short coda ends the piece, characterized by the initial structural rhythm and the harmony, a chord of the diminished seventh.

Conclusion and interpretation

In Liszt's treatment of this ballad, a distinct structure comes to the fore. It is based on combining the strophic form with the through-composed (*durchkomponiert*) writing. Liszt adapts the music to the text, changing it very little and avoiding unnecessary alterations, an approach that is very noticeable in this song. Schubert, by contrast, followed a rigorous strophic form in his composition, giving priority to the overall mood of the text rather than to individual words.

The fundamental musical material of this piece is, as previously demonstrated, the remarkable and connoted colour effect of the diminished seventh chord that echoes the text: the king in Thule was faithful to his lady love even after she died. The diminished seventh contains two tritons referring to death, a theme as important as the question of fidelity. It also creates an impression of imprecise tonality and a strange atmosphere fitting the legend. The most essential part of Liszt's construction is the use of the same motif to unify the piece. As Edwin Hughes concludes so brilliantly:

"Liszt [...] developed an entirely new type of accompaniment for a number of his songs, using the same method in miniature that he employed in such a wonderful way on a large scale in his Symphonic Poems; namely, the invention of a short, pregnant motif of characteristic significance, and the alteration or metamorphosis of this motif without the loss of its identity to express the varying moods of the verse. *Es war ein König in Thule*, *Ich möchte hingehn*, and *Die Fischerstochter* are examples of this treatment."¹

The use of "word painting" to create visual images is very important in this song. Gretchen conjures up the king surrounded by his knights, and Liszt creates the sound of galloping horses. But the most important "word painting" in this piece is the chromatic progression depicting the movement of waves, illustrating the sea. By playing with piano registers and voice, the composer emphasizes the importance of the aquatic element. The progressive density of the accompaniment – vertically, with more notes in the chords, and horizontally with more notes per beat, becoming ternary – augments the tension.

The piece illustrates the precariousness of the situation, the sadness of the king, and above all, Gretchen's thoughts: subconsciously she associates Faust with the king in Thule. The end, of course, speaks for itself.

1. Edwin HUGHES, "Liszt as Lieder", *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, Vol. 3, No. 3, July 1917, p. 395.

Liszt's *Faust Symphony*

“On the day before the concert [Berlioz’s concert in which his *Sardanapale* cantata was performed and above all his *Symphonie fantastique*],¹ Liszt called on me. It was our first meeting. I spoke of Goethe’s *Faust*, which he confessed he had not read, but which he soon came to love as much as I. We felt an immediate affinity, and from that moment our friendship has grown ever closer and stronger.”²

In his *Memoirs*, Berlioz states that it was through him, in the 1830s, that Liszt discovered Goethe’s *Faust*, translated by Gérard de Nerval. The two composers discussed Goethe’s *Faust* and felt that they shared the same artistic predispositions. Liszt was immediately attracted to the fantastic nature of the subject, producing in the 1840s a draft for a *Faust Symphony* that he put aside.³ He returned to the project during his most prolific period, the retreat in Weimar (1848–61), and composed the *Faust Symphony*. During this period, he also performed and printed his first twelve symphonic poems, which he considered preliminary exercises for his two symphonies. The thirteenth poem was created in 1881–82. Two of the most essential ingredients for the understanding of the *Faust Symphony* are the technique of “transformation of themes” and the notion of programme music. The composition of the *Faust Symphony* itself was a long process, which can be divided into several stages, between the first version completed in 1854, and the final one in 1861.⁴ Wagner even suggested, in 1849, that Liszt should write an opera on this theme. This idea could have become reality when Liszt met Nerval, in 1850. The French poet’s recommendation was to work with him and with Alexandre Dumas *père*, a very famous librettist of the time. At the beginning, Liszt was very interested, but finally chose to compose an instrumental work, without staging.⁵

Many artists in the nineteenth century were inspired by the *Faust* legend, especially through Goethe’s masterpiece. Among them was the painter Ary Scheffer (1795–1858), whom Liszt knew and appreciated, and who had painted his portrait. Goethe’s subject was an inspiration for this painter on many occasions and, according to Monika Fink,⁶ Scheffer’s three portraits of the main characters in *Faust* may well have influenced the structure of Liszt’s symphony structure, at least the third movement. This suggestion is attractive, but unfortunately the author does not mention any sources to support her

1. Author’s note.

2. David CAIRNS, translation & ed., *The Memoirs of Hector Berlioz*, New York, Everyman’s Library, 1969, p. 118.

3. See the genetic analysis by Laszlo SOMFAI, “Die musikalischen Gestaltwandlungen der *Faust-Symphonie* von Liszt”, *Studia musicologica* 2, 1962, pp. 87–137.

4. See previous note.

5. For further information on this project, see Eric JENSEN, “Liszt, Nerval and *Faust*”, *19th Century Music* 6, fall 1982, pp. 151–158.

6. Monika FINK, *Musik nach Bildern, Programmbezogenes Komponieren im 19. und 20. Jahrhundert*, Innsbruck, Helbing, 1988, p. 247.

theory. The second movement, “Gretchen”, most probably results from a remark by Wagner. The composer of the *Faust Overture* wrote to him in November 1852:

“I want to tell you about the ‘Faust’ overture. You beautifully spotted my lie when I tried to make myself believe that I had written an ‘Overture to ‘Faust’. You have felt quite correctly what is wanting; the woman is wanting. Perhaps you would understand at once my tone poem if I called it ‘Faust in Solitude’.

At that time, I intended to write an entire ‘Faust’ symphony; the first movement, the one that is ready, was this ‘solitary Faust’, longing, despairing, cursing. His ‘feminine’ side floats around him as an object of longing, but not in its divine reality, and it is just this insufficient image of his longing, which he destroys in despair. The second movement was to introduce the woman, Gretchen. I had a theme dedicated to her, but it was only a theme. The whole remained unfinished. I wrote my *Flying Dutchman* instead. This is the entire explanation.”¹

Other compositions with which Liszt was acquainted introduce the character of Faust, such as Spohr’s opera, which Liszt conducted in 1813, or Radziwill’s work (1835), the first musical composition based on Goethe’s work. These works are thought by Somfai to be “negative lessons”,² but he gives no reason why.

Other drama productions may be considered “positive lessons” for Liszt: the *Scene from Faust* by Schubert,³ *Scenes from Goethe’s Faust* (1853) by Schumann,⁴ and the famous *Damnation de Faust* (1846) by Berlioz.⁵ These works encouraged him to return to his project of the 1840s.

Liszt knew of two other works inspired by Goethe’s Faust, predating his own symphony: Wagner’s *Faust Overture* (1841) and Alkan’s *Grande Sonate: les Quatre Ages* (1847). There is an obvious link between some thematic Wagnerian phrases and melodic Lisztian elements.⁶ Alkan’s work includes the indication “*quasi Faust*” at the beginning of its second movement named “*trente ans*”. Some of the thematic turns of phrases from this sonata ended up in the *Sonata in B minor* by Liszt.

This absence of staging (*mise-en-scène*) or dramatic action is typical of pieces by Alkan and Wagner, because they both rely on pure instrumental forms alone. In this way, their works based on a fantastic subject foreshadow the Lisztian symphony.

1. Wagner to Liszt, Letter of 9 November 1852, in Francis HUEFFER (Ed.) *Correspondence of Liszt and Wagner*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 234–235.

2. Laszlo SOMFAI, “Die musikalischen Gestaltwandlungen der *Faust-Symphonie* von Liszt”, *op. cit.*, p. 97.

3. Liszt, who had transcribed several lieder, including “Gretchen at the Spinning Wheel” from Goethe’s *Faust*, was familiar with Schubert’s works.

4. Liszt conducted them in 1849 for the centenary celebrations of Goethe’s birth in Weimar.

5. To whom the *Faust Symphony* is dedicated.

6. See the analytical passage in “Faust”.

First movement: “Faust”

If Serge Gut¹ finds a bi-thematic sonata form in organizing into a hierarchy the importance of themes and motifs, it is more generally admitted that the overall form of the first movement is a hypertrophied sonata form. There are four themes (without taking into account the Gretchen quotation), and the principle of tension–detente based on the tonal pole is respected. Musicologists agree about the number of themes, but often have different names for them. As indicated in my synthesis,² I prefer Alain Poirier’s terms.³

The first movement begins with a slow introduction that comes back at the beginning of the recapitulation, as in Beethoven’s *Sonata Pathétique* or *Grosse Fuge* which were probably Liszt’s models. The introduction is based on two different themes:

– The first, based on two motifs, is the most innovative⁴ of the entire work.

The first motif, named 1a, consists of four augmented triad chords played in arpeggios, progressing chromatically, each chord being the appoggiatura of the next one:



Example 7 — Liszt, *Faust Symphony*, theme 1a, bars 1-3.

In just three bars, this motif contains all twelve pitches of the chromatic scale, which is why Milstein, in his *Liszt* of 1856 describes it as a “twelve-tone theme”.⁵ Richard Pohl was one of the first to emphasize the modernity of this beginning, with a theme constructed from an augmented triad – a surprisingly new, great musical discovery.⁶ Liszt’s main harmonic innovation resides in the slow introduction of the first movement which “temporarily suspends the tonic pole”.⁷ The harmonic poles are present,⁸ since the A flat

1. Serge GUT, *Liszt*, Paris, de Fallois, 1989, pp. 375–378.

2. Laurence LE DIAGON-JACQUIN, “La *Faust Symphonie* de Liszt : Analyses pour une analyse”, *Musurgia*, numéro double volume V - n° 3 & 4, (1998), pp. 15–36. We invite the reader to refer to this article for the synoptic tables corresponding to each movement mentioned here.

3. Alain POIRIER, “De Méphisto à Liszt”, *Silences* 3 “Liszt”, 1986, pp. 184–199.

4. See Serge GUT, *Franz Liszt, Les Éléments du langage musical*, Paris, Klincksieck, 1975, pp. 113–115.

5. Quoted by Constantin FLOROS in “Die *Faust-Symphonie* von Franz Liszt. Eine semantische Analyse”, *Musik-Konzepte* n° 12 *Liszt*, 1980, note 43.

6. See Richard POHL, “Liszt’s *Faust-Symphonie* (1862)”, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig, 1884, Vol. 2, p. 284.

7. Expression used by Alain POIRIER, “De Méphisto à Liszt”, *op. cit.*, note 8.

8. Constantin FLOROS in “Die *Faust-Symphonie* von Franz Liszt. Eine semantische Analyse” 53, discusses tonal centres.

and the E share this introduction, in two equal and symmetrical parts of eleven bars each. But these notes do not have a hierarchical function, they simply involve one loop: 1st statement (bars 1 à 11), A flat to E; then the 2nd statement (bars 12 to 22) E to A flat. This motif suggests a fantastic atmosphere.

Some musicologists, including Hugo Riemann and Hans Engel,¹ have attempted in vain to define the principal tonality of the introduction: C minor. This hypothesis does not take into account perception by the listener – who, without the slightest doubt, perceived the structural symmetry, but probably not the tonal references – and thereby weakens the modernity of the work. In fact, the intervals used are most characteristic of this quest for modernity, since it is the minor seconds, major or minor thirds as well as their inversion, the major and minor sevenths, and major sixths that form the foundation of the entire introduction. The augmented fifth chord, which divides the octave into three equal parts, and which characterizes the first theme of this movement, is also found in the middle of the movement and throughout the entire piece.² Although the drafts for theme 1 date from the mid-1840s, by the time he wrote the *Faust Symphony* (in 1854), Liszt would have been acquainted with Weitzmann's work *der übermässige Dreiklang* (the augmented triad), published in 1853. Liszt's "axis system"³ in this work is based on major thirds, thus already anticipating certain compositions by Bartók.

Alan Forte has advanced an atonal-set analysis that intends to reveal an organization based on chromatic tetrachords.⁴ The arpeggio contour of this theme reminds Dorothea Redepenning⁵ of a Schubertian influence (in *Scène de Faust*, bars 15–18). This influence can, in our view, be found even more emphatically in the development of this theme, at the point when it shifts into tonal harmony, rather than in its initial exposition, which attempts to drown out tonal points that are ever-present in Schubert's compositions. Played by the strings (violas in unison with cellos, then violas plus second violins), it is also characterized by the sober, monodic aspect of its rendition, being thus the exact opposite of the harmonized presentation of the second theme.

- 1b, the second motif of the first theme (bars 9–11) distinguishes itself from the initial measures by its absence of chromaticism and its minor thirds. Nevertheless, it, too, is formed starting from an augmented fifth chord, in this case in the guise of a monodic form of overlapping (jumbled?) chords.

-
1. These two examples were pointed out by Constantin FLOROS, "Die *Faust-Symphonie* von Franz Liszt. Eine semantische Analyse", *op. cit.*, note 45.
 2. Cf. Constantin FLOROS, "Die *Faust-Symphonie* von Franz Liszt. Eine semantische Analyse", *op. cit.*, Chapter 4, p. 59, and Alain POIRIER, "De Méphisto à Liszt", *op. cit.*
 3. Term used by Erno LENDVAI, "Introduction aux formes et harmonies bartokiennes", in *Bartók, sa vie, son œuvre*, Paris, Boosey and Hawkes, 1968, p. 94.
 4. Allen FORTE, "Liszt's Experimental Idiom and Music of the Early Twentieth Century", *19th Century Music*, 10/3, Spring 1987, pp. 217–218.
 5. Dorothea REDEPENNING, *Liszt, Faust Symphony*, coll. Meisterwerke der Musik, Wilhelm Fink Verlag, notebook 46, 1988, p. 12.

The image shows a musical score for two instruments: Klavier (C) and Fagot. The tempo is marked 'Lento Assai'. The Klavier part is in the treble clef, and the Fagot part is in the bass clef. The score includes markings for 'Solo', 'Th 1b', 'p', and 'ritardando'.

Example 8 — “Faust”, theme 1b, bars 9–11.

The second theme also consists of two motifs:

- 2a, recognizable by its descending major seventh and the third that follows. It should also be noted that this motif contains a harmony based on the augmented fifth, like theme 1a.

- 2b, characterized by its profile, ascending – based on a major sixth – then descending. This motif can be identified in a great number of themes (cf. 1b and the musical examples). Here is the totality of theme 2.

The image shows a single staff of music with the tempo 'Lento assai'. The score includes markings for 'Solo', 'p', 'dolente', and 'II a'.

Example 9 — Liszt, *Faust Symphony*, theme 2a, bars 4–5 and 2b, bar 5.

Liszt 2a: dropping the seventh may refer to a Wagner theme from the *Faust Overture* (see: bars 1–3).

David Larkin has extensively developed, argued, and illustrated the fact that the *Faust Overture* strongly influenced the Lisztian thematic in the *Faust Symphony*, the future master of Bayreuth himself having played an important role in the tripartite construction of this work, as previously mentioned.¹

As far as motifs 2a and 2b are concerned, we place them in the same thematic group because of their melodic and harmonic complementarity, which leads to a symmetry that is present throughout this introduction.² However, we do differentiate them, since eventually they shall return, each independent of the other. What is more, they also appear in the form of a theme clearly stated in the key of E major (bars 179 and ff.) and with the indication *Affettuoso poco Andante*.

We may add that the first twenty-two bars of the Lisztian symphony correspond to an independent passage almost entirely derived, thematically

1. David LARKIN, ‘A tale of two *Fausts*: an examination of reciprocal influence in the responses of Liszt and Wagner to Goethe’s *Faust*’, in Siobhán DONOVAN and Robin ELLIOTT (Eds.), *Music and literature in German romanticism*, Rochester, Camden House, 2004, pp. 87–104.

2. See Alain Poirier’s enlightening article, “De Méphisto à Liszt”, *op. cit.*, pp. 188–190.

and harmonically, from the augmented triads of the opening theme. Like Floros and Morgan,¹ R. Larry Todd may have the last word on this introduction:

“On the surface, Liszt’s opening is atonal; nevertheless, it suggests, however elusively, certain fundamental tonal relationships of the entire symphony. In particular, the three pitches of the underlying arpeggiation, A flat, C, and E, represent the three principal tonalities of the composition.”²

The third – chromatic – theme does not begin until after the slow introduction. Note that Dorothea Redepenning considers it the first theme, as its harmony is clearly defined; for her, our themes 1 and 2 are simply motifs. This view of things is certainly justifiable, but we believe that the recurrence of certain elements in the exposition and in the development proves their thematic function. Finally, this theme settles on a key, C minor:



Example 10 — “Faust”, theme 3 “*Allegro agitato ed appassionato*” bars 23 and ff.

From the standpoint of harmony and melody, it consists of only four bars, which are subsequently transposed into F minor (bars 75–78). Next, the top of the theme is “worked over” (bars 79–82), before part of the independent transition of the theme begins (bars 83–90). Now there is a repeat with a slight variation. This theme refers back to the slow introduction by using descending minor seconds (cf. chromaticism in 1a) and the profile of 2b. This third theme was originally composed in 7/4 or 7/8. Liszt kept on working and transforming metrics that were irregular to start with, which in itself is quite innovative. In fact, this theme was also present as 4/4 in this movement. It must be noted that the composer of the *Faust Symphony* embarked on a very modern rhythmic quest. So modern, in fact, that the instrumentalists in those days could not play his innovations as they should be played, most likely during rehearsals and performances between 1855 and 1856, so that Liszt was compelled to give them up.³ He was, of course, aware that his concept of rhythm was modern, particularly his use of asymmetric metre.⁴

1. Robert MORGAN, “Dissonant Prolongation: Theoretical and Compositional Precedents”, *Journal of Music Theory* 20 (1976), p. 62.
2. R. Larry TODD, “The ‘Unwelcome Guest’ Regaled: Franz Liszt and the Augmented Triad”, *19th-Century Music*, Vol. 12, No. 2, Special Liszt Issue, University of California Press, Autumn, 1988, p. 112.
3. Cf. Laszlo SOMFAI, “Die musikalischen Gestaltwandlungen der *Faust-Symphonie* von Liszt”, *op. cit.*, p. 107.
4. See the letter of December 14, 1854 to William Mason, in Laszlo SOMFAI, “Die musikalischen Gestaltwandlungen der *Faust-Symphonie* von Liszt”, *op. cit.*, note 32, quoted in French.

Nevertheless, there remain substantial passages filled with alternating rhythms in the final version of the work, such as in the first bars of the *allegro impetuoso* tempo in “Faust” (bars 23 and ff.), where C alternates with 3/4 before changing to 2/4, then goes back to C, and so on. It should be noted that accentuation plays a very important role and that, despite its speed, it forms an impression in the mind of the listener of an acceleration of the pulsation, each time divided in half: at the ronde/semibreve (C), then on the white (for two measures at 3/4), and finally on the black (syncopation at 2/4), and so on, with each acceleration of the pulsation being characterized by different rhythmic figures. There are numerous examples of this type throughout the work.

Another “theme”, in E flat major, appears in bar 112, but only at this point in the movement, playing no role in the development or the exposition repeat. It does return in the central section of the second movement: it is the theme that both Faust and Gretchen have in common (FG from now on), representing in this case the image or appearance of a woman before Faust in this movement. This is the theme at the heart of the entire composition. Its final statement includes motif 2b of the introduction:

Example 11 — Theme FG.

Theme 4 asserts itself in E major, *grandioso*, to complete the exposition:

Example 12 — Theme 4, bars 225 and following (and ff.).

At the outset, it has the same profile as 2a. Based on fifths and fourths, it is the theme that concludes this exposition.

Most sections of this movement are unusually long: the exposition comprises 296 bars, the very short development is only 62 bars, and the repeat exposition is again 296 bars. Numerous changes in tempo should be noted here; the movement has 20 tempo indications, providing structure within the sections. A great number of different characters are mentioned. The first impression, for a listener who knows nothing of Liszt’s logic, is a muddled

sequence of relatively short and incoherent passages. These are gradually transformed by the unity generated by quite well-structured tonal progressions, and by the recurrent thematic elements, which also provide unity via intervals, all stemming from the introduction. Although it is not a treasure trove of motifs and harmonies for the entire work, the introduction does seem to be so for the first movement (see the interval references mentioned in the examples, which can be seen as a progression of pitches in terms of a profile, as well as the harmony of the augmented fifth, which is typical of each theme used). It is clear that this symphony differs from the classical schema of the sonata form. Elsewhere, Carl Dahlhaus mentions that the structural function of key in the usual sonata form is done away with.¹

Second movement: “Gretchen”

The overall three-part structure of this movement contains a central part, treated like a development. The other two new themes are in A flat major. Paul Merrick provides a good analysis of the use of tonalities in Liszt's work. For A flat major, his interpretation is very persuasive:

“The list of compositions by Liszt in A flat major is long, and includes the three *Petrarch Sonnets* in their original song version, two of the three *Liebesträume* songs, the Gretchen movement from the *Faust Symphony*, and the Pater Noster from *Christus*. All these examples have either words or a programme, and it is evident that their common theme is love.”²

The first theme, G1, is characterized by its quiet, serene chamber-music-like atmosphere and by its ornamentation, including the double auxiliary note at the end of the tie note:

Example 13 — “Gretchen”, G1, *dolce semplice*, bars 15 and ff.

1. See Carl DAHLHAUS, “Liszt's *Faust Symphonie* und die Krise der Symphonischen Form”, *op. cit.*, p. 132.
2. Paul MERRICK, “Original or Doubtful? Liszt's Use of Key in Support of His Authorship of *Don Sanche*”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 34, Fasc. 3/4 (1992), p. 430.

When it returns (bars 208 and ff.), the notes of this theme are distributed among the divided first violins. Sixteenth notes embellish one of the voices. There is no doubt that the orchestration of the *Faust Symphony* owes much in some of its aspects to the Berlioz aesthetic, particularly as far as the indirect references to his *Traité d'instrumentation* are concerned, such as for example the use of an oboe in the oh-so-graceful first “Gretchen” theme. The second “Gretchen” theme, G2, also in A flat major, has a sweet sound as well:



Example 14 — G2, *dolce amoroso*, bars 83 and ff.

In the first section, Pohl and Floros see another thematic element due to setting to music the episode when Gretchen playfully plucks nearly all the petals off a daisy, one by one, in Goethe’s *Faust* (lines 3181 to 184), saying, “He loves me, he loves me not...”. In the entire movement, only this passage has four beats (in its binary as well as in its ternary division). Furthermore, the unusual A major key chosen for this movement most probably illustrates the shock Gretchen feels when she discovers her love for Faust, who becomes less reserved.¹

The other themes present in “Gretchen” come from the first “Faust” movement.

Third movement: “Mephistopheles”

This movement is the most disturbing and the most problematic at the same time. Indeed, “he who denies” (according to Goethe) lives only for relationships with beings that he tries to corrupt. He is able to take on the appearance of his victims. As an example of this phenomenon, let us cite René Clair’s *La Beauté du Diable* (1950). In that film, Mephisto has no appearance of his own, but takes on the appearance of young Faust (Gérard Philipe), or aged Faust (Michel Simon). An identical process is already present in Liszt’s fantastic work, where Mephistopheles borrows and distorts all the Faust themes originating in the first movement. Consider, for instance, the third Faust theme transformed by Mephisto:



Example 15 — theme 3 (Faust) transformed by Mephisto, bars 11 and ff.

1. See Constantin FLOROS, “Die *Faust-Symphonie* von Franz Liszt. Eine semantische Analyse”, *op. cit.*, p. 74.

A new motif makes its appearance, which Peter Raabe has quite correctly compared to one from an earlier Liszt composition: *La Malédiction* (The Curse).



Example 16 — The Curse motif, bars 188 and ff.

It is the first “Faust” movement, but seen as in a distorting mirror, due as much to its transformed thematics as to its general structure, which also borrows the schema of the sonata form.

The problem of the finale

The first finale composed by Liszt is a purely instrumental one, written in 1854. Later, on the advice of the Princess Sayn-Wittgenstein, he modified his conclusion in 1857, giving it the form of a final chorus, (bars 676 and ff.). He therefore had to set to music the “*Chorus Mysticus*”, based on the closing lines of “Faust II”. The first six lines were reserved for a male chorus and are developed using theme 1 of “Faust” (bars 695–709, then bars 742–755). The two closing lines are recited as a tenor solo and are supported by G1 (bars 710–741; bars 756–787). The epilogue is a variation of the original instrumental finale.

In the manuscript of the finale with chorus, the accentuation of the syllables in the tenor solo seemed inappropriate to Liszt, mainly that of the last syllable. After Hans von Bülow pointed out this awkwardness to Liszt, he changed the text of the recitation in order to pay homage to the rhythm of the prosody, as pointed out in the Somfai study of sources.¹ Inserting this vocal finale raises once again the problem of programme music: on the one hand, a strong wish to create a full-fledged instrumental work, and on the other, the desire to write a grandiose finale, something along the lines of Beethoven’s *Ninth Symphony*. The intrusion of a vocal finale challenges the notion of programme music: it is the negation of “music beyond words” in favour of those very words. The *Chorus Mysticus* expands the symphony to four movements, giving the finale precedence over the other three movements. The third movement, which could be seen as a scherzo piece, justifies Liszt’s addition. He thus remains true to his Beethovenian model.²

1. Laszlo SOMFAI, “Die musikalischen Gestaltwandlungen der *Faust-Symphonie* von Liszt”, *op. cit.*, p. 137.

2. See Floros, Dahlhaus, and Redepenning.

Although the first ending was like a modest coda compared to the global proportions of the symphony, the second ending made it possible to keep G1, then introduce a reminder of “Faust” theme 4, thus constructing a formal synthesis, which appears more consistent with a successful completion of the work.

While these two endings of the *Faust Symphony* have provoked lively discussions among Liszt’s contemporaries, each comment provides an answer to the main question of the piece: Was Faust saved? Liszt published both endings, opposed in form but not in content, and left it to the individual conductor to choose between the two. This was an eminently modern attitude, since the composer thus made it clear that there are several solutions to each specific musical problem.¹

Interpretational approaches

The *Faust Symphony*: programme music or absolute music? Defining the problem

In the nineteenth century, composing orchestral works implied the question: how does one compose after Beethoven? Liszt’s bias in favour of programme music and his approach to symphonic poems seems to provide a solution. In an important article entitled “Berlioz and his Harold Symphony” (1855), he defines his own principles with regard to programme music. For Liszt, it is superior to “absolute” instrumental music, as it is a prelude to a new philosophical chapter in the history of music through its fusion with a poetic idea, something that Beethoven had already foreseen.

Liszt also responds to the demands of an exacting public, who want to understand what they are listening to. He selects his literary themes from philosophical or modern epics such as *Faust*, *Manfred* by Byron or *Obermann* by Sénancour, which he considers to be poetic subjects. He thus opposes Hanslick’s (author of *About Beauty in Music*) concept that only pure music is aesthetic.

Dorothea Redepenning expresses the problem of analysis in the *Faust Symphony* by explaining that Goethe’s work is its subject and not its content.² The construction of Liszt’s great form is the result of a compromise between two principles:

- psychological and dramatic development: the extra-musical material; the programme of the work. The musical progression uses the variation technique to change the expression, the function, and the effect produced by the theme each time it returns.

1. See Dorothea REDEPENNING, *Liszt Faust Symphony*, *op. cit.*, p. 71.

2. *Ibid.*, p. 24.

- recourse to the traditional sonata form, which implies an effort of memorization by the listener, who reacts during the return of the exposition because of its strongly marked psychological significance: it is the resolution of foregoing tensions.

The main analytical interpretations

The first analysis taking into account the Goethean aspect of the Lisztian symphony was by Richard Pohl in 1883. The relationship he establishes between the two works is not documented by reliable sources, so he refers to his approach as hypothetical, adding that it would be dangerous to take a stand.¹ Later analyses follow this trend.² Conversely, Peter Raabe refutes any possible connection between Goethe's and Liszt's work. For him, the movements of the symphony correspond to "representations of Faust in Liszt's soul".³ This way of seeing things is criticized and challenged by Floros,⁴ who proposes other hypotheses regarding certain interpretations of letters by Raabe, which he believes to be wrong.

The semantic analysis by Floros takes into account the two elements cited above to arrive at enlightening conclusions regarding the *Faust Symphony*. He shows that Liszt's work is closely tied to Goethe's literary production, that the five themes of "Faust" are closely tied to five aspects of the character, and that the curse is the basic idea in the "Mephistopheles" movement, thus giving depth to the reference proposed by Peter Raabe. Derek B. Scott established an interesting relationship between Mephistopheles and Faust, based on the philosophical work of Kierkegaard. He explains:

"The demonic character is, for Kierkegaard, not the opposite of the good but, rather, one that despairingly defies the good in fear of what is ultimately the source of personal salvation (thus resembling the condition termed "resistance" in psychiatry). Kierkegaard's arguments therefore suggest reasons for Liszt's avoidance of dialectical struggle that leads to higher synthesis in his demonic compositions. In the *Faust Symphony*, there is no higher synthesis of the characters of Faust and Mephistopheles, since the latter merely negates the former. The final *Chorus Mysticus*, though it sets Goethe's words, offers a Kierkegaardian solution to the musical struggle between Faust and the demonic. Here no "sublation" is possible; either Mephistopheles triumphs or Faust triumphs. [...] Faust's victory can only be achieved by redemption, an idea with which Kierkegaard challenges Hegel's dialectical thought. A moral choice is to be made between alternatives, rather than seeking a reconciling synthesis."⁵

-
1. See Richard POHL, *Franz Liszt, Studien und Erinnerungen*, Leipzig, B. Schlicke, 1883, p. 283.
 2. Cf. Constantin FLOROS, "Die *Faust-Symphonie* von Franz Liszt. Eine semantische Analyse", *op. cit.*, p. 46.
 3. Peter RAABE, *Liszt Schaffen*, 2nd edition, 1968, p. 81 onwards.
 4. Constantin FLOROS, "Die *Faust-Symphonie* von Franz Liszt. Eine semantische Analyse", *op. cit.*, pp. 47-48.
 5. Derek B. SCOTT, "6. Diabolus in Musica: Liszt and the demonic", *From the Erotic to the Demonic: On Critical Musicology*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 142.

For certain analysts, a question remains: might the *Faust Symphony* be a self-portrait? Is Liszt Faust? Although this question may seem anecdotal, it is important in understanding the very essence of the work. Without falling into perfunctory psychology, it should be pointed out that Liszt, a devout Catholic, was not always in agreement with the dogmas of his religion, and that the great attraction he felt for the Faust myth is in no small part responsible for the conflict and friction he experienced throughout his life. David Brown¹ seeks to demonstrate that the introduction to the “Faust” movement ensues from different ways of rendering Liszt’s first name in its German musical representation, thus constructing a direct analogy between the composer and his eponymous hero. Once one realises that Liszt used the same themes for Mephistopheles and for Faust, it is possible to analyse this differently from the Goethean interpretation already mentioned by suggesting that, for Liszt, thematic identity may be the symbol of a man already depraved, therefore *a priori* lost, whom only a woman can save. Paul Merrick’s analysis differs in that it suggests a Christian vision, based on love as the redeeming force:

“...Faust’s soul returns to God, having escaped the Devil’s clutches. This refers back to the ‘Faust’ movement, and explains why Liszt preceded the *grandioso* (God) theme with the *affettuoso* (love) theme”.²

Vernon Harrison proposes a Jungian analysis and suggests that the *Faust Symphony* is a depiction of Liszt himself. He explains that “no, Faust does not make a pact with the devil for the sake of pleasure: he is one who, having imbibed all the book learning that the world can offer and finding its inadequacy, invokes the unconscious archetypal forces for the creative insight and energy they can give; but is himself overwhelmed by their ambivalence”.³ He bases his demonstration on the autonomous complexes of the unconscious and the conscious Ego. This Ego is found in the first movement of the symphony, constructed from conflicting thematic material.

Based on this Jungian view of Faust, Harrison describes the last theme as “the rather commonplace Pom-pom-Pom-pom-Pom theme indicative of triumph – but a short lived and hollow triumph and one which Mephistopheles neglects not to tear to pieces in the last movement”.⁴ He concludes that: “No solution to the problem is reached.”⁵

1. See David BROWN, “The introduction to Liszt’s *Faust Symphonie* with a Postscript on the *B minor Sonata*”, *The Music Review*, November 1988, pp. 267-271.

2. Paul MERRICK, *Revolution and Religion in the Music of Liszt*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 274.

3. Vernon HARRISON, “Liszt’s *Faust Symphony*, a psychological interpretation”, *Liszt Society Journal* 4, 1979, p. 3.

4. *Ibid.*, p. 3.

5. *Ibid.*, p. 3.

Of “Gretchen” in Goethe’s *Faust*, Harrison writes: “The ‘das Ewigweibliche’ of Goethe’s poem, generally held to be untranslatable, is in fact the Anima in its highest aspect.”¹ Jung theorized that each person is both male and female. In men, the male element is conscious, and the female element (*Anima*) is unconscious. Liszt’s second movement “Gretchen” is clearly labelled “The Anima”. The argument is that the two Gretchen themes are untouched by Mephistopheles, who has no power over Gretchen. Harrison concludes: “The magic of the movement starts when the Faust themes enter, transformed almost beyond belief, intertwined with the Gretchen themes, for Gretchen is in the deepest sense a part of Faust himself. The result is a piece of writing which some of us find one of the most moving experiences in the whole of music. The whole concludes with a metamorphosis of the brass band Pom-pom-Pom-pom-Pom motif, this time soft as falling leaves. The movement fades out in a whisper.”²

The third movement, “Mephistopheles”, relates to another autonomous complex: the Shadow. It represents whatever is evil or negative in everyone and is uncontrollable. It emerges in our dreams in the form of the devil. It is linked to our primitive, animal instincts. As Harrison says: “In other words, he is ‘*der Geist, der stets verneint!*’ – Mephistopheles. Finally, he also consists of those parts of our lives – our culpabilities – which are not evil at all, but which, because of the environment in which we find ourselves, we are unable to use.”³ In Liszt’s symphony, it is obvious that Mephistopheles is another part of Faust’s personality: he plays with the same themes, without being characterized by any one of them. As in Goethe’s *Faust*, he is the sardonic laughter, the ironical character and, psychologically, the side we cannot control.

To complete his analysis, Harrison qualifies the final “*Chorus Mysticus*”, in its revised version, in Jungian terms, as “the Deep Centre or the Self”.⁴

One last important hermeneutic interpretation must be mentioned: the feminist vision of Lawrence Kramer,⁵ which upends to some extent the questions that arise when faced with a programme composition. For Kramer, the most interesting aspect lies in music by Liszt that gives the listener information about the conceptualization of gender relations in Goethe’s *Faust* in the mid-nineteenth century. It seems customary to question Goethe’s work to better understand Liszt’s music. Concretely, Kramer argues that Liszt stages sexual differences, adapting his analysis to whatever he wants to prove. For

1. Vernon HARRISON, “Liszt’s *Faust Symphony*, a psychological interpretation”, *op. cit.*, p. 2.

2. *Ibid.*, p. 4.

3. *Ibid.*, p. 4.

4. *Ibid.*, p. 4.

5. Lawrence KRAMER, “4. Liszt, Goethe and the discourse of Gender”, *Music as Cultural Practice, 1800-1900*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1990, pp. 102-135.

Kramer, proof lies in the poetic convention of masculine accented and feminine non-accented rhymes in a comparative study of Faust and Marguerite themes. He finds that they conform to patriarchal oppositions of sexual differences by decking them out in all the usual clichés. That argument functions rather well here, even though counterexamples are legion in other works. Systematically adopting masculine/feminine gender as the reference for every antagonism can sometimes turn out to be wrong, even though the idea is captivating at first.

Kramer offers an immensely connotative concept of woman, stressing her immobile aspect: “[Liszt’s] musical portrait of Gretchen implicitly belongs to a *Sinfonia Domestica*, with a figure of vestal simplicity at its center”.¹ Yet the music does not remain immobile; even in the second movement, it is based on obvious contrasts.

Kramer’s analysis presents a great number of ideas, some of which unfortunately lead nowhere, such as, for example, analysing the Faust character as a representative of patriarchal power looking at Gretchen – looks being a fundamental element for Kramer – when he is in fact tired and suicidal. As Chrissochoidis puts it, that standpoint is difficult to defend.²

After presenting a study of two works directly inspired by Goethe’s *Faust*, it is now only right to deal with some purely instrumental compositions where one may possibly find Faustian influences.

By way of a conclusion: instrumental compositions on a Faustian journey

The lied *Es war ein König in Thule* and the *Faust Symphony* are prime examples of Liszt’s interest in the myth of Faust, offering a wealth of possible interpretations. In addition to these works, directly inspired by Goethe, we may also be able to trace Goethe’s influence in the purely instrumental pieces. Based on writings by Márta Grabócz,³ we would like to make some further suggestions. Grabócz undertakes a comparative analysis between Liszt’s piano compositions (written between 1834 and 1863) and the narrative structures of the most emblematic novels of the nineteenth century, including *Obermann* and *Faust*. Márta Grabócz sums up the “forms of the contents” of this work by referring to literary analyses by Lotholary and by Lukács. The latter detects four states of consciousness in Goethe’s *Faust*, corresponding to a sequence

1. Lawrence KRAMER, “4. Liszt, Goethe and the discourse of Gender”, *op. cit.*, p. 108.

2. Ilias CHRISSOCHOIDIS, “Eine Faust Symphonie and Laurence Kramer’s reading of ‘Gretchen’ movement”, *J.A.L.S.* vol. 1, Autumn 2001, p. 12.

3. Márta GRABÓCZ, “Common Narrative Structures in Music and Literature: A Semio-stylistic Investigation in the Arts of the Nineteenth Century (Liszt and Goethe)”, in Bennett ZON & Jim SAMSON (Eds.), *Selected Proceedings of the 10th International Conference of 19th Century Music* [Bristol, 1998], London, Ashgate Publishers, 2002, pp. 155–168.

of four “stylemes”, four elements of “forms of the contents” that may be summed up as follows:

1. with a “macabre, anxious and sad interrogation”, *lamentoso*: a chant or funeral march (macabre interrogation).

2. *con amore, dolcissimo, con intimo sentimento*: an intimate chant of love.

3. *recitativo, tempestuoso*: expressing the gesticulations and declamations of an imaginary hero, in conflict with the natural elements (tempest) or with opponents on the battlefield (fight).

4. *dolce amoroso, campanella*: pantheistic elevation or religious transcendence.

These four obligatory stages of a journey, a Faustian pilgrimage, lead from a macabre quest to the definitive answer found in and through faith. If the same four stages can be found in the first (and third?) movement(s) of the *Faust Symphony* – while acknowledging that other in-depth analyses could identify other parallels with this symphonic movement conceived in sonata form – it is also possible to find them in such compositions as the famous *Sonata in B minor*, which began this Faustian journey,¹ even though other methods of analysis remain possible.²

To conclude, let us quote Márta Grabócz, who sums up so well the musical link that can be identified as Goethean in the fantastic Lisztian works studied here:

“By comparing this table with the tables of the constant succession of the four thymic values demonstrated in Liszt’s works, it seems possible to argue that there are clear correspondences between the two ‘forms of the contents’, and even the two ‘substances of the contents’ manifested, on the one hand, in the piano works, and on the other hand, in this major literary work of the nineteenth century.”³

Laurence LE DIAGON-JACQUIN
ELLIADD/CPTC⁴

1. See Márta GRABÓCZ, “La Sonate en si mineur, une stratégie narrative complexe”, *Analyse musicale* n° 8, 3^e trimestre 1987, pp. 64-70.

2. For a synthesis, see Kenneth HAMILTON, *Liszt Sonata in B minor*, Cambridge Music Handbook, Cambridge University Press, 1996.

3. Márta GRABÓCZ, “Common Narrative Structures in Music and Literature: A Semio-stylistic Investigation in the Arts of the Nineteenth Century (Liszt and Goethe)”, *op. cit.*, p. 67.

4. Publication in English was made possible by a grant from the Fonds Vidal, MSH Dijon, USR 3516 CNRS-Université de Bourgogne.

Allusions to Beethoven in Liszt's *Dante Symphony*

Dante, Beethoven, and the Sublime

The deeper Liszt explored the *Divine Comedy*, the more he admired its author, Dante Alighieri. In a letter to Carl Alexander, the future Grand Duke of Weimar, dated 24 June 1849, Liszt wrote that Dante became for him the pillar of fire that guided the sons of Israel through the desert.¹ The only other person besides the Italian poet to whom Liszt would refer with this Biblical analogy was Beethoven. In a letter to Wilhelm von Lenz, a music historian, dated 2 December 1852, Liszt wrote that contemporary musicians should regard Beethoven's works as pillars of cloud and fire sent to guide them.²

The first time Liszt drew a connection between Dante and Beethoven was in a letter dated 2 September 1839. In the summary of his Italian journey in 1837-39, he spoke about his discovery of how certain authors and certain works seem to be connected:

“Day by day my feelings and thoughts give me deeper insight into the hidden relationship that unites all works of genius. Raphael and Michelangelo have increased my understanding of Mozart and Beethoven; Giovanni Pisano, Fra Beato and Il Francia explained Allegri, Marcello and Palestrina to me. Titian and Rossini appeared to me like twin stars shining with the same light. The Colosseum and the Campo Santo are not as foreign as one thinks to the Eroica Symphony and [Mozart's] Requiem. Dante has found his pictorial expression in Orcagna and Michelangelo, and someday perhaps he will find his musical expression in the Beethoven of the future.”³

Liszt refers to the *ut pictura poesis* discourse that began with Horace in Antiquity and ended with Lessing in the 18th century, discussing the

-
1. *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander Grossherzog von Sachsen*, Edited by LA MARA (Ida Maria Lipsius), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909, p. 26.
 2. *Franz Liszt's Briefe*, vol. 1., Edited by LA MARA (Ida Maria Lipsius), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1893, pp. 123-124.
 3. Franz LISZT, *An Artist's Journey*, Translated and annotated by Charles Suttoni, Chicago, The University of Chicago Press, 1989, p. 186.

connections and ranking of different art forms. He also touches on another aesthetic problem originally posed by Greek and Roman thinkers, revived in the court of Louis XIV by Perrault and Boileau as the “*querelle des anciens et des modernes*”. While Liszt considered the first topic relevant to the aesthetic legitimization of programme music, the second concerned how to interpret the idea of progress as seen by the philosophers of the Enlightenment in the context of art, especially music. Representing the contemporary approach, he stated that old and modern creators and works – due to their similarities in character – may thus understand one another more fully. By analogies that might appear shocking to the modern reader, he outlines (basically an 18th- to 19th-century debate about the Beautiful and the Sublime, a problem discussed by Kant in his work on aesthetics published in 1790, *Critique of Judgement* (§§1–22 “Analysis of the Beautiful”, §§23–29 “Analysis of the Sublime”). The concept of beauty was associated with a harmonious, balanced style, at the human scale, and Raphael and Mozart were seen as the main representatives of this category. The similarities between the two were pointed out as early as 1798, in a biography of Mozart.¹ Michelangelo and Beethoven were used as examples for the category of the Sublime, which nevertheless opened a path towards the aesthetics of ugliness in the 19th century. The literary letter also contains some typical overlaps. Nineteenth-century aesthetics placed the *Requiem* of Mozart, who was fundamentally considered to be of a merry disposition, in the category of the Sublime, together with the *Colosseum*, tragically fascinating in its ruins, the Funeral March from Beethoven’s *Eroica*, and the frescos of Campo Santo in Pisa (previously attributed to Orcagna, now to Buonamico Buffalmacco).

Dante, Michelangelo, and Beethoven were frequently associated in the 19th century. The Italian guidebook by Valéry (used by Liszt and Marie d’Agoult) points out that Dante and Michelangelo are intellectual relatives.² A connection was drawn between the two as early as the 16th century,³ which was not very difficult as Michelangelo’s admiration for the poet was well known. The Classicist concept of the Renaissance forced Dante into the background for centuries. Voltaire, for example, made fun of the *Divine Comedy* in the anti-clerical spirit of the Enlightenment, remarking that it is divine because it is divinely incomprehensible, and eternal because nobody reads it.⁴ Dante’s rehabilitation in 18th-century Italy began with Giambattista Vico. Liszt’s contemporary, Francesco de Sanctis saw Dante as a manifestation of the Romantic genius, Hegel’s *Zeitgeist*, and Thomas Carlyle’s Hero.

1. Franz NIEMETSCHKE, *W.A. Mozarts Leben nach Originalquellen beschrieben*, Prague, In der Herrlichen Buchhandlung, 1798, p. 2.

2. Antoine-Claude VALÉRY, *Voyages historiques, littéraires et artistiques en Italie*, Paris, André & Baudry, 1838, vol. 3, pp. 14–15.

3. Michael CAESAR (Ed.), *Dante: The Critical Heritage*, London and New York, Routledge, 2010, pp. 28–29.

4. VOLTAIRE, *Lettres philosophiques* (1756). Quoted by Friedrich P. WERNER: *Dante's Fame Abroad, 1350–1850*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950, p. 94.

According to de Sanctis, the peak of the poet's oeuvre is *Inferno*, in which Dante provides a realistic and aesthetically credible depiction of ugliness, the aesthetic category legitimized in the 19th century.

The features of the Dante concept developed in the early 1800s could easily be associated with the contemporary characterization of Michelangelo and Beethoven. For Hoffmann, the originality of Beethoven's instrumental music lies in its ability to express negative emotions: "the thrill, the fear, the shock, the pain",¹ which are also dominant in Dante's *Inferno* and Michelangelo's *Last Judgement*. Karl Tausenau, whom Liszt asked to write a commentary for the first version of the *Dante Sonata* in 1839, stated that the composer was seeking ways to express the "terrible despair", "hellish suffering", and "demonic atrocities" to which the damned were subjected.² Liszt was following in the footsteps of Beethoven, but with higher ambitions: he was exploring possible musical expressions of the "diabolical element", and the "spirit undeterred in titanic primeval force", or the demonic character. Beethoven's work helped Liszt to see how Hell should be depicted musically.

Among Beethoven's works, the *Ninth Symphony* was the most adequate source, as its first movement was often associated with Dante's *Inferno* by Liszt's contemporaries. In a summary of a performance of the *Ninth Symphony* at the Conservatoire, written on 2 February 1834, the music reviewer of *Revue musicale* compared Beethoven to Michelangelo, creator of the *Last Judgment*, and even explained the opening of the symphony with Dante's sentence etched above the entrance of Hell: "*Lasciate ogni speranza voi ch'entrate*" (Abandon all hope, ye who enter here).³ Although there is no surviving evidence from Beethoven to support this analogy, at the beginning of the movement, the musical characters of descending into Hell or the Underworld – in the terminology of the Baroque *musica poetica*, the *catabasis* or *descensus*⁴ – are distinctly audible. The *ombra* scene, known in theatrical music since the 17th century, can be recognized there. In 1838, Liszt's chamber music partner in Paris, Chrétien Urhan, listed the *ombra* characters when he emphasized the apparent lack of order – the fragmentation of the melodic line and the weird harmonies, the sudden modulations and the delay in establishing the key – as a special feature of the opening movement.⁵ He associated the opening bars with the first few lines of Dante's *Inferno*:

-
1. Ernst Theodor Amadeus (E.T.A.) HOFFMANN, "Beethovens Instrumental-Musik", in *Fantasiestücke in Callots Manier*, 4 (Poetische Werke in sechs Bänden, 1), Berlin, 1963, pp. 99-100.
 2. Dezső LEGÁNY, *Franz Liszt, Unbekannte Presse und Briefe aus Wien 1822-1886*, Budapest, Corvina, 1984, pp. 72-73.
 3. "Nouvelle de Paris : Premier concert du Conservatoire", *Revue musicale* 8/55, 2 February 1834, p. 39.
 4. Dietrich BARTEL, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln/London, University of Nebraska Press, 1997, pp. 214-215.
 5. Chrétien URHAN, "Revue musicale. Première concert du Conservatoire – Symphonie avec chœur de Beethoven", *Le Temps* 5/8 (25 January 1838), Supplement no. 3020.

“Midway upon the journey of our life
I found myself within a forest dark,
For the straightforward pathway had been lost.”

Many composers were inspired by the very special beginning of the *Ninth Symphony*, particularly by the open-fifth beginning instead complete triads, which would help establish the tonic key.

Example 1 — *Ninth Symphony*, movement I, bb. 1-5, string instruments (imslp.org).

Wagner clearly followed Beethoven's example with the motif consisting of only a fourth and a fifth in the first few bars of the overture of *The Flying Dutchman*. The idea of placing a symphonic piece into the context of *ombra* also found followers. Brahms does the same in the opening of his *Piano Concerto in D minor*, and that of his *First Symphony*, which has even more in common with the *Ninth Symphony*: its two-part final movement and its thematic material. Hans von Bülow, who praised Brahms's work as Beethoven's *Tenth Symphony*, was certainly aware of the allusion that must be thought of as deliberate. Among symphonic composers, Bruckner's *Third Symphony* (in D minor) reveals traces of Beethoven's example in its first and fourth movements. Liszt, too, was inspired by the opening of the symphony. In the introduction of the *Dante Sonata*, the symphony's opening sequence of perfect fifths and fourths is turned into a passage of downward moving tritones (bars 1–23). These are used by Liszt to delay the establishment of the key, and to shed light onto the title and the program of the piece through the traditional meaning of this interval: *diabolus in musica*.¹ That he found the beginning of the *Ninth Symphony* truly special is also reflected in the fact that although he did not own a musical autograph collection, he did have the sheet on which Beethoven noted the opening motif of the symphony.² The opening of the

1. Adrienne KACZMARCZYK, “A *Dante*-szonáta Vergiliusa” [On Virgil of the *Dante Sonata*], *Zenetudományi Dolgozatok 2017-2018* [Studies of Musicology 2017-2018], Edited by Katalin Kim, Budapest, BTK Zenetudományi Intézet, 2019, pp. 59-83, (here pp. 69-71).
2. Stiftung Weimarer Klassik / Goethe- und Schiller-Archiv 60 Z 33.

Dante Sonata can also be seen as a form of invocation. While Dante chose Virgil (who travelled the Underworld with Aeneas in Book 6 of *Aeneid*) to guide him, Liszt chose Beethoven as his guide. It cannot be a coincidence that he premiered the first version of *Dante Sonata* in the 1839 concert series held in Vienna to support the installation of a statue of Beethoven in Bonn.

Connections between Beethoven's *Ninth Symphony* and the *Dante Symphony*

As the 19th century saw Beethoven and Dante as kindred spirits, and as the opening of the *Ninth Symphony* reminded many people of Dante's descent into Hell, we should investigate whether Liszt was trying to connect the *Ninth Symphony* with his *Dante Symphony* and, if so, what relationship he saw between Beethoven's composition and the *Divine Comedy*. That this was his intention is most evident in his choral finale, which was part of his plan for the symphony from the beginning. Although he took Wagner's advice and changed the original concept mentioned in several letters in 1855, according to which Dante's three *cantiche* would have corresponded to three movements (Inferno, Purgatorio, and Paradiso),¹ he also added a choral part to the Magnificat, the finale of the two-movement symphony he composed following the new concept (the first movement being the Inferno with the scene of Francesca and Paolo, and the second being the Purgatorio and the Magnificat). The choice of main key for the movements – D minor and D major – can also be seen as related to the *Ninth Symphony*, even if it might also be explained by the general tendencies of 19th-century key aesthetics. Indeed, D minor was associated with the demonic character, largely due to the influence of *Don Giovanni* and the *Requiem*, the most popular Mozart pieces in Liszt's time. It is the key in which the first and second movements, as well as the introduction to the finale of the *Ninth* were written, and the key in which Liszt's Inferno closes. In Beethoven's work, the parallel major appears in the first movement, and then as the key of the trio in the scherzo and the second theme of the slow movement (*Andante moderato*), but its role only becomes truly significant in the Ode to Joy. Liszt begins his Purgatorio in this key. According to Paul Mies, D major, the key used most often by Beethoven in his cyclic works, often appears in exuberant marches and pastoral-like movements.² Paul Merrick observes that D major often has a religious overtone in Liszt's works.³ Márta Grabócz came to a similar conclusion when she studied the *Dante Sonata*, related to the *Dante Symphony* through its characters, with

-
1. See Liszt's letter dated 2 June 1855 and Wagner's answer dated 7 June. Franz Liszt – Richard Wagner, *Briefwechsel*, Edited by Hanjo KESTING, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1988, pp. 423, 427–431.
 2. Paul MIES, *Der Charakter der Tonarten: eine Untersuchung*, Köln/Krefeld, Staufen, 1948, pp. 40–44.
 3. Paul MERRICK, "Liszt's Use of the Key of D Major: Some Observations", *Liszt Society Journal* 23, 1998, pp. 27–32.

semiotic methods. She identified the isotopy of the “macabre quest” in the introduction, in which establishing the key is made impossible, the “macabre fight” in the *lamentoso* D minor main theme, the “pastoral-amoroso” and the “religious-heroic” in later parts, and finally the isotopy of the “heroic macabre” in the coda.¹ Beyond these, another Beethoven-like pattern can be seen in the form of the Inferno, outlining sonata form and sonata cycle. This concept of form is present in Liszt's symphonic poems and his *Sonata in B minor*. One possible model could be the fourth movement of the *Ninth Symphony*, while Schubert's *Wanderer Fantasy* is another potential inspiration.

Apart from its main keys (D minor and major), Liszt's tonal plan differs from that of Beethoven. In the *Ninth symphony*, B flat major, the subdominant of D minor, plays an important role as the key of the second theme of the first movement and the main key of the third movement. But Liszt prefers thirds: B and G sharp minor in the first movement, B major as the key of the Magnificat. He chose the dominant of these, F sharp major for the scene of Paolo and Francesca (*Andante amoroso*). The choice of key is based on a very well-thought-out plan for both symphonies. Beethoven actually leaves open the question of whether his opening movement is in D minor or D major by constantly alternating B flat and B natural in the harmonies. As Carl Dahlhaus revealed, Liszt used the tonal ambiguity of the tritone to keep the listener uncertain about the real main key of the Inferno.² The question to be decided is exposed by the motto we hear at the beginning of the Inferno, for which Liszt quotes the inscription above the entrance to Hell from the *Divine Comedy* to make the programme of the movement clear (Inf. 3, 1–3. “Through me you pass into the city of woe” (*Per me si va nella città dolente*):

Lento Per me si va nel-la cit-tà do-len-te,
Trb., Tuba, Vlc., Cb.

Per me si va nell'e-ter-no do-lo-re,

Per me si va tra la per-du-ia gen-te.

Example 2 — Dante Symphony, movement I, introduction, bars 1–11.

1. Márta GRABÓCZ: “Narrative strategies of the Romantic ‘philosophical epics’”, *Interdisciplinary Studies in Musicology* 14, 2014, pp. 108–129, (see p. 121).
2. Carl DAHLHAUS, “Franz Liszt und die Vorgeschichte der Neuen Musik”, *Neue Zeitschrift für Musik* 122, 1961, pp. 387–391.

The first one and a half lines are played in D minor, but the B natural replacing the B flat (in bars 2 and 6) shakes the key. Finally, in the third line, although it still starts in D minor (C#-D-E-F-G), the motto ends in G sharp minor (G#-A#-B-C#-D#). With the exception of F natural, all 12 notes of the chromatic scale are used for the motto, recalling the chronological and stylistic closeness of the *Faust Symphony* starting with a twelve-tone motto, and the *Sonata* in B Minor opening with an eleven-tone introduction.

That Liszt uses all twelve tones, while keeping the tonal relationships, is supported by the next motif of the introduction, consisting of a chromatic scale:

Example 3 — *Dante Symphony*, movement I, introduction, bars 22–23.

In terms of tonality, the two times six notes of the motif to be turned into the closing theme later (bars 230–233, 541–542) expose D minor (D¹-A) and G sharp minor (G#-Eb), with B major and F minor as the closing theme:

Example 4 — *Dante Symphony*, movement I, closing theme; transcription by August Stradal.

But, as Dahlhaus points out, the two sets of seven notes each making up a tritone (D¹-G# and G#-D) also shed light on the harmonic relationships: the most significant keys of the symphony – D minor, G sharp minor, D major, B major – are connected through a diminished seventh chord consisting of the notes D-F-G#-B. This seventh is also the basis of the main theme (*Allegro frenetico*, see example 5), in which the D minor and G sharp minor again create the tension. As the “diabolical” tritone permeates the *Inferno* both melodically and harmonically, we can say that the movement lives up to the promise made in the title.

Allegro frenetico (quasi doppio movimento)

64 Cl., VI., Vlc. f

68

Vle, Fg.

Example 5 — Dante Symphony, movement I, main theme; transcription by Stradal.

The chromatic scale-based motif in question (See example 3) returns in the coda of the Inferno (*Più moderato*, bars 604-646):

Quasi Andante.

604 *pp* *ben marcato* *sempre pp*

609

614 *poco a poco cresc.*

618 *sempre un poco accel. e cresc. molto*

621 *sempre cresc.*

Gr. Transl. (mit Fuchschädel.)

Gr. Transl. (mit Fuchschädel.)

626

Alle Hbl.
Alle Blechinstr.
ff

Hrn.
Gr. Tramp.
Tamt.

fff Pos.
Tab.

Voll.
K-Ba.

631

Alle Hbl.
Hrn.

Hrn. Str.
Tramp.

Sic
Hrn. Tramp.
Pos.

Pos.
Tab.

636

Adagio.

Alle Hbl.
Alle Blechinstr.
ff

La scia - te o - gni spe ran - za

Hrn.
Gr. Tramp.
Tamt.

639

vol un - ta - tis - israel - Pa - tris Do - mi - ni

rinf.

Hrn. Pos.
Pos. a Tab.

Hrn.
Gr. Tramp. a Tamt.

641

Example 6 — Dante Symphony, movement I, coda; transcription by Stradal.

As it is played in a low register – on bassoon, cellos, and double basses – and repeated as an *ostinato* for 22 bars (bars 604–625), it gives the impression of accompaniment. In musical literature this descending fourth filled in chromatically (D–A and G#–Eb) has been termed *lamento* bass or chromatic fourth since the early 17th century.¹ Liszt applies this motif in strict rhythm and with a persistent drumroll, as in a march, painting the unstoppable

1. For more on this subject, see Peter WILLIAMS, *The Chromatic Fourth during Four Centuries of Music*, Oxford, Clarendon Press, 1997.

approach of something menacing through the constant *crescendo*. Growing from the initial *p* to *fff*, a tremolo played by the whole orchestra at the climax (bars 626–629) prepares the introduction of the melody. The *unisono* melody played in the low register – on cellos, double basses, and tuba – is the same as the second theme version of its melody originally played on the dominant of E minor (bars 163–167) transposed to the tonic of G sharp minor.

The image shows a musical score for a piano part. It features a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The music is marked with a forte dynamic (*ff*) and a tremolo effect (*[rattellato]*). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The tempo or mood is indicated as 'K'.

Example 7 — *Dante Symphony*, movement I, second theme; transcription by Stradal.

In the melody, we can recognize the third line of the motto, more exactly the retrograde of the G sharp minor passage (“the lost people” *la perduta gente*), from which we know that the damned residents of Hell are approaching in procession. This, just as in the introduction of the movement, is followed by the ninth line written above the entrance to Hell (“*Lasciate ogni speranza voi ch’entrate.*”). The ninth line has a dividing role between

The image shows a musical score for a piano part, likely from a symphony. It features a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The music is marked with a forte dynamic (*f*) and a tremolo effect (*[rattellato]*). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The tempo or mood is indicated as 'K'. The score is marked with 'Ob. Cl.' and 'Cec. Tr.'.

Example 8 — *Ninth Symphony*, mov. I, last section of coda; transcription by Liszt,
New Liszt Edition II/19.

sections in the movement (bars 12–17, 274–278, 388–393), and closes the movement in D minor in the coda (bars 637–641), above the ascending chromatic scale (d–d¹) or a sequence of the two chromatic fourths. Liszt’s coda therefore features some typical elements of the *ombra* scene: unstable tonality, chromaticism, tremolo, extreme increase in dynamics. Liszt also keeps contrasting keys that are a tritone apart from one another on the circle of fifth (D minor and G sharp minor), emphasizing “diabolical” harmonic relationships. Finally, he creates the character of a march, within which the motif in question (see example 3) gives the impression of being the accompaniment of the second theme played at the climax. Taking all these features together with the fact that they appear at the very end of the *Inferno* movement must lead to the conclusion that Liszt here makes reference to a certain section of the text in Dante’s *Inferno*. I believe it is the last book, in which “The king’s banners come out of Hell” (*Vexilla regis prodeunt inferni*, *Inf.* 34,1), and Lucifer himself appears. The rhetoric of the climax of Liszt’s *Inferno* coincides with that of the *cantica* that serves as its programme.

Traditionally, in minor key movements written in sonata form, the resolution happens at the recapitulation, where the thematic material is played in the relative or parallel major of the main key. If there is a coda, it supports this move to a positive direction. Liszt, as we can see, did not go against the conventions of the genre arbitrarily, but following the programme of

the music. He found an example in the first movement of the *Ninth Symphony* – in fact, we can assume that he developed the coda of the Inferno based on the coda of the Beethoven movement, or more accurately its final passage:

The chromatic fourth repeated for 22 bars mentioned in Liszt's work is repeated as an *ostinato* in Beethoven's coda, moving up and down for 14 bars (bars 513–526).¹ Above this accompaniment, there unfolds a funeral march-like motif with dotted rhythms. The dynamics grow from *pp* to *ff*, giving the impression of the unstoppable approach of a procession, just as in Liszt's symphony. At the climax, the main theme is played in *unisono*. The movement ends in D minor on the dramaturgical climax, recalling the introduction, but presenting the grim event as an irreversible fact. The closing of Liszt's Inferno thus rhetorically rhymes with that of Beethoven.

Looking at the opening of the Purgatorio, we may notice that the similarities between the two symphonies do not end with the opening movement:

Example 9 — Dante Symphony, movement II; transcription by Stradal.

1. Cf. Peter WILLIAMS, *The Chromatic Fourth...*, op. cit., pp. 156–157.

After the D minor closure of the Inferno, the F sharp at the opening of the Purgatorio, and then the D major chord with the addition of D and A together send the message that we have arrived at a hopeful place. It is the key change that, according to the conventions of the genre, was expected to happen at the recapitulation of the opening movement. In bars 1–32 of the Purgatorio, a single broken D major chord is used to depict the undulation of the sea where Dante and Virgil arrived on leaving Hell, and through which they travel to the island of Purgatory. The nature music has two functions here: it compensates for the tonal ambiguity of the Inferno, and it realizes the Dantean programme. The D minor and D major chords or keys are the expression of two contrasting worlds in the understanding of the 19th century. The contrast is also justified by the programme: the mountain of Purgatory is the vertical mirror image of Hell, a pit penetrating deep into the Earth. With this logic, the rhetoric and musical figures of the descent into Hell (*catabasis* and *descensus*) must be followed by the figures of ascent (*anabasis* and *ascensus*), and that is exactly what happens. Liszt does not use the lowest string instrument, the double bass; instead of the root position, he uses the first inversion of the D major chord to create a sense of ascent and floating. In the Inferno, the ambiguous tritone, dividing the octave exactly in half, played a major role; in the Purgatorio, perfect fifths and fourths with their clearer orientation are given priority. In addition, themes in the first movement are either stagnant (main theme) or descending (second theme and closing theme), while the theme used in the second movement moves upwards. The notes of the D major chord move as waves in the strings: first with an amplitude of an octave (F#–f#, d–d¹, a–a¹), then a perfect fifth, and a perfect fourth (d¹–a¹, a–d¹).

The octave, fifth, and fourth are the intervals that make up the motives of the introduction in the opening movement of the *Ninth Symphony*. I believe that Liszt recalls and transforms this section at the beginning of the Purgatorio. We may compare his process to palinody (“back-song”, recantation), a rhetorical device used since Antiquity, which aims to rehabilitate a previously accused person.¹ Liszt aims to play back the descent into Hell, and draw a path in the opposite direction. The musical tools used in the opening of the Purgatorio and the *Ninth Symphony* are similar in several ways. Both let a single interval or chord play out for a long time, the A–E fifth and the D⁶ chord for 16 and 32 bars respectively, leaving the listener unsure about the main key. Not only are the intervals played by the strings at the beginning of the two movements the same, they even use a similar tone: Beethoven’s instruction is *sotto voce*, while Liszt’s is *con sordino*. The octave leaps in Beethoven’s introduction, then in the main theme (and in the *scherzo*), as usual in the case of fast tempo and loud dynamics, express a heroic effort. That

1. Such palinody is the drama *Helen* by Euripides, in which the poet does justice to the title character who, according to the play, was unjustly accused of triggering the Trojan War.

corresponds to the 19th-century conception of Dante's descent into Hell and the opening of the *Ninth Symphony*. Liszt might have had the same idea, as he read an excerpt from *Inferno* in a lesson to help his pupil comprehend the "terrible and vengeful" character of the C minor octave study of Kessler on 21 February 1832.¹ The octaves played in the "palinody" are no longer connected to the heroic, but transformed into a calm, even pulsation. Based on the opening of the Purgatorio, we may also conclude that, in Liszt's mind, the closest connection between Dante and Beethoven happened through the *Inferno* and the first movement of the *Ninth Symphony*.

Originality and epigonism

My observations suggest that the similarities between the *Ninth Symphony* and the *Dante Symphony* are not so much a matter of influence as of allusion. Undoubtedly, Liszt was trying to learn everything he could from Beethoven, and he wholeheartedly encouraged contemporary musicians to do the same.² In the case of the *Dante Symphony*, however, it is something else – a form of reverence, and the programmatic drive behind it. As already mentioned with regard to the similarities between the openings of the *Dante Sonata* and the *Ninth Symphony*, I am of the opinion that Liszt had the intention of representing Virgil, Dante's idol, by replacing him with his own hero, Beethoven, in the sonata and symphony based on the *Divine Comedy*.³ The idea of replacing Dante's idol with his own is partly related to the personal nature of Liszt's interpretation of the programme. This attitude is also signalled by the indefinite article he uses in the title: *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*. But the Virgil-Beethoven analogy also serves as a special example for the goal that Liszt set in Weimar, in which he strived to achieve "the revival of music through a closer union with poetry" in his symphonic works of programme music.⁴

During the composition of the symphony following in the footsteps of Virgil-Beethoven, Liszt inevitably came across the problem of originality and epigonism – or as he put it, freedom and authority. The approach according to which the development of creativity requires the rejection of inherited, learned rules and patterns spread during the 18th century, in opposition to the conventional concept of art based on the principle of imitation. Artistic

1. *Liszt pédagogue. Leçons de piano données par Liszt à Mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832*, notes de Mme Auguste BOISSIER, Paris, H. Champion, 1923, Repr. Geneva, Slatkine, 1976, p. 53. It is probably Nr. 8 of Kessler's *24 Études* (op. 20) published in 1827.

2. See his 1852 letter to Lenz, *Franz Liszt's Briefe*, op. cit., pp. 123–124.

3. While evoking Beethoven as his Virgil in the symphony, Liszt named Wagner as his Virgil in his dedication letter written at Easter, 1859.

4. See Liszt's letter of 16 November 1860. *Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth: A Correspondence (1854–1886)*, Edited by Pauline POCKNELL, Hillsdale, NY, Pendragon Press, 2000, p. 351.

creativity was first associated with exceptional imagination by the English thinkers of the era, who defined it as the ability of the genius. Shaftesbury, Addison, and Edward Young saw the greatest examples of “original or poetical genius” in Homer and Shakespeare.¹ Their views were adapted by the *Sturm und Drang* North German literary movement from the 1760s to the 1780s, with the ideal of genius given unlimited freedom. The 19th century conception of genius was mostly influenced by Kant, who took it upon himself to systematically define it in his *Critique of Judgment* (§§46–50). Like his predecessors, Kant considered the primary distinguishing feature of genius to be originality, which can be achieved partly through behaviour rejecting learnable rules. Unlike his contemporaries, however, Kant believed that genius also follows rules, but rules that are created unconsciously by genius. This characteristic together with imagination enables genius to develop “aesthetic ideas”, and to create a certain “second nature” in its works, using the material offered by actual nature. Kant thought that the unique harmony of regularity and freedom born of genius was guaranteed by the common essence of both nature and genius. Kant’s views were a major influence on 19th-century philosophy. His impact is clearly expressed by the insightful poet of the era, Heine:

“Genius carries a copy of nature in its mind, and it creates this copy recalling nature. The talented person imitates and synthesizes nature.”²

Liszt differentiated between genius, those with the ability to create, and talented people only able to imitate, in a similar way to Heine.³ He gave the clearest elaboration of his views on the problem of originality versus epigonism in his 1852 letter to Lenz. He wrote in reaction to the book recently published by the music historian, in which Lenz drew up three stylistic periods for Beethoven. Liszt thought that only two categories should be used:

“the first, that in which traditional and recognised form contains and governs the thought of the master; and the second, that in which the thought stretches, breaks, recreates, and fashions the form and style according to its needs and inspirations. Doubtless in proceeding thus we arrive in a direct line at those incessant problems of authority and liberty. But why should they alarm us? In the region of liberal arts they do not, happily, bring in any of the dangers and disasters which their oscillations occasion in the political and social world; for, in the domain of Beautiful, Genius alone is the authority, and hence, Dualism disappearing, the notions of authority and liberty are brought back to their original identity. – Manzoni, in defining genius as ‘a stronger imprint of Divinity’, has eloquently expressed this very truth.”⁴

-
1. Cf. Jonathan BATE, “Shakespeare and Original Genius”, in Penelope MURRAY (Ed.), *Genius: The History of an Idea*, Oxford, Blackwell, 1989, pp. 76–97.
 2. Heinrich HEINE, “Gedanken und Einfälle”, in *Vermischte Schriften*, Theil I, Hamburg, Hoffmann & Campe, 1876, p. 326.
 3. Franz LISZT, “Berlioz und seine Harold-Symphonie”, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, Edited by Lina RAMANN, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1881, p. 332, (17).
 4. Constance BACHE (transl.), *Letters of Franz Liszt*, vol. I, New York, Scribner’s Sons, 1894, p. 152.

This excerpt tells of a concept fundamentally different from that of Lenz. Liszt does not consider biographical periods relevant in the judgment of the composer's *oeuvre*. What matters most to him is whether an artist is capable of creating "original, or poetic style", or remains at the level of imitating talent, incapable of creation alone. About the method and opportunity of learning, he agreed with his contemporaries in sharing Lessing's idea, according to which:

"genius can only be lit by another genius; and most easily by one that seemingly owes everything to nature, and is not afraid to put in the effort and care."¹

Liszt paid his respects to his composer idol in many ways. In his virtuoso period he played Beethoven's works on the piano, during his Weimar years he conducted them, and after that he taught them until he died. His *Beethoven Cantata* composed for the inauguration of the Beethoven statue in Bonn in 1845, later significantly revised for the centenary of the German composer's birth, was another token of his admiration. The cantata is to some extent connected to Virgil and Dante. Liszt describes the text of the first cantata honouring Beethoven, written by Jena University professor Bernhard Wolff, in his letter to the Abbot of Lamennais dated 28 April 1845 as follows:

"The text, at any rate, is tolerably new; it is a sort of Magnificat of human Genius conquered by God in eternal revelation through time and space, – a text which might apply equally well to Goethe or Raphael or Columbus, as to Beethoven."²

The following passages of the cantata's text shed light on what Liszt means by *Magnificat* in this case:

“III.
But should humanity's ambition
also recede with its life?
Will nothing of what it achieved
be retained for posterity?
Poor humanity, heavy fate!
Who from you will be sent
at the end of time?
The genius!

IV.
He who joins humanity with God...
is the one who placates fate.
Holy! holy! holy!
The genius's way over earth
envelops heaven,
the surest pledge of immortality.
[...]
Hail! Hail! Beethoven, hail!”³

The Biblical allusions – heavenly origin, the ability to join humanity with God, and to placate fate – compare the coming of genius to that of the Saviour. It is probably not a coincidence that the text makes us think of Virgil's *Fourth Eclogue*, which heralds the birth of the Saviour according to the 19th-century view passed down from the Middle Ages. The authors of

-
1. Gotthold Ephraim LESSING, *Briefe, die neueste Litteratur betreffend*, 17. Brief, in *Literatur-theoretische und ästhetische Schriften*, Stuttgart, Albert Meier, 2006, pp. 35–36.
 2. Constance BACHE (transl.), *Letters of Franz Liszt, op. cit.*, p. 69.
 3. See Ryan MINOR's translation and interpretation, *Choral Fantasies: Music, Festivity, and Nationhood in Nineteenth-Century Germany*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 74.

the text for the second *Beethoven Cantata*, Adolph Stern and Ferdinand Gregorovius, created their own images by developing those of the 1845 text. Thus the explanation of Liszt's letter to Lamennais can be applied to both cantatas: the liturgical *Magnificat* is an expression of gratitude for God becoming human, the cantata is sung in gratitude for the appearance of a genius, a being closest to God, the Creator. For the 1870 version, Liszt arranged the slow movement of Beethoven's Op. 97 *Archduke Trio* for orchestra and added its subject to further passages of the cantata as well. Like the allusions to Beethoven in the *Dante Symphony*, the Beethoven quotations used by Liszt had multiple purposes in this case also: besides paying his respects, he – musically – expressed the programme of the piece through this invocation of the celebrated composer.

Adrienne KACZMARCZYK

Research Centre for the Humanities,

Institute for Musicology, Budapest

EUD
Epreuves de contrôle

Les *Technische Studien*, chemin vers la technique de Liszt ?

Les contributions de Márta Grabócz à la musicologie lisztienne, en particulier *Morphologie des œuvres pour piano de Franz Liszt. Influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales*¹, ouvrage fondateur auquel il convient d'ajouter notamment les quatre articles consacrés à Liszt dans *Musique, narrativité, signification*² ainsi que l'article, paru en 2018, dans *Les Grands Topoi du XIX^e siècle et la musique de Franz Liszt* sur « Les deux visages du "mal du siècle" dans la littérature du XIX^e siècle et dans les œuvres pour piano de Franz Liszt »³, sont essentielles et, cela va sans dire, ont fait date dès leur parution. Par la démarche et la méthode qui est la sienne, l'étude des signes musicaux (théorie des intonations ou théorie des topiques), ainsi que la mise en évidence de l'organisation des éléments expressifs à l'intérieur d'une forme musicale instrumentale (narratologie musicale), Márta Grabócz nous conduit au cœur du piano lisztien et plus précisément au cœur du travail de Liszt sur les capacités expressives, voire signifiantes, du discours pianistique. Le piano lisztien n'est pas une sémiotique autotélique purement sonore. Il crée des mondes, invente une poétique de l'ailleurs et projette la conscience dans un au-delà, ou un en deçà, du son. Cette dimension spécifique du piano lisztien n'avait pas échappé à madame Boissier notant, dès 1832, dans ses leçons : « La musique doit-être variée, dit [Liszt], et les mêmes nuances, expressions, modifications ne doivent pas se répéter ; les phrases musicales sont soumises aux mêmes règles que les phrases dans un discours ; on défend de répéter les mêmes mots, il ne faut pas que la même tournure d'expression reparaisse, cela

-
1. Márta GRABÓCZ, *Morphologie des œuvres pour piano de Franz Liszt : influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales*, Paris, Kimé, 1996.
 2. Márta GRABÓCZ, *Musique, narrativité, signification*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 211-260.
 3. Márta GRABÓCZ, « Les deux visages du "mal du siècle" dans la littérature du XIX^e siècle et dans les œuvres pour piano de Franz Liszt », in *Id.* [dir.], *Les grands topoi du XIX^e siècle et la musique de Franz Liszt*, Paris, Hermann, 2018, p. 55-76.

fatigue¹. » À peu près à la même époque la comtesse Dash qui était voisine de Liszt écrit, avec beaucoup d'humour, dans ses *Mémoires* : « Dans ma maison, au-dessus de moi, logeait un des rois de la célébrité, Litz [sic]. On ne l'appelait plus le petit Litz, mais il était encore bien jeune [...]. Litz était le voisin le plus incommode qu'on pût avoir. Il ne jouait jamais ni un morceau ni une improvisation. Il donnait quelques leçons à des privilégiés, et quant à lui, il faisait, pendant des heures de suite, une cadence double, des deux mains, sur la même note ! Ou bien, il adoptait une phrase, comme l'évocation des nonnes de Robert ; il jouait : « Nonnes qui reposez sous cette froide pierre ! » Et puis il recommençait en variant les tons et à n'en plus finir, mais toujours la même phrase. Une nuit ce fut le commencement du Dies irae et il n'en sortit plus, je vous assure. Aussi toute la maison se réunit-elle pour demander son expulsion. Nous l'eussions obtenue, mais il ne nous en donna pas la peine : il s'en alla lui-même² ». Comme on peut le constater, en lisant le témoignage de la comtesse Dash, Liszt travaille son piano dans deux directions, le mécanisme, ici une « cadence double » et l'expression, ici une mélodie extraite de *Robert le diable* et le *Dies irae* grégorien. Ces deux aspects, qui en définitive font un tout, nous conduisent à nous interroger. Quel art de faire, quelle technique sous-tend cet art de l'expression au piano ?

Position du problème : innover dans la continuité

La technique d'un virtuose est un système complexe qui met en jeu un nombre important d'éléments en situation d'interrelations et qu'il faut inventorier, relier, hiérarchiser. La technique de Liszt reste encore, à ce jour, bien mystérieuse. Très rapidement, dès les années 1830, Liszt se place au premier rang des virtuoses au point qu'il finit même par dominer son siècle voire l'histoire du piano. Disons-le d'emblée, la technique de Liszt est un objet fuyant et ce au moins pour quatre raisons :

1°) Liszt a d'abord très peu parlé de technique de piano *stricto sensu*. Les témoignages de Bülow ou de Rosenthal, pour ne citer que ceux de ses élèves l'ayant le plus côtoyé, sont formels là-dessus. Liszt, dans ses leçons, n'abordait que très peu l'aspect mécanique et physique du rapport de la main avec le clavier. Moriz Rosenthal écrit dans ses souvenirs : « Ce qui était particulièrement intéressant dans son enseignement, était la clarification de la structure musicale, son accent mis sur les subtilités cachées, et ses explications sur la relation de chaque œuvre avec l'évolution de l'art. En effet, il voyait tout avec les yeux d'un créateur³. » Ce témoignage recoupe celui de Charles Rosen

1. Madame Auguste BOISSIER, *Liszt pédagogue, Leçons données par Liszt à Mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832*, Paris, Champion, 1993, p. 87-88.

2. Pierre-Antoine HURÉ et Claude KNEPPER, *Liszt en son temps*, documents choisis, présentés et annotés, Paris, Hachette-Pluriel, 1987, p. 141-142.

3. « *What was especially interesting in this teaching was the clarification of musical structure, his emphasis on hidden subtleties, and his explanations of the relation of each work to the evolution of art, for he*

rapportant certaines de ses conversations avec Moriz Rosenthal, dont il a été élève, et qui précise non sans humour, cet humour étant probablement d'ailleurs celui de Rosenthal racontant ses souvenirs au jeune Rosen :

« Au sujet de ses études avec Liszt, il (i.e. Moriz Rosenthal) était plus réticent : lorsque je lui demandai comment se déroulaient les leçons, il répondit tout simplement qu'il était difficile de sortir Liszt du café et de le ramener au studio¹. »

De son côté, Alan Walker remarque au sujet d'Hans von Bülow :

« Liszt ne s'intéressant pas à l'enseignement de la technique, [...] le jeune homme [Bülow] dut se débrouiller seul et se prescrivit à lui-même l'École de la vélocité de Czerny et les études d'Henselt sur lesquels, *précise encore Walker citant Bülow lui-même*, [il] crucifie, comme un bon Christ, la chair de [s]es doigts, de manière à en faire d'obéissantes machines soumises à l'esprit². »

2°) Liszt n'a laissé que peu de littérature strictement pédagogique en dehors des volumineux, et passionnants, volumes d'*Études techniques (Technische Studien)* dont il sera question plus loin ;

3°) l'écriture pianistique de Liszt est tellement protéiforme, notamment lorsqu'on songe aux nombreuses transcriptions qui ont jalonné sa carrière, qu'il est assez difficile de déduire de l'écriture idiomatique de Liszt compositeur-virtuose les grandes lignes du rapport au clavier de Liszt virtuose-compositeur ;

4°) À ces questions ou incertitudes, il convient d'ajouter ce qui a trait au rôle des conditions matérielles dans l'invention d'une technique de piano nouvelle. Celles-ci ont indéniablement leur rôle. Sans doute faut-il tenir compte du rôle de la facture d'Érard dans la constitution de la technique de Liszt : double échappement bien sûr mais aussi robustesse de la mécanique, sans oublier la force, le brillant, la lisibilité et l'ampleur de la sonorité des pianos de la rue du Mail, l'égalité de leurs registres. Nous devons à Wilhelm von Lenz une description intéressante de Liszt en 1828 : « Il était allongé sur un large divan, plongé dans une méditation profonde, perdu en soi, et fumait, au milieu de trois pianos, une longue pipe turque³. » Un peu plus loin dans le même récit, Lenz mentionne des propos de Liszt, désignant selon toute vraisemblance parce que nous sommes en 1828 des pianos Érard, propos qui montrent que Liszt alourdit considérablement le clavier d'un de ses

looked at everything with the eyes of a creator ». Moriz ROSENTHAL, « Franz Liszt, Erinnerungen und Betrachtungen », *Die Musik* (1911), Band 57, 11, p. 46-51 traduit aussi en anglais et publié par Elise Braun BARNETT sous le titre "An annotated Translation of Moriz Rosenthal's *Franz Liszt, Memories and Reflections*", *Current Musicology*, n° 13, printemps 1972, p. 30. [Traduit par nous].

1. Charles ROSEN, « Preface » de *Moriz Rosenthal in word and in music, a legacy of the Nineteenth century*, edited and with an Introduction by Mark MITCHELL & Allan EVANS, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2006, p. XI. [Traduit par nous].
2. Alan WALKER, *Liszt*, Paris, Fayard, 1989, pour la traduction française, p. 639.
3. Wilhelm von LENZ, *Les grands virtuoses du piano, Liszt-Chopin-Tausig-Henselt*, traduit et présenté par Jean-Jacques EIGELDINGER, Paris, Flammarion, 1995, p. 47.

pianos : « Eh bien apportez-moi, je vous prie, dit Liszt à Lenz, tout ce qui est dans votre malle et je vous donnerai des leçons pour la première fois de ma vie puisque vous me faites connaître Weber au piano et que vous ne vous êtes pas laissé effaroucher par cet instrument à la mécanique lourde ; je me le suis commandé spécialement afin d'avoir fait dix gammes quand j'en fais une dessus : c'est un piano absolument impossible. C'était une mauvaise plaisanterie de ma part. [...] Jouez-moi votre chose. Qui commence de manière insolite. Là, c'est un des plus beaux pianos de Paris, là où vous vouliez prendre place tout d'abord¹ ».

En même temps, déduire la technique de Liszt de la facture de ses pianos serait sans doute analyser la réalité avec la grille de lecture réductrice d'un post-marxisme un peu univoque qui ne voudrait voir dans les œuvres de l'esprit que la superstructure culturelle d'une infrastructure purement matérielle faite de leviers, d'échappements doubles et de rapports socio-économiques. En se situant dans une perspective exactement opposée, celle du spiritualisme hégélien renversé par Marx, il serait sans doute aussi possible, et caricatural, de ne voir dans la technique de Liszt que le produit du nouveau cahier des charges expressif imposé par les couleurs de la *Symphonie fantastique* de Berlioz ou le violon diabolique de Paganini.

L'art du clavier selon Liszt² a été défriché, et déchiffré, durant les années 1970-1980 par Bertrand Ott, dont j'ai été l'élève pendant cinq ans de 1991 à 1996. Celui-ci fait à ce titre véritablement figure de pionnier. C'est à lui que l'on doit d'avoir mis à disposition de la musicologie lisztienne les principaux éléments de bibliographie sur le sujet et les principales sources. C'est à lui aussi que l'on doit le premier coup de projecteur sur la réalité du geste lisztien et un premier recensement des nombreux élèves de Liszt. La présente contribution ne portera que sur les deux premiers livres des *Technische Studien*, pages 1 à 76 de l'édition Mesö de 1983. Il s'agira, à partir de l'étude des 12 premiers exercices (76 pages tout de même), d'aller à la recherche de Liszt au clavier. Cette contribution ne saurait en aucune manière se substituer au magnifique *Liszt et la Pédagogie du piano, Essai sur l'art du clavier selon Liszt* de Bertrand Ott dans la filiation, modeste mais critique, duquel elle se situe. Elle n'a pas pour ambition non plus de proposer une discussion de cet ouvrage, celui-ci est trop riche et prête trop à discussion pour qu'un seul article suffise, ni de faire le point sur la question, trop d'éléments restent encore incertains, mais plutôt de proposer quelques hypothèses en vue de travaux ultérieurs plus développés.

Les *Technische Studien* condensent admirablement le rapport de Liszt au clavier. Ces volumes d'exercices purs que sont les *Technische Studien* ont été publiés en 1886, mais seulement après la mort de Liszt et sous la responsabilité

1. *Ibid.*, p. 50.

2. Bertrand OTT, *Liszt et la pédagogie du piano, Essai sur l'art du clavier selon Liszt*, Issy-les-Moulineaux, EAP, 1978.

d'Alexandre Wintenberger (1834–1914). Ces 57 exercices ont été réédités par Editio Musica Budapest en 1983, augmentés des *12 große Etüden* données perdues pendant près de cent ans, avec un appareil critique d'Imre Mezö. L'histoire détaillée de ces 68 exercices¹, et en particulier, celle, rocambolesque, des *12 große Etüden* qui constituent le troisième volume de l'édition hongroise de 1983, est retracée avec beaucoup de précision par Imre Mezö. On y apprend notamment que le 24 août 1868, Liszt écrit à la princesse Sayn-Wittgenstein : « Depuis 3 jours, je me suis mis à écrire des exercices techniques du pianiste. Cette besogne m'occupera 5 ou 6 semaines². » Dans une autre lettre du 10 septembre 1869 à la princesse, il précise : « Tout est fini dans ma tête mais un affreux désordre de correspondance m'empêche de finir³ », ce qui montre bien combien ces exercices ont été pensés soigneusement par Liszt. Un certain nombre d'éléments détaillés avec précision par Mezö semblent indiquer que les 68 exercices étaient achevés en 1871. Nous ne nous attarderons pas plus sur l'histoire du texte, qui a bien évidemment son importance, pour nous concentrer sur son contenu.



Figure 1 — Franz Liszt, *Technische Studien*. Unter Redaktion von Professor A. Wintenberger, Leipzig, Schuberth, 1886.

1. Les 57 exercices constituant les *Technische Studien* édités en 1886 plus les *12 große Etüden* retrouvées ultérieurement mais qui sont en réalité des exercices, le titre de *12 große Etüden* est apocryphe, qui n'ont rien à voir avec le projet esthétique de ce que Liszt a appelé *études* (*Études d'exécution transcendante* par exemple), devraient faire 69 exercices. Le chiffre de 68 s'explique simplement par la proximité existant entre l'exercice numéroté 57b qui termine les *Technische Studien* (EMB volumes I et II) et l'exercice numéroté 57a des *12 große Etüden* (EMB volume III).
2. Imre MEZÖ, « Préface » dans Franz LISZT, *Technische Studien*, vol. 1, Budapest, E.M.B., p. XI.
3. *Ibid.*

Ces volumes d'exercices purement techniques ont été parfois mal jugés, la plupart du temps en raison d'une lecture *progressisante* fallacieuse. Ainsi Bertrand Ott écrit : « La contribution de Liszt à la pédagogie du piano nous semble bien plus enrichissante quand il compose un morceau ainsi qu'il le fit avec ses deux Études pour la méthode Lebert et Starck : *La Ronde des lutins*, *Les Bruissements de la forêt*, ou encore *Les Études d'après Paganini* ou *Les Études d'exécution transcendante* » ; il ajoute : « En exagérant quelque peu, oserons-nous appliquer à propos des *Études techniques* cette phrase du froid critique viennois Hanslick sur la bouleversante *Sonate en si mineur* de Liszt : "Un moulin de génie qui moule du vide"¹ ? ». Comment un esprit aussi peu conventionnel que Liszt en matière d'écriture instrumentale aurait-il pu rédiger un ouvrage qui tranchait si peu avec les volumes d'exercices de son temps, à commencer par ceux de Czerny ? Juger les *Technische Studien* de cette façon, c'est passer à côté d'une rupture profonde qui, il faut bien le dire, n'apparaît pas d'emblée.

Si l'on resitue les *Technische Studien* dans un contexte plus vaste, on mesure mieux ce qui sépare la logique profonde de Liszt de celle de ses prédécesseurs, Hummel par exemple ou encore Moscheles et Fétis. La littérature didactique du clavier, et la chose est valable aussi pour les autres instruments, est structurée par une tension entre le langage et le mécanisme sachant que le mécanisme est lui-même structuré par une tension entre la main et la structure physique de l'instrument. La nature du mélange, toujours instable, propre à chaque méthode, exercice, *Art de toucher*..., révèle la façon dont langage et mécanismes sont hiérarchisés l'un par rapport à l'autre. Ainsi, pour ne prendre que cet exemple, la Méthode de Hummel reste proche de la démarche des méthodes du XVIII^e siècle comme l'*Art de toucher le clavecin* de Couperin ou l'*Essai sur la véritable manière de jouer les instruments à clavier* de Carl Philip Emmanuel Bach, qui soumettent la question du mécanisme, et avec elle celle du doigté et de l'ornementation, aux exigences de l'art de bien chanter, de bien « dire » et, bien sûr, de bien accompagner et improviser. Dans la perspective du XVIII^e siècle, il s'agit avant tout de rendre concret un possible syntaxique, un possible musical de l'ordre de la composition le plus souvent dans un contexte d'improvisation ou de réalisation de continuo, de proposer les meilleures solutions, la meilleure *boîte à outils*, adaptées à l'instrument mais avec comme horizon l'acte de composition et non celui du perfectionnement strictement mécanique. Le projet de Liszt se situe aux antipodes de celui du XVIII^e siècle. Ce qui l'intéresse avant tout est la relation de la main avec le clavier et non une problématique qu'on pourrait résumer sous la forme : « Comment bien inventer et exécuter telle ou telle syntaxe musicale au moyen d'une main sur un clavier ».

Avec les *Technische Studien*, la didactique du clavier bascule radicalement du côté du geste *en soi*, du geste *pur*. C'est en particulier parce que Liszt est parti de formules et d'exercices qui existaient avant lui, les fameux exercices de Schmitt

1. Bertrand OTT, *Liszt et la pédagogie du piano*, op. cit., p. 284.

par exemple¹ ou encore l'exercice de transmission conjointe issu, selon toute vraisemblance, de la *Méthode* de Kalkbrenner², qu'il a pu donner l'impression à certains commentateurs de n'avoir rien inventé de nouveau. C'est passer à côté du fait que la nouveauté de Liszt ne se situe pas du côté de la nature des exercices, encore qu'il y en ait de nouveaux, mais de la radicalité de conception selon laquelle ils sont traités. Le principe de Liszt est de développer au maximum du champ des possibles les gestes élémentaires du langage pianistique.

Les deux gestes élémentaires : le mouvement de levier et le mouvement de bascule

Le mouvement de levier

Technische Studien
für Piano-forte
von
Franz Liszt.
Heft I.
Übungen zur Kräftigung und Unabhängigkeit
der einzelnen Finger bei
stillstehender Hand und Akkordstudien.
Etudes pour le C. des. C. major. Do mayor.

Technical Studies
for the Piano-forte
by
Franz Liszt.
Book I.
Exercises for gaining strength and independence
of each individual finger
with quiet hand and chord studies.

pp *crescendo*

marcato forte *forte* *ff*

p *diminuendo* *diminuendo*

f *f* *f*

Die Originalnoten sind abgedruckt mit einer Anmerkung: "Es sind nur eine von 16 copy notations only to stand over."

Example 1 — Franz Liszt, *Technische Studien*, Heft 1, p. 3.

1. Aloys SCHMITT, *Exercices préparatoires*, op. 16 lesquels font partie, depuis leur parution (Aloise [sic] SCHMITT, *Etudes pour le piano-forte*, Bonn, Simrock, ca. 1818) du fond commun de l'enseignement du piano.
2. Friedrich KALKBRENNER, *Méthode pour apprendre le piano-forte avec le guide main [...]*, Paris, Pleyel, s. d. [1830].

Le premier exercice du premier livre est extrêmement développé. Il est consacré au mouvement de levier. Liszt reprend l'exercice dit « des cinq doigts » immortalisé par Aloys Schmitt. Il en revendique d'ailleurs clairement la filiation : « Aloïs Schmitt découvrit les exercices d'attaque du doigt que je développe jusqu'à la 7^{ème}. Field mettait une pièce d'un thaler sur chaque main et jouait ainsi avec une main tout à fait calmé¹. » Si l'on compare cependant ce premier exercice avec celui de Schmitt on constate que Liszt en radicalise la portée en augmentant considérablement ses dimensions et en en sophistiquant l'application. Là où Schmitt se contente d'une formule de répétition simple en double-croches répétées, Liszt crée un véritable parcours de nuances du *pp* au *ff* associé à un ensemble de formules rythmiques toujours différentes, soigneusement graduées, qui obligent la main et le cerveau à un contrôle subtil et précis du mouvement. Liszt ne donne malheureusement que très peu d'indications sur la façon d'exécuter ce premier exercice. Il n'écrit en tout et pour toute indication d'exécution qu'une recommandation générale concernant, sans plus de précisions, les « premiers exercices » : « Il sera utile d'exercer à la fois les doigts, l'oreille et l'intelligence, et d'étudier simultanément avec le mécanisme, la dynamique et le rythme, inhérents à la musique. En conséquence, il faudra travailler ces premiers exercices à tous les degrés de la vibration du son, *crescendo*, du *pianissimo* au *fortissimo*, et *diminuendo*, du *fortissimo* au *pianissimo*². »

L'*arpeggiando pp* qui ouvre le premier exercice est pourtant chargé de significations. Il induit en effet un mouvement souple conduisant à alléger au maximum le poids de la main quasiment jusqu'à la main morte. Ce mouvement n'est pas sans susciter quelques interrogations. Effectué par une main peu entraînée, il a pour caractéristique de cumuler deux défauts : une inégalité d'attaque où chacun des cinq doigts ne se situe pas au même niveau d'enfoncement dans le clavier et une inégalité de son, conséquence du poids propre à chaque doigt. C'est oublier qu'il a pour contexte une main au contraire surentraînée, au moins à terme, par le travail rigoureux dont témoignent les 50 pages d'exercices de cinq doigts du premier livre. La conquête de l'égalité de poids et de son, d'une part, et d'osmose du geste d'enfoncé-relevé du doigt avec le mouvement de levier du marteau, d'autre part a pour conséquence un posé très subtil de la main. Dans le cas d'une mécanique à échappement double de type Érard, la main ne se pose ni sur les touches, celles-ci relevées, ni, selon la prescription de Czerny, « près de [l]a touche sans cependant l'atteindre³ », là où le mouvement demandé par Liszt a pour conséquence nécessaire un enfoncement *legato*, mais qui ne peut aller

1. Bertrand OTT, *Liszt et la pédagogie du piano*, op. cit., p. 90.

2. Franz LISZT, *Technische Studien*, vol. 1, p. 2.

3. « Chaque doigt, avant d'être employé, doit être tenu près de sa touche sans cependant l'atteindre et reprendre cette même position après l'avoir frappée » dans KARL CZERNY, *Méthode complète ou Ecole du piano* [...] op. 500, vol. I, Paris, Richault, 1838, p. 8.

totale­ment au fond du clavier, lourdement sur la table, les touches totale­ment enfoncées, dans la mesure où le *pianissimo* et l'absence de poids proscri­vent toute forme de lourdeur et de pesanteur. Sans doute se pose-t-elle subtile­ment au niveau du cran de l'échappement, légè­rement stabilisée par celui-ci ? Dans le cas d'une mécanique à échappement simple, le mouvement lisztien a peut-être pour consé­quence un posé presque en apesanteur au niveau de la table puis­qu'on ne peut pas s'arrêter au milieu. Si nous mettons cet élément en relation avec d'une part quelques-uns des constats faits par madame Boissier (« Il ne les [i.e. les doigts de Liszt] tient pas arrondis [...]. Ils ne sont pas non plus tout à fait plats, mais ils sont si flexibles qu'ils n'ont pas de position fixe. Ils saisissent la note de toute manière. Mais jamais avec roideur et sécheresse¹ », « ses doigts n'ont pas d'os, ni de nerfs, ce sont des pattes molles même dans les plus grands forte² » et « ses doigts n'ont ni position, ni forme. Ils se ploient mous et souples dans tous les sens, ils traînent d'une touche à l'autre, sont étendus, couchés³ ») et d'autre part avec cette notation issue de la *Grande Fantaisie de bravura sur La Clochette de Paganini* concernant le mouvement 5-4-3-2-1 legato (« jeter la main avec souplesse⁴ »), sans doute tenons-nous un élément essentiel, quoique difficile à prouver totale­ment, du rapport de Liszt au clavier. Il est probable que le point de stabilité permettant le contrôle du mouvement ne soit pas un point fixe, la table, la surface de la touche, voire le cran de l'échappement mais dans le... mouvement lui-même, d'où la main *molle* de Liszt, mollesse qui est évidem­ment une fausse mollesse, et ce sous la forme d'un accom­pagnement par le doigt du mouvement de levier du marteau aux différents stades de son enfoncement. Le doigt, à partir du moment où il entre en adhérence avec la surface de la touche, fait corps avec elle unissant en un même mouvement homogène, modulable en fonction de la vitesse et de la nuance, le trajet d'enfoncement et de relevé du doigt avec celui de levier du marteau. Cette question du rapport du doigt à la surface de la touche est d'ailleurs un vrai problème... qui perd en intensité à partir du moment où, dans le geste lisztien, le rapport d'osmose avec le mouvement de levier du marteau, une fois le doigt en contact avec la touche, devient prioritaire sur l'endroit d'où vient le doigt avant d'adhérer à la surface de la touche et la position du doigt lui-même. Il reste que, par exemple, la *Méthode de piano* d'Istvan Thoman, semble infirmer l'idée d'une adhé­sion systématique qui serait une contestation en quelque sorte de l'attaque de légè­rement haut qui était celle de Czerny :

1. Madame Auguste BOISSIER, *Liszt pédagogue...*, op. cit., p. 16.

2. *Ibid.*, p. 71. Bertrand Ott ajoute de son côté, page 64 de son livre, une observation issue d'après lui des leçons Boissier : « Les doigts de Liszt, courbés et non pas totale­ment plats, semblaient collés aux touches et ne les battaient pas ».

3. Madame Auguste BOISSIER, *Liszt pédagogue...*, op. cit., p. 90.

4. Franz LISZT, *Grande Fantasia di bravura sur la Clochette de Paganini*, Paris, Schlesinger, 1834, p. 1.

« Dans le premier exercice, pendant les pauses, écrit Istvan Thoman, le doigt attendant son tour devra si possible être levé assez haut, de manière à être prêt à frapper. L'impact ne doit pas se faire de façon violente, en déployant un grand effort, mais résulter d'une détente rapide du doigt. La seconde et troisième phalange doivent être repliées de manière que l'ongle soit perpendiculaire à la touche, sans pour autant être en contact avec celle-ci [...]. Les exercices n° 1, 2, 3, 4 et 5 dans lesquels figurent entre parenthèse des rondes et des blanches pointées, doivent être pratiqués de deux façons : d'abord en gardant enfoncées silencieusement les touches correspondant aux notes entre parenthèses, puis en effleurant les touches en question, sans les enfoncer¹ ».

Ce posé subtil et léger des cinq doigts de la main dans un contexte d'enfoncement relatif *pp* n'est donc pas statique, bloqué sur une nuance unique, un mouvement identique, mécaniquement répété et un trajet énergétique univoque. Il est conçu comme évolutif et là réside sans doute l'intuition profonde de Liszt et qui suffit à classer à part les *Technische Studien* dans la littérature pédagogique, dans la mesure où il est, en quelque sorte, mis en évolution dès la deuxième mesure par un *crescendo* et dès la troisième par un savant système de variantes rythmiques qui aboutissent (mesure 9) à un *fortissimo*, sur les rythmes croche pointée-double-deux croches, avec comme conséquence la main fortement appuyée sur la table dans un mouvement puissant. La deuxième partie de cette séquence de 18 mesures retourne au *pp*, à la main en apesanteur et aux doubles croches régulières, celles-ci étant subtilement accentuées par groupes de 4.

Un mot sur le tempo. Liszt ne précise pas de tempo mais il est clair que quand il recommande de « travailler ces premiers exercices à tous les degrés de la vibration du son *crescendo*, du *pianissimo* au *fortissimo*, et *diminuendo*, du *fortissimo* au *pianissimo* », il sous-entend également une maîtrise de l'exercice à différents *tempi*, ce qui suppose aussi une maîtrise de la réactivité nerveuse induite dans le geste avec toutes les conséquences vibratoires, énergétiques et musicales que cela comporte depuis la solennité du *largo* jusqu'à la nervosité diabolique, électrique, du *presto*.

Le mouvement de bascule

Dès la section en *sol mineur*, à la mesure 91, Liszt s'attaque à un deuxième geste tout aussi élémentaire que le mouvement de levier : le mouvement de bascule d'une touche à l'autre. L'enjeu est la transmission du mouvement d'une touche à l'autre. Comme nous sommes toujours dans le cadre d'un exercice de cinq doigts, Liszt va explorer tous les cas de figure possibles mais en restant dans un cadre d'enchaînements conjoints. Le principe est d'élargir le jeu en mettant en mouvement tous les doigts, progressivement de deux jusqu'à cinq, et, par voie de conséquence, en passant de quatre notes tenues à zéro, la main se trouvant de plus en plus libre. Là encore, Liszt se montre

1. Istvan THOMAN, *The Technique of Piano Playing / Méthode de piano*, Budapest, EMB, s. d., p. 7.

radical en allant au cœur de la logique de transmission du mouvement d'une touche à l'autre dans le cadre d'enchaînements conjoints. Liszt veut combiner mobilité, précision et souplesse et pour cela enchaîne en les opposant systématiquement les modes de jeu *legato* et *staccato*, les groupes de deux notes et de trois en triolets, les rythmes réguliers et pointés, les accents sur les temps ou à contretemps, tout ceci étant destiné à favoriser la souplesse et la réactivité des doigts. Liszt commence par 1-2 en élargissant à 1-2-3-4-5, puis 2-3 en élargissant à 2-3-4-5 puis 1-2-3-4-5, puis 3-4 en élargissant progressivement aux cinq doigts selon le même principe puis enfin 4-5 en élargissant encore progressivement aux cinq doigts.

Exemple 2 — Franz Liszt, *Technische Studien*, Heft 1, p. 6.

Il serait réducteur de dire que Liszt travaille les difficultés en les séparant. Certes, les mesures 1 à 90 travaillent essentiellement le mouvement de levier et les mesures 91 à 318 essentiellement le mouvement de bascule. C'est oublier que le système de la note tenue en immobilisant quatre doigts pendant que le cinquième travaille, prépare, en quelque sorte, à la maîtrise du

mouvement de bascule dans la mesure où le principe même de la note tenue travaille implicitement par l'immobilité le contrôle des mouvements parasites des doigts qui ne travaillent pas, surtout dans le contexte d'enfoncements variés issu de la logique habile de progression de nuances qui fait l'essence même des mesures 1 à 91. Avec tout autant d'efficacité, Liszt relie le mouvement de bascule des mesures 91 à 318 avec le mouvement de levier travaillé des mesures 1 à 90, tout simplement par le délicat travail sur les modes de jeux *legato* et *staccato* commencé à partir de la mesure 91. À l'accompagnement par le doigt sans décoller de la touche du mouvement de levier travaillé entre les mesures 1 et 90, Liszt ajoute le *staccato*, donc l'attaque nerveuse et précise, légèrement de haut, à partir de la mesure 91, tout cela dans le contexte nouveau de la transmission du mouvement entre deux touches conjointes. La main se trouve comme encadrée et subtilement dirigée par une pédagogie du geste qui concentre le travail sur ce qu'il peut y avoir de plus élémentaires dans le rapport d'une main avec un clavier pour mieux redéployer ensuite ce travail sur *l'élémentaire du geste* vers un ensemble de situations visant à la plus grande exhaustivité. Ce qui frappe, aussi bien dans les exercices travaillant le mouvement de bascule que dans ceux travaillant le mouvement de levier, c'est le mélange de systématisme, d'exhaustivité, de simplicité et de rigueur dans la progression des formules de travail. Sans dévaloriser la rationalité d'Alfred Cortot et ses principes, dont l'extrême sophistication tend parfois vers une sorte de folie rationnelle presque inquiétante, force est de voir que contrairement au grand pianiste et pédagogue français, Liszt n'oublie rien tout en ne s'embarrassant pas de sophistication inutile et donc va à l'essentiel pour *travailler* l'essentiel. On l'a parfois accusé, en raison du caractère intensif, systématique et radical de ses exercices, de culturisme, voire de body building dirait-on aujourd'hui. Au lieu de voir dans ces exercices une forme d'acharnement culturiste sans doute serait-il plus exact de voir en eux, et notamment dans les 318 premières mesures des *Technische Studien*, les témoins d'un esprit qui avait une vision de la pédagogie de la virtuosité fondée, comme toute bonne pédagogie, sur une réduction à l'essentiel.

La mise en action et en relation des mouvements élémentaires

Bien entendu, Liszt ne réduit pas l'apprentissage de la technique pianistique à la maîtrise des deux mouvements élémentaires que nous venons d'évoquer. Il s'en ajoute d'autres qui viennent faire système avec les mouvements de levier et de bascule : la rétropulsion, le déplacement conjoint, le déplacement croisé, l'octave, les écarts conjoints par transmission latérale et les trémolos. Les deux premiers livres s'arrêtent au mouvement de déplacement conjoint dont le travail conduit aux gammes. Le mouvement le plus vétilleux à analyser est celui de la rétropulsion. Cette question, implicite

dès le premier exercice, se pose d'une manière plus prégnante dès qu'il s'agit de déplacer la main sur le clavier dans un contexte d'écriture en accords (exercices n° 2, 3 et 4) ou de mouvements conjoints montants ou descendants de type gamme (2^e livre, exercices 5 à 12). On doit à Bertrand Ott d'avoir mis en évidence la question de la tirée, appelée aussi par lui rétropulsion, en se fondant notamment sur le *Liszt Offenbarung* de Clark¹. Comme le remarque Bertrand Ott :

« le mouvement omniprésent remplace la notion inerte ou forcée, grossière et mal équilibrée du poids. L'attraction passive vers le bas due au magnétisme terrestre doit être compensée par une attraction vers le haut, ce qui supprime une partie du poids pour le transformer en mouvement, en rebondissement. Un état de légère tension dans le sens de la rétropulsion fournit au membre supérieur sa mobilité, sa légèreté. Les mains s'affinent aussi en n'étant plus victimes de charges en projection, manifestant la pauvreté de l'énergie trop rudimentaire et agressive. Le mouvement musculaire contribue encore plus au son que le poids toujours compensé² ».

Plus loin il ajoute : « À y regarder d'un peu près, toutes les facettes de l'équilibre pianistique viennent d'un seul et unique principe : le doigt qui tire, par un geste de préhension, parce que la main est considérée organiquement pour ce qu'elle est : une pince à cinq branches³. » D'emblée, nous nous trouvons devant un problème. La « technique brachiale suspensive et rétropulsive » que Bertrand Ott définit comme étant l'essence même du jeu lisztien⁴ pose la question du *lieu du geste*. Le mouvement de tirée se situe-t-il au fond de la touche, à la table, le fond de la touche, la table, stoppant en quelque sorte le mouvement de tirée, ou ailleurs ? Il est probable que le mouvement de tirée soit indissociable de celui du levier travaillé dans les *Technische Studien* sans oublier un contexte général de position suspensive que Bertrand Ott remarque aussi chez Liszt et sur laquelle nous reviendrons brièvement tout à l'heure. La leçon du début des *Technische Studien* est que, selon toute vraisemblance, le mouvement, et plus spécifiquement le mouvement de levier, annule d'une part le poids, et avec lui une série d'effets pervers (alourdissement, manque de souplesse et rigidité, blocage du poignet notamment et *gros son*) issus d'un mouvement de tirée automatique qui ne serait fondée que sur l'adhérence systématique à la table, et qui serait l'origine du mouvement d'enfoncement et de levier au lieu d'en être seulement l'un des éléments. À partir du moment où l'essentiel du mouvement lisztien se

1. Frederic Horace CLARK, *Liszt Offenbarung*, Berlin, Vieweg, 1907.

2. Bertrand OTT, *Liszt et la pédagogie du piano, op. cit.*, p. 153.

3. *Ibid.*, p. 161.

4. Bertrand Ott dans une savante rétrospective de l'évolution du jeu de Liszt (pages 156-161) montre que Liszt évolue entre 1840 et 1860 en passant d'une « technique brachiale suspensive et rétropulsive en pronation » (alentours de 1840) vers « une technique brachiale suspensive et rétropulsive de tendance supinatrice » (alentours de 1860), le passage de la pronation vers la supination n'étant que la modification d'un geste encore plus fondamental que Bertrand Ott définit donc comme étant une « technique brachiale suspensive et rétropulsive ».

situé dans l'osmose du doigt et du marteau, en enfonçant et en remontant, mouvement originel et travaillé dès le début des *Technische Studien*, la conception que l'on peut avoir de la tirée se modifie. Replacée dans le contexte des *Technische Studien*, la tirée est apparemment subordonnée au mouvement de levier au lieu d'en être le moteur et surtout l'origine. Elle a pour point de départ selon toute vraisemblance la position légère, voire flottante du *pp* du premier exercice, et non une adhérence en force à la table que l'on se contenterait d'alléger en fonction des circonstances, des nuances et des effets. Par voie de conséquence et parce qu'elle a pour contexte le mouvement du levier auquel elle est subordonnée, la tirée peut se situer à différents niveaux d'enfoncement : en surface, à mi-route, légèrement à la limite de la table ou du cran du double échappement, à la table mais sans qu'il soit nécessaire de lui donner un lieu privilégié puisque c'est un mouvement de levier parfaitement maîtrisé qui est prioritaire.

L'originalité de Liszt est ensuite de faire dériver le travail de l'écriture en accords (exercices 2 à 4) des exercices de cinq doigts destinés à faire travailler les doubles et les triples notes (exercice 1 mesures 319 à 453) puis les octaves, conçues comme extrémités de l'écriture en accords parfaits (1-2-3-5). Les exercices de doubles, triples notes et octaves reprennent le schéma rythmique et la progression de nuances des mesures 1 à 98 dont ils sont fondamentalement l'extension. En travaillant le mouvement de levier dans un contexte de doubles, triples notes et d'octaves associées à des notes tenues, Liszt montre bien que, pour lui, l'égalité de son et l'égalité entre les doigts sans oublier son corollaire qui est la capacité à faire ressortir à volonté dans un contexte polyphonique le ou les sons que l'on veut¹, s'obtiennent par une maîtrise du mouvement de levier. Par le moyen d'un exercice destiné à créer l'osmose la plus parfaite entre la main et le clavier, le corps et la machine, la main se *machinise* et le clavier s'*organicise*, le complexe corps-machine se trouvant alors en mesure de répondre subtilement aux sollicitations de l'esprit et de la pensée.

Ce n'est qu'au bout des colossales 545 mesures du premier exercice que Liszt aborde la question du posé de la main sur le clavier dans un contexte de mise en mouvement. Ce travail est l'objet des exercices 2 à 4. Enchaîner des accords de trois sons qui se déplacent à partir d'une empreinte d'accord parfait, cela dans la continuité de l'exercice n° 1, montre que la première exigence est celle de l'égalité. Il s'agit de vérifier que la main se pose avec souplesse et égalité sur le clavier. Cela ne résout pas pour autant la question du geste en tant que tel du *poser sur le clavier*. Liszt ne donne aucune indication précise au début de l'exercice n° 2 sur la façon de poser la main. Sans doute faut-il chercher ailleurs ? Dès les années 1830, les leçons Boissier parlent d'*abandon*²

1. Madame Auguste BOISSIER, *Liszt pédagogue...*, op. cit., p. 15.

2. *Ibid.*, p. 16.

tandis qu'on trouve dans la *Grande fantaisie de bravoure sur la Clochette de Paganini* l'indication « jeter la main avec souplesse¹ ». Cela suppose une très légère préhension, qui suppose elle-même un subtil mouvement de rétropulsion, mais là encore comme nous l'avons montré tout à l'heure ces deux mouvements ont pour contexte général la maîtrise parfaite du mouvement de levier. En aucun cas préhension, rétropulsion, gestes auxquels il convient d'ajouter maintenant le rôle du poignet, ne viennent parasiter l'égalité obtenue par l'hybride homme-machine dans ses 455 mesures de l'exercice n° 1.

Le deuxième livre achève de mettre la main en mouvement. Il fait intervenir aussi d'une manière subtile le poignet, cela par un exercice préparatoire aux gammes fondé sur le déplacement conjoint : exercice n° 5. Cet exercice, appelé parfois « exercice Stavenhagen² », et qu'on trouve également dans d'autres recueils lisziens tels la *Schule des höheren Klavierspiels* de Moriz Rosenthal ou encore les *Exercices* de Tausig, provient selon toute vraisemblance de la méthode de Kalkbrenner³. Complété par l'exercice n° 9 en notes répétées 2-1, dont on remarquera la dimension préhensive et rétropulsive du doigté 2-1, et par l'exercice n° 10 qui travaille le passage de pouce main immobile dans un contexte de notes tenues, il associe le mouvement de transmission conjointe d'une touche vers la touche voisine, travaillé dans le mouvement de bascule, à un mouvement de déplacement latéral mettant en jeu le poignet. L'enjeu est ici de travailler le posé de la main par le retour régulier de l'enfoncement du pouce en associant la reprise à chaque fois du mouvement de transmission latérale du mouvement à la transmission latérale du mouvement elle-même, cela en élargissant à la fois le trajet selon la progression 1-2, 1-2, etc. (exercice n° 5), puis 1-2-3, 1-2-3 etc. (exercice n° 6), puis 1-2-3-4, 1-2-3-4, etc. (exercice n° 7), puis enfin 1-2-3-4-5, 1-2-3-4-5, etc. (exercice n° 8). Liszt enchaîne sur l'exercice 9 (notes répétées) et l'exercice 10 (passage de pouce), ce travail préalable sur le déplacement de la configuration de type cinq doigts, travaillée méthodiquement et progressivement (exercices 5 à 8). Tout ceci avant de rassembler les trois difficultés d'égalité des cinq doigts dans un contexte de déplacement (exercices 5 à 8), de transmission du mouvement 2-1 sur fond de notes répétées (exercice n° 9) et de déplacement latéral du pouce sous la main, passage de pouce, dans un environnement de notes tenues (exercices 10 et 11) sous la forme des traditionnelles et classiques gammes majeures dans tous les tons.

1. Franz LISZT, *Grande Fantasia di Bravura sur la Clochette de Paganini*, p. 13.

2. Bertrand OTT, communication orale.

3. Pour une discussion plus approfondie sur cette question voir dans Bruno MOYSAN, *La réécriture et ses enjeux dans les fantaisies de Liszt sur des thèmes d'opéras (1830-1848) – Musique, sémantique, société*, Lille, Septentrion-ANRT, 1998, les pages 528 à 535 consacrées à cette question.

Exemple 3 — Franz Liszt, *Technische Studien*, Heft 2, p. 3.

Elargir : de la relation doigts-touche à la globalité des déplacements

Beaucoup plus que de simples exercices préparatoires aux gammes, les deux premiers livres des *Technische Studien* sont une véritable école du virtuose, mais sans en avoir l'air. Nulle révolution, en apparence, dans ces sages et classiques exercices de notes tenues et de cinq doigts, de déplacements conjoints et de passages de pouces. Pourtant, en dépit des apparences, Liszt, par le regard qu'il porte sur le fond commun de l'exercice mécanique du XIX^e siècle, opère une révolution, douce mais radicale, dans les modalités d'accès à la virtuosité transcendante et à l'Art du chant au piano. Avec pragmatisme, et peut-être d'ailleurs plus de pragmatisme, de sens pratique, que de rationalité abstraite, Liszt semble nous montrer qu'il ne peut y avoir de virtuosité transcendante mais aussi de continuité mélodique et de variété de couleurs dans le rendu de l'écriture complexe de l'écriture pianistique,

que si les mouvements les plus élémentaires de la main sur un clavier de piano sont maîtrisés. Pour ce faire, il ramène la technique pianistique à son essence gestuelle élémentaire pour pouvoir mettre le virtuose dans les conditions optimales de pouvoir tout jouer. Avec beaucoup d'efficacité, il réduit le rapport de la main au clavier à deux gestes élémentaires, le mouvement de levier et le mouvement de bascule, qu'il explore d'abord de la manière la plus exhaustive possible et ensuite qu'il met en mouvement. Liszt propose, dans cette opération de réduction élémentaire à l'élémentaire du mouvement, des hiérarchies nouvelles. Ce qui était essentiel comme la position rigide de la main et des doigts sur le clavier devient secondaire au profit de la parfaite osmose du mouvement du doigt avec le mouvement de levier du marteau ; ce qui pourrait mener à l'inconsistance comme l'abandon ou la main-morte, ce qui pourrait s'avérer parasite voire dangereux, pour la souplesse du poignet par exemple, comme une rétropulsion exclusivement contrôlée par le rapport de l'enfoncement du doigt à la table du clavier, devient, parce qu'il est subordonné à une parfaite maîtrise des mouvements élémentaires de levier et de bascule aux différents degrés de l'enfoncement, une véritable chorégraphie. Apte à rendre les figures vertigineuses de la *Grande Fantaisie de bravoure sur la Clochette de Paganini*, les polyphonies colorées de la *Symphonie Pastorale* de Beethoven, les jongleries de la *Marche indienne de l'Africaine* de Meyerbeer et les *fioretti* de *Saint François d'Assise prêchant aux oiseaux*.

Le reste des *Technische Studien* sollicite progressivement le poignet, et ses capacités de transmission du mouvement et de rebondissement, puis ensuite le coude et le bras. En étant très schématiques, les livres V à X, exercices 22 à 52 mettent en jeu globalement le poignet, lequel est déjà sollicité dès les exercices 2-3-4 du livre I, et les livres XI et suivants, exercices 53 à 68 c'est-à-dire à la fin, le coude et le bras. On ne peut qu'être admiratif devant la façon dont Liszt réduit à l'élémentaire des trois lieux stratégiques du mouvement pianistique (doigt, poignet, coude-bras) la multiplicité quasi infinie des mouvements qui permettent de réaliser les chorégraphies digitales exigées de tout pianiste. Il n'en reste pas moins que les trois livres des *Technische Studien* ne disent pas tout et ne disent pas tout du mouvement lisztien qui restera, de toute façon, pour une bonne part, mystérieux dans la mesure où on ne dispose d'aucune trace visuelle de Liszt au piano. Qu'en est-il de la suspension ou non ? Du poignet haut ou bas ? Du degré d'inclinaison ou pas du bras par rapport au clavier ? De la supination et de la pronation de la main ? Certes nous disposons d'une abondante iconographie, de caricatures notamment, mais quel est le degré de fiabilité de ces documents ? De même nous disposons de vidéos de pianistes dans la filiation lisztienne, des élèves d'élèves de Liszt notamment, mais quelle part du mouvement lisztien a été transmise ? Comparer l'iconographie lisztienne avec certaines vidéos de pianistes dans la filiation lisztienne fait partie du travail à faire. On ne peut qu'être frappé des points communs existant par exemple entre certaines

caricatures de Liszt au piano aisément accessibles dans le *Liszt* d'Ernst Burger¹ ou le *Liszt et la pédagogie de piano* de Bertrand Ott², et les gestes d'un Louis Kentner (filiation Thoman-Szekely) par exemple³.

Ces points communs qui mériteraient d'être inventoriés soigneusement, ce que nous ne pouvons faire ici, semblent accréditer probablement l'idée qu'un certain nombre de caricatures ont saisi au vol la part des gestes lisztien qui ne ressemblaient à aucun des gestes courants du commun des pianistes contemporains de Liszt et qui ne relevaient pas simplement d'une forme d'histrionisme d'estrade.

Les filiations lisztien sont nombreuses, certaines hypothétiques. Paradoxalement, ce n'est peut-être pas en puisant dans le répertoire flamboyant des virtuoses fracassants que l'on peut avoir une idée du mouvement lisztien mais peut-être plutôt dans un répertoire où le mouvement est plus épuré. Wilhelm Backhaus (1884-1969), comme Edwin Fischer (1886-1960), a été élève d'un des élèves de Liszt qui, avec Tausig et Rosenthal, compte le plus : Eugen d'Albert (1864-1932). À titre de premier commentaire de la vidéo ci-dessous, on constatera l'économie de moyens, la parfaite osmose et le système d'équilibre entre 1°) le mouvement du doigt qui *saisit* (ce qui est conforme à certaines observations des leçons Boissier) mais dans une parfaite maîtrise de l'enfoncement vertical qui fait que cette saisie n'est pas une tirée (ce qui est cohérent avec les *Technische Studien*) 2°) le mouvement de balancier de la mécanique du piano et l'articulation métacarpienne, 3°) le rôle régulateur et transmetteur du poignet (conforme là encore aux observations des leçons Boissier) et 4°) l'adhérence du doigt sur la surface de la touche (laquelle est paradoxalement perceptible juste avant l'action entre 2'40" et 2'50 quand la main *va* jouer mais *ne joue pas encore*). Dans ce système qui est un système hiérarchisé à partir de la relation doigt-touche-levier-bascule, la position du poignet (plutôt cassé à certains moments et dans l'alignement de l'avant-bras et du dessus de la main à d'autres) reste relativement secondaire par rapport à la relation doigt-touche-levier-bascule en même temps qu'elle fait système avec la suspension qui, comme le rebond, est sollicitée en fonction des besoins. (Cf. Beethoven, *IV^e Concerto*, 1^{er} mouvement (1^{re} partie) : Wilhelm Backhaus, Karl Böhm, Wiener Symphoniker, 1965⁴).

De même, l'enregistrement ci-dessous de la XII^e *Rhapsodie hongroise*, toujours par Backhaus, laisse entendre non seulement un son brillant et lumineux, scintillant, qui devait être assez proche de celui de Liszt, mais une

1. Ernst BURGER, *Franz Liszt*, Paris, Fayard, 2001.

2. Bertrand OTT, *Liszt et la pédagogie du piano*, op. cit., p. 112, 114, 116, 118, 120, 121, 123, 125, 126 et 128.

3. <https://www.youtube.com/watch?v=qJuPLpNxSAU>,
https://www.youtube.com/watch?v=hCS4_vz5TZc,
https://www.youtube.com/watch?v=xea_ApuHbAU,
https://www.youtube.com/watch?v=kk36m_9MH8c, consultés le 25/03/2022.

4. Voir : <http://www.youtube.com/watch?v=ISMvjCxy5Os>, consulté le 25/03/2022.

aisance parfaite dans le jeu rapide conjoint *mezza voce* au milieu du gué du clavier (de 4'52 à 4'58" puis de 5'31 à 5'37) qui est cohérent avec le type de maîtrise parfaite obtenue au moyen des livres I à IV (exercices 1 à 21) des *Technische Studien*¹.

N'oublions pas non plus en matière de digitalité et de luminosité du son... Oscar Peterson, élève d'un élève d'Istvan Thoman émigré au Canada².

Conclusion

Le témoignage de la comtesse Dash, on pourrait en dire autant des leçons Boissier, montre combien l'approche rationnelle et méthodique de la résolution des difficultés posées par la mise en mouvement des doigts, de la main et en définitive de l'ensemble du corps sur un clavier n'a pas seulement pour but le développement de la virtuosité digitale mais aussi, et peut être plus encore, le rendu le plus parfait possible de l'expressivité de ce que Márta Grabócz et avec elle la musicologie narrative appellent les *intonations* (ou *topiques*). Travailler pendant des heures la phrase de Robert, « *Nonnes qui reposez sous cette froide pierre* », ou le *Dies irae* grégorien, c'est bien évidemment travailler à optimiser, à travers la quête d'un rendu le plus parfait possible, les potentialités expressives de deux *sémèmes* musicaux, cela pour reprendre la terminologie de la sémantique greimassienne utilisée par Márta Grabócz dans ses travaux, mais aussi sémantiques puisque ces deux *sémèmes* sont, à l'origine, une mélodie d'opéra et une séquence grégorienne les deux étant pourvues de textes. L'extrême sophistication, à la fois rythmique (exercice 1 mesures 1 à 90) et en termes d'articulation et de modes de jeux (exercice 1 mesures 90 à 316) du numéro 1 des *Technische Studien*, se trouve dotée d'un arrière-plan interprétatif qui en révèle en même temps le but profond : créer les conditions les meilleures de l'expression exacte de la subtilité des émotions humaines et des sentiments³.

Bruno MOYSAN

*Narodowy Instytut Fryderyka Chopina-Institut National
Frédéric Chopin (Pologne)*

1. Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=ZcJU9kdvuYk>, consulté le 25/03/2022.

2. Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=ec-FrnaU0rs>, consulté le 25/03/2022.

3. Charles ROSEN, *Musique et sentiment et autres essais*, traduction et introduction de Théo BELAUD, Genève, Contrechamps, 2021.

L'analyse d'interprète :
une approche psycho-cognitive
Légende de Saint François de Paule marchant sur les flots
de F. Liszt

En résonance avec les contributions majeures que Márta Grabócz a réalisées dans le domaine de la narrativité musicale et plus particulièrement avec ses travaux sur l'œuvre de Franz Liszt¹, l'écriture de cet article est motivée par une profonde reconnaissance et par la gratitude que je porte à ses contributions essentielles. Márta Grabócz a participé à l'évolution de la musicologie avec une vision particulièrement ouverte sur différents champs disciplinaires. En plus d'ouvrages individuels et collectifs dans les domaines de la narratologie, de la sémiotique et de la musique contemporaine, Márta Grabócz a également consacré une partie de son énergie et de son temps à la noble et essentielle mission de diffuser les travaux de ses pairs au sein de la communauté scientifique.

Le texte qui suit rend hommage à cette chercheuse passionnée qui, dans son premier grand ouvrage universitaire², s'est penchée sur l'œuvre de Franz Liszt avec un regard doté d'une rigueur et d'une sensibilité singulières.

Introduction

La nouvelle orientation systématique qui s'est opérée dans les années 1990 en musicologie, discipline principalement centrée auparavant sur l'étude des textes musicaux, a comporté non seulement une diversification des champs

-
1. Márta GRABÓCZ, *Morphologie des œuvres pour piano de Liszt: influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales*, Paris, Kimé, 1996, 222 p. ; Márta GRABÓCZ, « Stratégies narratives des "épopées philosophiques" de l'ère romantique dans l'œuvre pianistique de F. Liszt », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1986, vol. 28, n° 1/4, p. 99-115.
 2. Márta GRABÓCZ, « Stratégies narratives des "épopées philosophiques" de l'ère romantique dans l'œuvre pianistique de F. Liszt », *op. cit.*

de recherche mais aussi une nouvelle réflexion sur la musique. En particulier, les études sur l'acte interprétatif (*performance studies*) témoignent de l'émergence de l'interprète impliqué dans le projet de recherche, domaine abordé dans cet article sous une perspective cognitive. Ce changement de paradigme a été théorisé par des philosophes (*e.g.* Goher¹, Davies²) et des musicologues tels que Cook³, Rink⁴ ou Dunsby⁵, pour n'en citer que quelques-uns. Comme l'affirme Lalitte :

« L'étude de la performance musicale implique un changement épistémologique majeur pour la musicologie. [...] Cerner ce qui dans la performance relève du texte musical et ce qui appartient à l'interprétation constitue un questionnement complexe, mais crucial pour l'analyse⁶ ».

L'interprétation de la musique écrite comporte une dualité : (i) un côté objectif (matériel ou si l'on veut, extérieur) qui réside dans « ce qui est à transmettre », à savoir le texte écrit par le compositeur et (ii) un côté subjectif, immatériel, soit l'intégration du premier à travers toutes les résonances expressives et émotionnelles propres à chaque musicien.

Il y a presque un siècle, le psychologue et pédagogue Carl Seashore soutenait déjà l'idée que la caractéristique principale d'un esprit musical est sa capacité à « penser en musique » ou à produire des images musicales⁷. À notre connaissance, Wicinski (cité dans Miklaszewski 1989⁸) aurait été le premier chercheur à avoir émis l'hypothèse que les musiciens utiliseraient une image artistique (de l'anglais *artistic image*) pour se représenter mentalement l'œuvre musicale. D'autres auteurs tels que Chaffin, Héroux ou Nattiez ont employé ensuite le terme *image artistique* pour désigner la représentation mentale de l'œuvre aussi bien en ce qui concerne la structure (éléments indiqués sur la partition) que le caractère (ce qui n'est pas indiqué sur la partition).

Du point de vue cognitif, l'interprétation implique l'activation de la motricité, de la mémoire et de la perception (auditive, visuelle et tactile), ainsi

-
1. Lydia GOEHR, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, Clarendon, 1994.
 2. Stephen DAVIES, « Perceiving Melodies and Perceiving Musical Colors », *Review of Philosophy and Psychology*, 2010, vol. 1, n° 1, p. 19-39.
 3. Nicholas COOK, *Music, imagination, and culture*, 1. publ. in paperback, Oxford, OUP, 1992, 265 p.
 4. John RINK, *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, s.l., Cambridge, CUP, 2005, 308 p.
 5. Jonathan DUNSBY, *Performing Music: Shared Concerns*, Oxford, New York, Clarendon Press, OUP, 1995, 104 p.
 6. Philippe LALITTE, *Analyses de l'interprétation de la musique du XX^e siècle : une analyse d'interprétations enregistrées des Dix pièces pour quintette à vent de György Ligeti*, Paris, Hermann, 2015, p. 12.
 7. Carl E. SEASHORE, « The Psychology of Music », *Music Educators Journal*, 1937, vol. 23, n° 4, p. 30-33.
 8. Kacper MIKLASZEWSKI, « A Case Study of a Pianist Preparing a Musical Performance », *Psychology of Music*, octobre 1989, vol. 17, n° 2, p. 95-109.

qu'une forte activité imaginaire et émotionnelle ; elle est aussi liée à la notion d'identification à l'œuvre de même qu'un acteur cherche à s'identifier avec un personnage. Le long travail d'élaboration aboutissant à l'image interne de l'œuvre comporte en même temps un certain détachement par rapport au texte écrit : la musique n'est plus figée sur le support matérialisé par la partition mais devient une réalité interne en tant que représentation mentale.

La partition : support d'une pensée musicale

Comme le souligne Cook, « penser la musique comme écriture, c'est voir son sens comme inscrit dans la partition, et par conséquent voir son interprétation comme la reproduction de ce sens¹ ». Associer l'écriture à l'interprétation est une question qui comporte cependant de multiples enjeux ; la partition peut être considérée comme une tentative de formalisation de la pensée du compositeur mais, comme l'affirme Meeùs, cette représentation symbolique du son ne peut pas être assimilée à la musique elle-même :

« Il faut souligner avec force que la notation musicale n'est jamais une représentation du son musical. Représenter le son n'appartient ni à ses possibilités, ni à ses intentions, qu'elle soit *a priori* et prescriptive, comme dans le cas des œuvres écrites ou *a posteriori* et descriptive comme dans le cas des musiques transcrites². »

En tant que notation traduisant une pensée musicale, la partition comporte des limites et des imperfections dans le sens où elle ne peut pas traduire littéralement tous les aspects sous-jacents à l'acte créateur du compositeur, mais seulement tenter de les transmettre (les conceptualiser) sous forme d'une notation musicale. Dans la conception actuelle, héritée du XIX^e siècle, qui conçoit l'œuvre musicale comme une entité stable écrite sur la partition, l'interprétation est considérée comme la reproduction des structures qui la composent, mais aussi comme la transmission des intentions du compositeur, registre fortement lié au concept de signification et aux aspects psychologiques de l'interprétation.

Écriture musicale et fonctionnement cognitif

Cette conception où convergent les perspectives psychologique et musicologique correspond au cadre du présent article sur l'acte interprétatif de la transmission de la musique. Dans la transmission, l'interprète se situe dans une interface de symbolisation, dans un cycle d'interactions où l'intentionnalité du compositeur et le matériau compositionnel passent par le filtre d'une individualité artistique pour donner à l'auditeur une lecture personnelle de l'œuvre musicale.

1. Nicholas COOK, *Beyond the score: music as performance*, New York, OUP, 2013, 458 p.

2. Nicolas MEEÛS, « Notation, transcription, analyse », dans Sylvaine LEBLOND-MARTIN et Maison des sciences de l'homme Paris Nord (éds.), *Musiques orales, notations musicales et encodages numériques*, Paris, Les Éditions de l'Immatériel, 2016, p. 18.

De manière schématique, la figure 1 pourrait illustrer le jeu d'interactions qui s'établit entre le contenu lié à l'œuvre et son compositeur, le rôle de *transmetteur-médiateur* assuré par l'interprète vers un auditoire avec qui une relation de communication s'installe.

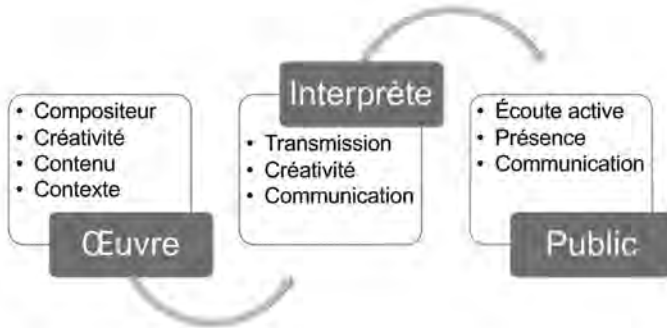


Figure 1 — Modèle d'interactions dans la transmission musicale.

De la perception des structures formelles

L'œuvre est composée d'un certain nombre d'éléments organisés hiérarchiquement selon les types d'écriture : cellules, motifs, phrases, thèmes, etc. Les éléments saillants sur lesquels l'interprète s'appuie dans l'élaboration de l'image interne de la musique (notamment dans le jeu par cœur), les relations qui se tissent entre ces éléments et notamment la manière dont chaque interprète décide de les articuler – puis de les intérioriser et les restituer – nous intéressent ici particulièrement : c'est la perception conduisant à une représentation globale qui donne une organisation signifiante à chacune de ses parties (principes de la *Gestalt Theorie* ou théorie de la forme¹). Nous considérons qu'il n'y a pas une organisation formelle *per se*, mais une forme de hiérarchisation des éléments qui composent l'œuvre indissociablement liée à la forme expressive, à la signification que l'œuvre et ses composantes renferment aux yeux de l'interprète. Selon Koelsch² la plupart des théoriciens distinguent au moins quatre aspects en rapport avec la signification musicale : (i) le sens qui émerge d'une connexion à travers différents cadres de référence suggérés par des motifs ou des formes communes (par exemple, des motifs de hauteur, de dynamique, de tempo, de timbre, etc. qui renvoient à des caractéristiques d'objets), (ii) le sens suggéré par un sentiment particulier, (iii) le sens résultant d'associations extramusicales (par exemple, un tableau ou un poème) et (iv) le sens pouvant être attribué à l'interaction de structures formelles (i.e. tension-résolution dans l'harmonie tonale).

1. Kurt KOFFKA, « Perception: an introduction to the Gestalt-Theorie. », *Psychological Bulletin*, 1922, vol. 19, n° 10, p. 531-585.
2. Stefan KOELSCH *et al.*, « Music, language and meaning: brain signatures of semantic processing », *Nature Neuroscience*, 2004, vol. 7, n° 3, p. 302-307.

Par « signification » nous entendons l'acception de *sens musical* (*musical meaning*) proposée par Koelsch, à savoir le sens en tant que contenu transmis par un discours musical. Même si de manière générale, une certaine prudence s'impose à l'utilisation du terme « discours » pour la musique, l'œuvre musicale est bel et bien le résultat d'une volonté expressive du compositeur et en tant que moyen d'expression, elle possède une dimension discursive ; dans le cas concret qui nous occupe de la musique à programme, elle prend une dimension narrative ou de récit.

L'approche analytique dite « d'interprète » : de la perception à la représentation

Dans le cadre de la musicologie de l'interprétation, l'approche analytique du texte musical diffère de l'analyse musicologique aussi bien par ses objectifs que par les outils méthodologiques employés ; sans ambition d'exhaustivité musicologique, l'approche analytique « d'interprète » vise à extraire les principaux éléments formels et aborde essentiellement ces éléments dans le but de l'élaboration d'une interprétation. Les très intéressantes approches analytiques proposées par Claude Helffer¹ constituent d'excellents exemples d'analyse d'interprète.

Les résonances qui s'établissent entre les éléments formels du texte musical et les éléments subjectifs de l'interprétation sont de nature très variée ; elles comportent aussi bien des aspects culturels que des éléments conscients et inconscients de l'individu. À titre d'exemple, dans mon travail sur l'écoute intérieure conduisant à la représentation mentale de la musique, certains pianistes ont explicité clairement ces résonances :

« Dans Liszt, les silences sont très intenses, par exemple celui du début, entre les deux énonciations, mystérieux, suspensif. Entre les éléments de virtuosité, les silences de coupure doivent être saisissants. [...] Avant de commencer à jouer, le silence me permet de faire le vide, comme un état de mise en vibration, comme un acteur qui va interpréter un rôle, il faut être dans la peau du personnage² ».

Dans sa perception du texte musical, le musicien retient un certain nombre d'éléments d'ordre assez général en ce qui concerne l'analyse (forme, phrasé, harmonie, aspects particuliers sur le plan technique, saillances d'écriture, etc.). En outre, le processus d'élaboration technique et artistique qui est nécessaire pour aboutir à la représentation globale de l'œuvre comporte des choix esthétiques, un travail d'intégration, d'incubation de la part de l'interprète

-
1. Claude HELFFER, *Quinze analyses musicales : de Bach à Manoury* / Claude Helffer, Genève, Contrechamps éditions, 2000, 224 p.
 2. Ester PINEDA, *L'écoute intérieure et l'interprétation pianistique : thème et variations sur les processus phénoménologiques et cognitifs*, Sorbonne Université-Université de Caen, Paris, France, 2022, 692 p., ici p. 569.

que nous avons abordé précédemment dans notre étude exploratoire *Multilayer integration and metacognition, an exploratory study*¹.

Cette étude montrait que pour le musicien professionnel, la représentation interne de l'œuvre musicale est le résultat d'un long processus qui s'est fait par intégration successive de plusieurs types d'informations (visuelles, motrices, auditives, des références extra-musicales, etc.).



Figure 2 — Processus d'intégration d'informations multimodales.

Parmi les éléments liés au texte musical, l'interprète a généralement tendance à retenir certaines saillances analytiques que l'on peut définir comme des points précis de l'écriture qui auraient une caractéristique particulière : par exemple, un motif (mélodique ou rythmique), une cadence, une modulation, une cellule etc. qui permettent à l'interprète un repérage du matériau compositionnel de la pièce musicale. Le type d'analyse en termes d'organisation des éléments formels de l'œuvre (parties, phrases, motifs, etc.) que peut faire l'interprète dans le processus d'intégration de l'œuvre a comme objectif principal une meilleure compréhension des relations entre les différents éléments. Parmi ces éléments, la segmentation est un des paramètres d'analyse utilisé en priorité par la plupart des interprètes. Elle constitue un élément primordial qui vise à délimiter des unités significatives. Eero Tarasti a traité abondamment la question de la segmentation de l'œuvre en unités narratives minimales, qu'elles soient définies comme des « fonctions² » selon le modèle d'analyse des contes de Propp³ ou bien comme des « isotopies », selon le terme de Greimas également employé par Grabócz.

1. Ester PINEDA, Hervé PLATEL et François MADURELL, « Multilayer integration and metacognition, an exploratory study », Montréal, Canada, Proceedings ICMPC 2018, 2018.
2. Propp construit une grammaire des formes narratives qui, parmi d'autres aspects, répertorie les actions en une série de 31 constantes ou « fonctions ». Ces fonctions correspondent à l'action d'un personnage, celle-ci étant définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue.
3. Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970 (1928).

Dans ce sens, l'analogie entre segmentation musicale et segmentation linguistique est significative, en particulier lorsque la musique abordée a une composante narrative comme c'est le cas des *Légendes* de Franz Liszt. Les similitudes entre les deux formes d'expression sont certes notables – en particulier dans la musique tonale – mais comme le souligne Meeùs en prenant l'angle de vue de l'analyste :

« Si l'analyse musicale met en œuvre des principes semblables à ceux de l'analyse linguistique, il ne faut pas tant y voir une illustration de plus du rôle de la linguistique comme modèle des sciences humaines, qu'une manifestation de l'unité génétique fondamentale entre la musique et le langage. Le lien ne se situe pas sur le plan méthodologique : il réside plutôt, au niveau plus profond, dans des caractéristiques essentielles communes à la musique et au langage¹. »

L'analogie que l'on peut établir est, en effet, extrêmement incomplète car contrairement à la segmentation linguistique, la complexité de la segmentation musicale réside dans la complexité du tissu musical lui-même, en particulier dans la superposition aussi bien des paramètres musicaux que des voix superposées dans l'écriture pianistique. Contrairement au discours linguistique, le discours musical polyphonique comporte un déroulement horizontal (temporel) et vertical en même temps.

En hommage à Márta Grabócz, les paragraphes qui suivent souhaitent proposer quelques pistes de réflexion sur la nature de la textualité narrative de *Saint François de Paule marchant sur les flots* à partir d'une l'approche analytique dite « d'interprète ».

Thème et variations sur une analyse d'interprète : Liszt, Légende S. 175 n° 2 *Saint François de Paule marchant sur les flots*

Liszt compose les *Deux Légendes, Saint François d'Assise, la prédication aux oiseaux* et *Saint François de Paule marchant sur les flots* entre 1862 et 1863. Pièces de caractère à nature descriptive, les deux légendes possèdent un climat musical propre et bien différencié, *Saint François de Paule marchant sur les flots* étant nettement plus tumultueuse, houleuse, lyrique et grave que *Saint François d'Assise, la prédication aux oiseaux*. Dans la même année 1863 et parallèlement à la composition de la version pour piano, Liszt compose aussi une version pour orchestre.

La pièce qui nous occupe fait partie des œuvres d'inspiration religieuse (une des sept *isotopies*² utilisées par Liszt selon le classement des « grandes fonction narratives » d'après Márta Grabócz). L'œuvre s'inspire du tableau que

1. Nicolas MEEÛS, « De la forme musicale et de sa segmentation », *Musurgia*, 1994, vol. 1, n° 1, p. 9.

2. Márta GRABÓCZ, « Stratégies narratives des “épôpées philosophiques” de l'ère romantique dans l'œuvre pianistique de F. Liszt », *op. cit.*

Grégoire XIII commanda à Edward von Steinle et qui porte le même titre¹. Dans la préface de la première édition (1866, Paris, Heugel), Liszt écrit :

« Parmi les nombreux miracles de St François de Paule, la légende célèbre celui qu'il accomplit en traversant le détroit de Massine. Les bateliers refusèrent de charger leur barque d'un personnage de si peu d'apparence ; il n'en eut garde et marcha d'un pas assuré sur la mer. Un de plus éminents peintres de l'école religieuse actuelle en Allemagne, Monsieur Steinle, s'est inspiré de ce miracle, et dans un admirable dessein dont je dois la possession à la gracieuse bonté de Madame la Princesse Caroline Wittgenstein, il l'a représenté, suivant la tradition de l'iconographie catholique. »

Puis il inclut une partie du texte de Giuseppe Miscimarra, *Vita di San Francesco di Paolo* (chapitre 35) :

« Sant François debout sur les flots agités ; ils le portent à son but, selon l'ordre de la Foi, qui maîtrise l'ordre de la Nature. Son manteau est étendu sous ses pieds ; il lève une de ses mains comme pour commander aux éléments ; de l'autre il tient un charbon ardent, symbole du feu intérieur qui embrasse les disciples de Jésus-Christ ; et son regard est tranquillement fixé au Ciel où il reluit, dans une gloire éternelle et immaculée, la devise de Saint François, la parole suprême : Caritas ! »

Dans son déroulement temporel, l'œuvre suit l'épigraphie donnée par le compositeur dans sa description du tableau de Steinle. Dans son style pianistique singulier, Liszt construit l'œuvre à partir d'un seul thème (forme monothématique) qui génère une riche imbrication thématique où l'élément premier donne lieu à des transpositions, de multiples variantes et des éléments de transition. Selon la très belle analyse de Márta Grabócz, avec cette œuvre, Liszt crée un type thématique particulier, fruit de la convergence de la foi religieuse et du caractère héroïque :

« Le thème principal de la pièce Saint François de Paule marchant sur les flots incarne en même temps un symbole d'élan de victoire, de foi religieuse. C'est seulement sous l'inspiration de ce double sens qu'a pu naître un type de thème principal très rare parmi les pièces instrumentales, un type de thème vagabondant, errant à partir de la construction des séquences, des modulations, en décrivant un seul arc de 36 mesures, "une mélodie infinie"². »

Approche analytique générale de la partition

Tonalité : Mi majeur.

Mesure : 4/4.

Tempo : *Andante maestoso, Allegro maestoso e animato, Lento, Tempo I.*

Type d'écriture : mélodie accompagnée.

Forme générale : monothématique en six parties.

A1 : Thème *Andante maestoso* quasi pastoral.

A2 : Thème-variante *Sempre marcato*.

A3 : Thème-variante *Poco a poco animato il tempo ma non troppo*.

1. Pour une réflexion sur les liens entre la musique et la peinture, voir Laurence LE DIAGON-JACQUIN, *La musique de Liszt et les arts visuels Essai d'analyse comparée d'après Panofsky, illustrée d'exemples*, Sposalizio, Totentanz, Von der Wiege bis zum Grabe, Paris, Hermann, 2010.

2. Márta GRABÓCZ, *Morphologie des œuvres pour piano de Liszt, op. cit.*

Interlude

A4 : Thème-variante *Allegro Maestoso e Animato* en forme d'apothéose finale.

Conclusion : élément codal composée du récitatif *Lento* (Ca) suivi d'une reprise du thème (Cb, *coda Tempo I*).

	Mesures	Thèmes et motifs	Tempi	Dynamique	Tonalités
A1					
Introduction	1 à 5	Amorce du thème en choral (homophonie)	<i>Andante maestoso</i>	<i>mf</i> >	Mi majeur
a	6 à 15	Exposition du thème (complet)	<i>Non troppo lento</i>	<i>cresc.</i> >>>	Mi majeur
b	16 à 31	Élément modulant sur le rythme de la désinence de a		<i>cresc.</i> >>>	Do dièse mineur
Transition	32 à 41	Accompagnement figures de vagues			Modulation.
A2					
2 ^e variante du thème	42 à 53	Thème accompagné par gammes asc./desc.		<i>Sempre marcato</i> (m d) <i>p leggiero</i> (m g)	Mi majeur, Do dièse majeur
Transition	54 à 63	Formules arpégées (élargissement accompagnement) et chromatismes (asc. et desc.)		<<< <i>rinforzando, ten. marcato</i> (accords basse)	Fa maj, Si bémol maj, Mi bémol maj, Sol maj, chromatismes et cycle de quintes
A3					
3 ^e variante du thème	64 à 71	Thème à la main gauche (registre grave)	<i>Poco a poco animato il tempo ma non troppo</i>	<i>mf</i> <	La min, modulations (Fa min., Ré bémol maj, Fa dièse min.)
Interlude	72 à 98	Octaves, triple-appogiatures, chromatismes (12 sons)	<i>stringendo</i>	<i>rinforz. f sf ff</i>	Chromatismes
A4					
4 ^e variante du thème	99 à 126	Accompagnement par accords rebâtus et octaves	<i>Allegro maestoso e animato</i>	<i>ff</i> <<< <i>fff</i>	Mi majeur
Transition	127 à 138	Chromatismes et arpèges brisés par octaves alternées (doublées)		<i>p</i> <<< <i>Piu cresc. ff sfz</i>	Do dièse maj, Fa dièse maj, Sol maj. (cycle de quintes)
CONCLUSION					
Ca	139 à 155	Récitatif	<i>Lento. Accentuato assai. con somma espressione</i>	<i>p</i>	Mi mineur, Mi majeur
Cb-CODA	156 à 169	Motif thématique circulaire, pédale de tonique	Tempo I <i>accelerando</i>	<i>p, cresc.</i> <<< <i>Piu cresc.</i> <<< <i>accelerando fff</i>	Mi majeur

Tableau 1 — Tableau schématique formel : *Légende de Saint François de Paule marchant sur les flots*.

Motifs et matériau thématique

Comme dans d'autres œuvres relevant d'associations religieuses, Liszt élabore le matériau thématique sur un motif pentatonique (a1). Dans ce contexte, le motif est lié à l'idée de la foi et véhicule une dimension symbolique.



Exemple 1 — Thème principal sur motif pentatonique.

L'aspect mélodique – avec ses liens singuliers avec le rythme et l'harmonie – constitue l'élément majeur qui caractérise le thème. Il se comporte à la manière d'un motif conducteur déterminé de manière symbolique-associative par la référence au programme extérieur donnée par le compositeur au début de la partition. L'exemple ci-dessus montre le motif personnifiant Saint François de Paule tandis que dans le Tableau 2 l'on peut observer les différentes figures d'accompagnement, certaines faisant allusion aux éléments de la nature dans lesquels évolue le personnage (orage, vagues, etc.).

<p>tremolos</p>	
<p>octaves et accords brisés</p>	
<p>« vagues » (ambitus : 2 octaves)</p>	

« vagues » (ambitus : 3 octaves)	
« orage » (tous les registres)	
Octaves et accords rebattus	

Tableau 2 — Différents procédés d'accompagnement, certains figuratifs.

Les quatre variantes du thème pastoral-religieux (A1, A2, A3, et A4) sont intercalées soit par des transitions sur les motifs « vagues » ou « passage d'orage », soit par un interlude de 26 mesures qui décrit en musique la foule autour de Saint François. Les différentes variantes, reformulations et transpositions du thème répondent au principe de la variation de caractère, procédé à partir duquel la forme résulte du traitement (développement) du contenu expressif. Le principe même du développement est à la base de la forme monothématique : les différentes parties sont le résultat obtenu par des procédés de développement d'un seul thème dans une recherche expressive, sonore ou dans le cas cette *Légende*, de nature narrative. L'organisation et l'enchaînement des points culminants articulent les différentes parties et aboutit à la forme globale de l'œuvre.

Le thème principal incarne en même temps un symbole d'élan de victoire et de ferveur religieuse. Il y a une véritable dramaturgie de la variation qui exerce une influence sur l'œuvre totale ; les possibilités de variation sont élargies par des figures d'accompagnement qui symbolisent le mouvement de l'eau, l'orage et ensuite la glorification et la spiritualité.

En ce qui concerne les registres de l'instrument, l'œuvre couvre la quasi-totalité du clavier allant du *do* -1 au *sol* 6.

Sur le plan mélodique

Liszt exploite toutes les ressources sonores et expressives du piano pour mettre en valeur le matériau mélodique du thème, recherchant des sonorités variées et des *tutti* à l'ampleur remarquable qui contrastent avec de lyrisme et l'éloquence des lignes mélodiques.

La charpente mélodique, en forme d'arc, est épousée par le traitement dynamique de l'œuvre. Les figures ci-dessous permettent de visualiser le lien entre l'évolution de la dynamique (courbe en blanc, *loudness*) et des registres (*Bark Coefficients*, répartition de l'énergie dans 24 bandes de fréquences¹) :

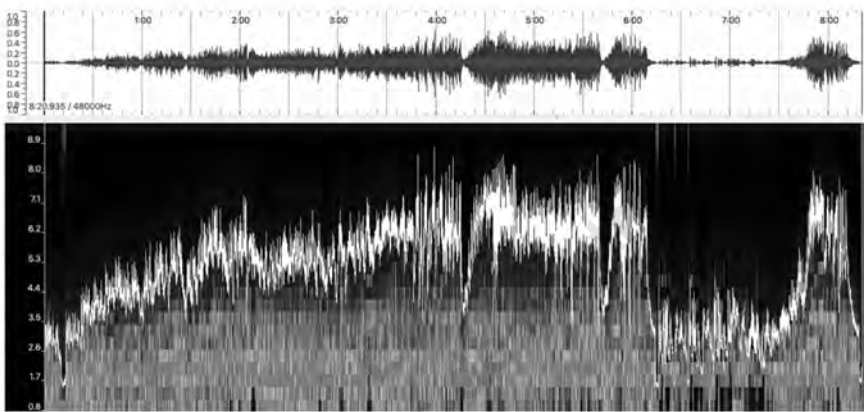
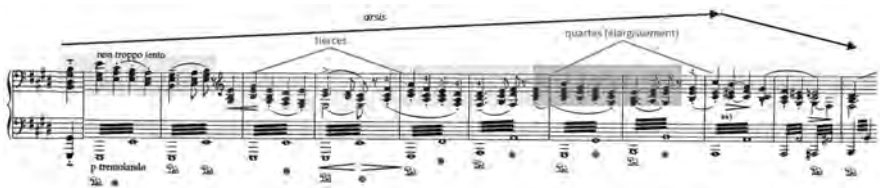


Figure 3 — En haut, forme d'onde ; en bas, *Bark coefficients & loudness* (enregistrement de P4).

Déroulement temporel des évènements

L'œuvre commence par quatre mesures introductives qui amorcent avec sobriété le thème sous la forme d'un choral en homophonie (ligne mélodique à la main droite doublée d'octaves à la main gauche). Le figuralisme choisi par Liszt pour personnifier Saint François de Paule prend la forme d'un motif qui se déroule sur quatre paliers ascendants avant de conclure à la mesure 16 (deux carrures de 8 mesures) :



Exemple 2 — Analyse mélodique du thème.

1. Chris CANNAM, Christian LANDONE et Mark SANDLER, « Sonic visualiser : An open source application for viewing, analysing, and annotating music audio files », in *Proceedings of the 18th ACM International Conference on Multimedia*, 2010, p. 1467-1468.

L'anacrouse donne l'élan initial dans une direction ascendante liée au caractère spirituel de l'œuvre (référence au regard de Saint François fixé vers le ciel). Sur un accompagnement indiqué *tremolando*, une deuxième proposition (**b**) apparaît à la mesure 16 reprenant la formule rythmique N. C de la désinence de **a**. À **b'** l'accompagnement introduit quelques broderies qui annoncent le mouvement d'une « mer de fond » qui s'affirme ensuite dès la transition vers A2 par le biais de différents procédés d'accompagnement. Dans cette première section au caractère orageux, Liszt emploie des gammes par mouvement ascendant/descendant sur des valeurs de triples croches.

Du point de vue harmonique, A1 passe d'une introduction sur la dominante de Mi majeur, ton principal qui s'installe dès le début du 1^{er} déploiement du celui-ci pour aller vers la tonalité de la dominante (Si majeur) en passant par des transitions modulantes.

Pour introduire la deuxième partie (A2) Liszt déploie un passage de 6 mesures dans les registres grave et moyen, avec des formules évoquant des vagues à la main gauche. Après l'arrêt de la partie mélodique sur le point culminant de la mesure 36, un sentiment d'attente se crée pendant ces 6 mesures. A2 consolide le caractère de marche par la mise en synergie de la variante 2 du thème dans le registre moyen (main droite), accompagnée par une riche et mouvante texture à la main gauche. Les passages d'arpèges *crescendo* et *rinforz.* des mesures 54-55 et 60-61 fusant vers l'aigu, confèrent à cette partie une composante héroïque et d'élévation.

La variante thématique de A3 intensifie la tension (*piu marcato*) avec des motifs évoquant des flots houleux dans l'accompagnement. Le caractère héroïque prend ici une teinte plus sombre, particulièrement aboutie par le traitement harmonique (chromatismes autour des accords de septième diminuée, modulations, chromatismes).

Le discours est ainsi amené à la longue partie de transition que nous avons nommée « Interlude » où l'agitation s'intensifie encore. L'opposition des plans sonores devient alors presque violente, sans répit, et la puissante dynamique engendre toute une série de progressions qui avancent vers l'aigu puis retombent dans le grave pour recommencer à plusieurs reprises. Les moyens harmoniques et pianistiques employés évoquent des élans vers l'aigu et des chutes vers le grave, dynamique dans laquelle le personnage est submergé. La tension est savamment orchestrée en partie grâce à la longueur du passage.

L'ascension finale qui conduira vers l'apothéose de A4 débute à la mesure 85 avec un mouvement par vagues ascendantes constituées d'accords et d'octaves alternées aux deux mains.

A4 *Allegro maestoso et animato* présente des accords rebattus évoquant des fanfares pour acclamer l'exploit de Saint François, moment triomphal qui s'étend sur 39 mesures dont les dernières, particulièrement éclatantes, sont composées d'une succession d'octaves ascendantes. L'énergie et la tension

déployées se dissipent à partir de l'accord *tenuto* (mes. 136) et des accords brisés qui apaisent le discours annonçant un retour au calme.

La conclusion finale est un élément codal composé de deux parties : le *Lento* (premières 16 mesures) récitatif qui installe un climat paisible invitant à l'intériorisation, puis la *coda* proprement dite qui laisse apparaître une dernière fois le thème dans un superbe déploiement sonore sur pédale de tonique.

Considérations du point de vue de la technique instrumentale

De manière générale, l'œuvre de Liszt demande à l'interprète une solide technique instrumentale. Écrites de la main du pianiste extrêmement doué qu'il était, la quasi-totalité de ses pièces sont très exigeantes sur le plan moteur : virtuosité, puissance et aisance physique sont requises. Sur le plan dynamique, Liszt emploie une large palette de nuances qui nécessitent un investissement corporel important afin de produire aussi bien les sonorités les plus subtiles que les grands traits expansifs aux sonorités exubérantes.

Toutes les ressources techniques qui constituent la base de la technique pianistique (accords, octaves, arpèges, gammes, etc.) sont déployées dans *St. François de Paule marchant sur les flots*. Les *Légendes* comportent une vision orchestrale que Liszt met en forme dans la version pour orchestre composée en 1863. Cette version est considérablement élargie, notamment par une section de cuivres particulièrement fournie. La vision orchestrale de l'œuvre pour piano n'échappe pas au pianiste et la variété de procédés utilisés par Liszt dans son écriture pianistique traduisant une recherche sonore des ressources du piano fait appel à un traitement du toucher *ad hoc* de la part de l'interprète.

Considérations du point de vue de l'interprétation

En parallèle à la profusion de moyens mentionnés, la pièce possède le profond caractère spirituel qui imprègne de nombreuses œuvres du musicien hongrois, notamment celles qu'il a composées dans les dernières années de sa vie. L'articulation de ces deux aspects est un des enjeux majeurs pour le pianiste qui, d'un point de vue cognitif, doit gérer un texte particulièrement exigeant physiquement tout en gardant suffisamment de ressources pour que l'attention ne soit pas uniquement portée sur la partie motrice et qu'elle puisse en quelque sorte « se détacher » pour naviguer mentalement sur le plan imaginaire.

Les différentes sections de l'œuvre sont marquées par des moments cadentiels qui opèrent comme des saillances analytiques qui permettent à l'interprète une perception de la structure globale mais aussi des différents segments dans la pièce. Le parcours harmonique peut opérer également dans ce sens grâce aux modulations, transpositions, etc. bien que le traitement

harmonique extrêmement complexe de cette œuvre ne rende pas la tâche particulièrement aisée pour l'interprète.

Le fil conducteur de l'œuvre réside plutôt dans l'enchaînement expressif que le pianiste peut tisser, comme l'affirme Grabócz, entre les différents caractères qui imprègnent les six sections.

« On passe d'un état ou d'un sentiment à un autre tout en ayant seulement un fil conducteur « interne », c'est-à-dire un seul thème varié par exemple. Pour réaliser cette "évolution par saut", la technique structurelle appropriée sera une sorte de combinaison libre de la forme sonate (ou de la forme ABA) ou de la forme à variation monothématique (ou parfois bi-thématique). Dans ces œuvres-là, c'est presque toujours la fin qui éclaire le parcours entier. Ainsi dans un grand nombre de pièces instrumentales de Liszt, on retrouve la même succession de topiques, qui donne naissance à un "schéma narratif canonique", à un enchaînement fixe des affects, des genres expressifs. »

En outre, cette pièce réunit des composantes épiques, dramatiques, lyriques et de ferveur religieuse qui, avec l'espace gestuel privilégié qu'elle offre au pianiste, peuvent grandement faciliter la mémorisation aussi bien sur le plan moteur que sur le plan expressif.

Éléments d'appropriation artistique

L'appropriation expressive d'une œuvre musicale ne se limite pas à reproduire techniquement le texte musical et ses indications, elle comporte nécessairement une certaine perception de la volonté expressive du compositeur. Cette perception – ou compréhension – peut se faire à des niveaux différents, du niveau intuitif (implicite) au niveau plus analytique (explicite) selon le type de répertoire ; par exemple, la volonté expressive du compositeur sera moins évidente dans la musique atonale que dans la musique à programme, où une forme de narration est déjà explicitée par le programme. Toutefois, elle ne dépend pas uniquement du type de répertoire mais aussi du niveau d'expertise du musicien. Héroux et Fortier ont abordé les processus créatifs mis en œuvre par des musiciens experts lorsqu'ils travaillent une œuvre à l'instrument¹ (séances de répétition) dans le but de montrer qu'il existe des étapes, des stratégies et des processus créatifs propres au travail de l'interprète en ce qui concerne l'appropriation artistique. En particulier, cette appropriation souligne l'importance de la mise à contribution de supports extramusicaux tels des images mentales (analogies sensibles) des métaphores et des analogies entre la musique et des éléments narratifs imaginés par l'interprète. Héroux précise que :

« La phase d'appropriation artistique, telle que vécue par le sujet [...] a été caractérisée par la recherche d'un sentiment de justesse dans l'interprétation de l'œuvre, sur le plan du caractère, du phrasé, des nuances ainsi que de la production des attaques et des sonorités voulues. Ce sentiment de justesse quant à l'expressivité du jeu était présent lorsqu'il y avait

1. Isabelle HÉROUX, « Creative Processes in the Shaping of a Musical Interpretation: A Study of Nine Professional Musicians », *Frontiers in Psychology*, 2018, vol. 9.

une adéquation entre l'image globale de l'œuvre et le résultat sonore produit ; ce phénomène provoquait alors une résonance à la fois émotive (l'émergence d'une émotion) et physique (gestes expressifs, détente) chez l'interprète¹ ».

Lorsqu'un interprète annote les partitions, les mots associés au texte musical permettent de mettre en lumière les éléments que le sujet a décidé de rendre explicites et conscients dans la conduite par cœur de son discours musical. Les musiciens experts s'entraînent de manière régulière et intensive dans le but d'atteindre les objectifs qu'ils se sont fixés. Dans ce processus de travail ils mettent en place des stratégies et définissent une série de points de repère qui constitue une forme de « balisage » du parcours de l'œuvre musicale². Ces marqueurs d'interprétation (connus dans la littérature anglo-saxonne comme *performance cues*) sont définis par le musicien pendant les séances de travail et viennent ensuite à l'esprit automatiquement pendant l'interprétation, fournissant une série de points de repère ou autrement dit, des indices de récupération que l'interprète peut utiliser comme des marqueurs pour diriger l'attention vers différents aspects de l'interprétation (caractère, gestuelle, dynamique...). En outre, les annotations sur partition nous renseignent sur l'organisation conceptuelle que le musicien a faite de l'œuvre musicale.

Le tableau ci-dessous reprend les annotations d'un des participants à ma recherche sur la représentation interne de la musique (cf. pages 4-5) comportant les points qui jalonnent son interprétation de l'œuvre. Le tableau comporte les mots que le pianiste a écrits sur la partition et les mesures concernées par ces commentaires ; dans la colonne de droite nous avons ajouté le but interprétatif recherché.

N° de mesure	Annotations sur partition	Objectif poursuivi
-	(Avant de commencer à jouer) Visualisation du tableau de Steinle	Installer l'atmosphère
1	Caractère mystérieux	
6	Tempo stable Nuance Timbre	Commencer à marcher, avancer
16	Diminuer, plus <i>p</i>	Augmenter la marge de progression
23	Bien diminuer	
24	« du calme »	Retenir la tension

1. Isabelle HÉROUX et Marie-Soleil FORTIER, « Expérimentation d'une nouvelle méthodologie pour expliciter le processus de création d'une interprétation musicale », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 2014, vol. 15, n° 1, p. 67.
2. Richard PARNCUTT et Gary E MCPHERSON, *The Science and Psychology of Music Performance Creative Strategies for Teaching and Learning*, Oxford, OUP, 2002.

32	Je vois les flots et Saint François	Installer une tension
36	« saisissant », la houle	
Levée de 42	« très timbré », « au-dessus »	Gestion des plans sonores
52	Plus doux, nouvelle couleur	À chaque fois s'ouvre une nouvelle dimension symbolique
56	Penser aux pouces	
59	3 ^{ème}	
64	Ne pas s'emballer	Garder l'équilibre
72	Attention aux modulations	Écoute harmonique
85	Tierces bien plaquées : penser enfoncement « dans le clavier »	Empreinte tactile
92	Jeu automatique	Mémoire procédurale
99	Majestueux/orchestral	Caractère
113	Aller vers le ➤	Gestion de la dynamique
138	« écoute-toi ! »	Prolonger et écouter le ☺
139	Récitatif, plus humain/lyrique	Gestion du discours, expression, palette sonore
155	Rappel atmosphère du début	
161	Couleur	

Tableau 3 — Annotations d'un participant dans l'élaboration de son interprétation de *Saint François de Paule marchant sur les flots* de Franz Liszt.

Conclusion

Cette approche analytique de *Saint François de Paule marchant sur les flots* prétend mettre en lumière les convergences entre perspectives psychologique et musicologique dans le cadre de l'interprétation musicale. L'on peut considérer qu'une réelle et étroite imbrication existe entre structures musicales et structures cognitives par l'intermédiaire des structures symboliques. En effet, les systèmes symboliques développés dans la culture occidentale ont été intégrés par les individus au cours de leur développement psychique et constituent ainsi leurs systèmes de perception, d'appréciation et d'action, systèmes qui sont bien évidemment à l'œuvre dans toute forme de création artistique et de transmission.

La manière dont chaque interprète perçoit, intériorise, restitue les éléments d'écriture conduit à une représentation globale qui confère une organisation

signifiante à chacune de ses parties. Celle-ci est indissociablement liée à la forme expressive et rentre en résonance avec la volonté expressive du compositeur.

Ester PINEDA

*Sorbonne Université (IReMus)
et Université de Caen-Normandie*

EUD
Epreuves de contrôle

Liszt et Ravel

Itinéraires d'une admiration

Deux compositeurs, deux époques (Ravel est encore un enfant lors de la mort de Liszt, en 1886), deux œuvres apparemment bien différents en nature comme en nombre (seulement quelque 80 partitions achevées chez Ravel), mais un réel intérêt du cadet pour ce précurseur voire une influence potentielle de celui-ci sur ce musicien si secret. Telle sera notre quête dans ces quelques pages. Des témoignages aux hypothèses, des travaux de nos prédécesseurs¹ aux critiques du temps² jusqu'aux interprétations plus actuelles, il faut tenter de comprendre contextes et intercesseurs, affinités ou rejets pour dégager l'essentiel du rapport entre ces deux vies créatrices, de l'Allemagne à la France, de la Hongrie à la Suisse, de l'Espagne aux États-Unis.

Comme toute brève étude comparative, comme chaque réflexion de ce type sur les enjeux et les limites des sources d'inspiration ou la réception des réalisations artistiques, ces pages comporteront des choix indispensables, donc des lacunes inévitables vers lesquelles nous essaierons au moins d'orienter le lecteur averti.

-
1. Notamment, par ordre chronologique, ceux de Werner DENKERT-ERFUHRT (« Liszt als Vorläufer des Impressionismus », *Die Musik*, vol. 1, 1928-1929, p. 341-344), Charles TIMBRELL (« Liszt and French music », *Journal of the American Liszt Society*, 6, 1979, p. 25-33), Laurence LE DIAGON-JACQUIN (« Liszt et Ravel à la lumière d'une étude comparative de leurs *Jeux d'eau* », *Analyse musicale*, n° 54, novembre 2006, p. 100-115), Rossana DALMONTE (« Le Côté français des "prophéties" de Franz Liszt », in Malou HAINE et Nicolas DUFETEL (dir.), avec Dana GOOLEY et Jonathan GREGOR, *Liszt et la France : musique, culture, société dans l'Europe du XIX^e siècle*, Paris, Vrin, 2012, p. 567-582) et François de MÉDICIS (« Jeux, jets et gerbes d'eau dans le piano romantique lisztien et moderne français », *ibid.*, p. 548-566).
 2. Cf. outre la synthèse plus générale de Christian GOUBAULT (*La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1934*, Paris-Genève, Slatkine, 1984), voir le dossier « Maurice Ravel hier et aujourd'hui », *Revue internationale de musique française [RIMF]*, n° 24, novembre 1987.

Du romantisme au symbolisme et au néoclassicisme

Du début de la période créatrice de Liszt à la fin de celle de Ravel, soit sur plus d'un siècle (des années 1820 aux années 1930), divers courants esthétiques se sont succédé. Si Franz Liszt passe du romantisme à un réel modernisme d'avant-garde dans ses dernières œuvres, Maurice Ravel, « petit symbolard¹ » à ses débuts, se revendiquant volontiers « classique » plus tard², est sans cesse à l'affût de la nouveauté : de l'Espagne de Chabrier au dépouillement de Satie, des bruiteurs futuristes de Russolo – entendus en juin 1921 au théâtre des Champs-Élysées – aux recherches mallarméennes (*3 Poèmes*) voire aux choix les plus inattendus (*Chansons madécasses*), cet élève de Fauré aime néanmoins beaucoup relire le classique Saint-Saëns (trio, concerto...) et revient même vers la fin de la Grande Guerre à un *Tombeau de François Couperin*. Mais, à travers la grande richesse artistique de la France de ces décennies, de quelle façon se fraye-t-il un chemin personnel ?

Car, dès la *Habanera* de 1895, le Ravel de vingt ans, encore élève au Conservatoire de Paris, semble avoir trouvé son style. Alors que ses contemporains souffrent d'une « wagnérite » aiguë, face aux représentations de Bayreuth comme aux programmes des grands théâtres de notre capitale, alors même qu'il verse des larmes chaque fois qu'il écoute le prélude de *Tristan*³, ses compositions nouvelles, échappant à cette influence, sont déjà jugées « étranges » par son ami, le pianiste Ricardo Viñes⁴.

En réalité, Ravel chercha toute sa vie à résister au romantisme. En répondant à une enquête polonaise de 1928 consacrée à ce sujet⁵, il précise bien sa pensée : cette « prédominance de la sensibilité en musique » est un danger ; l'art « doit se tenir au milieu – entre sensibilité et intellect », selon une théorie inspirée par *La Genèse d'un poème* d'Edgar Poe⁶. Pourtant, Manuel Rosenthal – compositeur qui reçut ses conseils à partir de 1926 – souligne qu'il citait toujours la musique liée à cette esthétique : elle « l'épatait⁷ ». Roland-Manuel, autre élève et biographe de Ravel, atteste aussi de l'amour de son maître pour Chopin, Bellini ou Weber⁸. C'est d'ailleurs à ce style romantique que l'on peut

1. Début d'une lettre de Ravel à Marguerite de Saint-Marceaux, le 20 août 1898, in Maurice RAVEL, *L'intégrale : correspondance (1895-1937), écrits et entretiens*, édition établie, présentée et annotée par Manuel CORNEJO, [Paris], Le Passeur, 2018, p. 66.

2. Par exemple, lors d'un entretien avec Juan del Brezo dans *La Voz* du 6 mai 1924 (*ibid.*, p. 1494).

3. Selon le témoignage du « *Journal inédit de Ricardo Viñes* », le 1^{er} novembre 1896, aux Concerts Lamoureux (éd. Nina Gubisch, *RIMF*, n° 2, juin 1980, p. 190).

4. Le 26 novembre 1895, *ibid.*, p. 188.

5. In *Romantyzm w muzyce [Le romantisme en musique]*, éd. Mateusz Gliński, Varsovie, Muzyka, 1928, p. 113 (Maurice RAVEL, *L'intégrale...*, *op. cit.*, p. 1442).

6. Cf. Michel DUCHESNEAU, « Maurice Ravel et Edgar Allan Poe : une théorie poétique appliquée », *Ostinato Rigore*, n° 24, 2005, p. 7-24.

7. *Ravel : souvenirs de Manuel Rosenthal* recueillis par Marcel MARNAT, Paris, Hazan, 1995, p. 8.

8. ROLAND-MANUEL, *Ravel*, Paris, Gallimard, 1948, p. 172.

rattacher, par exemple, ses fameux amples crescendos (dans *Les Grands Vents venus d'outre-mer, Daphnis et Chloé, La Valse...*). À propos de l'écriture de *Scarbo*, ne confia-t-il pas à Vlado Perlemuter : « Je crois bien que je m'y suis laissé prendre... » Il esquissa même une œuvre intitulée *Nuit romantique*, « avec spleen, chasse infernale, nonne maudite, etc¹. ». En fait, il faut comprendre que, selon lui, « le plus intéressant en art est de vaincre les difficultés² ».

Rappelons au passage que le piano du début du romantisme est encore bien différent de celui de la première moitié du XX^e siècle : clavier de moins de sept octaves, son court, cordes plus fragiles – se brisant en concert sous les octaves trop puissantes... La résonance, si chère à Debussy (sur son Blüthner à cordes sympathiques), comme le « plané » de Ravel, ces sons flottants que ce dernier aimait à définir ainsi³, y auraient été quasi impossibles. Toutefois, dans ses dernières décennies, Liszt connaît déjà un piano beaucoup plus moderne, convenant mieux à la nouveauté de son écriture (grands déplacements, rôle important de la main gauche, traînées d'octaves liées, doigtés d'exception...).

Que de différences d'autre part entre l'époque de « l'abbé Liszt » – chez lequel l'attrait pour la religion est précoce comme les œuvres liées à cet esprit nombreuses – et celles de la France volontiers anticléricale de la Troisième République ! Il n'est pas de musique religieuse chez Ravel ; seuls peut-être quelques éléments de langage, des modes anciens à la présence des cloches⁴, pourraient relier les ouvrages du premier aux partitions du second.

Mais, pour que l'influence puisse s'exercer, il faut naturellement aussi que la musique du modèle circule, dans l'édition comme dans les interprétations. Si Liszt, tout comme Chopin, est quasi absent des théâtres lyriques, en revanche ses œuvres se font entendre des salles de concert aux salons musicaux. Même si, aux antipodes des triomphes pianistiques de sa *Glanzperiode*, l'insuccès parisien de la *Messe de Gran* à Saint-Eustache a pu réellement décevoir le compositeur en 1866, celui-ci eut toutes les raisons d'être satisfait de sa présence dans cette même capitale française, vingt ans plus tard, notamment à travers le succès de *La Légende de sainte Elisabeth*⁵. Son art y bénéficia en outre de bien des sympathies efficaces de musiciens, amis ou anciens élèves, souvent

-
1. Comme il l'écrit à Roland-Manuel, le 1^{er} octobre 1914 (Maurice RAVEL, *L'intégrale...*, *op. cit.*, p. 396).
 2. Entretien avec A. R. [Andrés Révész], le 30 avril 1924, au Grand Hôtel de Paris (Madrid), paru dans *ABC*, le 1^{er} mai 1924 (Maurice RAVEL, *L'intégrale...*, *op. cit.*, p. 1492).
 3. Voir Henriette FAURE, *Mon maître Maurice Ravel*, Paris, ATP, 1978, p. 25.
 4. Chez Ravel, « Entre cloches », dès les *Sites auriculaires*, puis « La Vallée des Cloches » des *Miroirs*, sans oublier la cloche du « Gibet » (*Gaspard de la nuit*) ou le projet longtemps mûri (1905-1914) de *La Cloche engloutie* d'après Gerhart Hauptmann dans la traduction d'André-Ferdinand Hérold.
 5. Voir dans l'article de Klára HAMBURGER (« Il sommeille sur le seuil de la postérité. S'ouvrira-t-elle pour lui ? », *Ostinato Rigore*, n° 18, 2002, p. 153-168), une liste des partitions lisztienues entendues à cette occasion, du 20 mars au 15 mai 1886, à Paris et à Londres.

pianistes, concertistes ou professeurs : de Camille Saint-Saëns¹ à Marie Jaëll², en passant par Francis Planté³, Caroline Montigny-Remaury (devenue Mme Serres⁴), Isidore Philipp⁵ ou Paul Roës⁶. Ses œuvres étaient étudiées au Conservatoire de Paris⁷, même conçues parfois pour les concours de cet établissement⁸, et proposées par maints autres professeurs à leurs élèves⁹. En 1900, Liszt figure parmi les compositeurs les plus souvent programmés au piano dans les auditions publiques parisiennes (après Beethoven et Chopin, mais devant Saint-Saëns ou Schumann¹⁰). Plus tard, selon un autre comptage, effectué sur les grands concerts de cette même capitale en 1920¹¹, Wagner et Beethoven semblaient être alors les plus souvent présents (respectivement 99 et 92 fois), loin devant Franck, Berlioz, Debussy, Mozart, Schumann et Rimski-Korsakov (de 38 à 23 fois), puis Ravel, Lalo, Bach et Liszt (lui-même encore 17 fois). Ravel n'a donc pas manqué d'occasions d'entendre ce dernier compositeur. Des œuvres lisztziennes étaient par ailleurs disponibles, à la fin du XIX^e siècle, chez de nombreux éditeurs français (Choudens, Costallat, Durand, Érard, Gregh, Heugel, Latte, Leduc...).

1. L'un des plus actifs défenseurs de Liszt, Saint-Saëns (1835-1921), lui était fort reconnaissant d'avoir permis la création de *Samson et Dalila* à Weimar le 2 décembre 1877. Il organisa à ses frais un concert Liszt salle Ventadour, le 13 mars 1878, et lui consacra plusieurs articles : notamment dans *Le Voltaire* du 17 août 1879, dans *The Century Illustrated Monthly Magazine* de février 1893, comme dans *Musica* en octobre 1911 (repris, entre autres, dans Camille SAINT-SAËNS, *Écrits sur la musique et les musiciens*, présentés et annotés par Marie-Gabrielle SORÉ, Paris, Vrin, 2012).
2. Épouse du pianiste-compositeur Alfred Jaëll (1832-1882), fidèle ami de Liszt, la pianiste, concertiste, compositrice, pédagogue et théoricienne, Marie Jaëll (1846-1925), reçut aussi les conseils de ce dernier à Weimar. Elle consacra en 1892, à Paris (salle Pleyel), six concerts à une centaine de partitions de Liszt dont elle était désormais considérée comme une interprète incontestée. Cf. l'article de Marie-Laure INGELAERE (« Faire connaître Liszt en son temps : Alfred et Marie Jaëll, "passeurs" oubliés », *Revue d'Alsace*, 138, 2012, p. 113-125 [journals.openedition.org]).
3. Cf. Frédérick SENDRA, « Prêcher la bonne parole lisztzienne : l'exemple du pianiste français Francis Planté (1839-1934) », in Malou HAINE et Nicolas DUFETEL (dir.), *Liszt et la France...*, *op. cit.*, p. 501-525.
4. Pianiste-concertiste (1843-1913), élève de Liszt.
5. Isidore Philipp (1863-1958), pianiste compositeur français d'origine hongroise, professeur au Conservatoire de Paris de 1903 à 1934, publia, en édition révisée, diverses partitions lisztziennes.
6. Le pianiste-compositeur Paul Roës (1889-1955) publia en 1937 chez Lemoine *L'Élément fondamental de la technique du jeu chez Liszt et Chopin*.
7. En juin 1892, le pianiste Ricardo Viñes, élève de Bériot au Conservatoire, avait préparé ainsi une polonaise de Liszt pour l'admission au concours des prix (« Le Journal inédit de Ricardo Viñes », *op. cit.*, p. 178). De 1926 à 1937, par exemple, Liszt est présent tout autant que Saint-Saëns dans la liste des morceaux imposés aux classes d'hommes de piano (*Variations sur un thème chromatique de J.-S. Bach*, 1926 ; *Polonaise en mi majeur*, 1928 ; *Après une lecture de Dante*, 1933 : Archives nationales, dossier AJ37 544).
8. *Grand solo de concert* (1850) et *Prélude* (1913, en déchiffrage).
9. Outre le catalogue de la BnF, voir, par exemple, le *Répertoire encyclopédique du pianiste* d'Hortense PARENT (t. 2, Paris, Hachette, 1900).
10. Voir notre article, « Le piano à Paris en 1900 », *RIMF*, n° 12, novembre 1983, p. 53-54.
11. Stavroula MARTI, « Les grands concerts parisiens au seuil des années 20 », *RIMF*, n° 29, juin 1989, p. 18.

Nombreux sont également en France les articles consacrés à Liszt, tout comme déjà les ouvrages le concernant, dus notamment à Amédée Boutarel (1886, célèbre critique du *Ménestrel*), Michel Dimitri Calvocoressi (1906, l'un des « Apaches », donc proche de Ravel), Camille Saint-Saëns (1910 et 1914), Jean Chantavoine (1910), Jacques-Gabriel Prod'homme (1910), Camille Maclair (1919), Paul Fleuriot de Langle (1929), Robert Bory (1936), Blandine Ollivier (1936) et Adolphe Boschot (1937), sans oublier les volumes de ses correspondances déjà publiés en ce temps. Liszt est présent également parmi les biographies du fameux *Livre de musique* de Claude Augé (Paris, Larousse, 1889, 23^e édition en 1899, 100^e en 1936). Quant à *Musica*, (1902-1914), le premier mensuel musical français abondamment illustré et largement diffusé, il lui consacre autant d'articles qu'à Mozart, et davantage qu'à Bach ou Debussy¹ ; qui plus est, en octobre 1911, le supplément musical du n° 109 (consacré à Liszt) regroupe cinq partitions de ce compositeur :

Jeanne d'Arc au bûcher (chant et piano, par. Alexandre Dumas)
Parsifal [de Richard Wagner] (transcription pour piano de la *Marche du Saint-Graal*)
Pastorale (extr. de la 1^{re} Année de Pèlerinage)
Sursum corda (extr. de la 3^e Année de Pèlerinage)
VI^e Sonetto (extr. de la 2^e Année de Pèlerinage)

Il est vrai également que le centenaire de sa naissance (1911... mais célébré parfois avec retard²) et le cinquantenaire de sa disparition (1936) devaient, selon une pratique déjà bien suivie à l'époque, encourager de semblables démarches, dans l'Hexagone comme ailleurs.

Quelques affinités

Outre certains traits communs à ces deux personnalités – telle la générosité – l'étude de leurs œuvres révèle diverses tendances proches. Ils sont certes tous deux pianistes de formation (ce qui n'a rien d'extraordinaire au XIX^e siècle) et resteront longtemps prioritairement fidèles à cet instrument, même si Liszt consacra, à Weimar, une part importante de sa carrière à la musique d'ensemble, ainsi qu'à la direction chorale et orchestrale. Il est incontestable que la virtuosité pianistique dont fit preuve cet aîné (grande vélocité, registres extrêmes, sauts intervalliques...) fascine Ravel, lequel se fait par exemple envoyer les *Rhapsodies hongroises*³ pour écrire *Tzigane*, cette partition de 1924 pour violon et luthéal⁴ dans laquelle il cherche à rivaliser avec l'art de Paganini, notant cependant, dans son *Esquisse biographique*, qu'il

1. Voir notre article, « Contribution aux dépouillements de périodiques parisiens : *Musica* (1902-1914) », *RIMF*, n° 17, juin 1985, p. 87-100.
2. Un article de Ricardo VIÑES, paru dans *Le Courrier musical* du 1^{er} juillet 1911, avait d'ailleurs dénoncé ces absences (« À Franz Liszt, génie boycotté »).
3. Lettre de Ravel à Lucien Garban, le 10 mars 1924 (Maurice RAVEL, *L'intégrale...*, op. cit., p. 946).
4. Appareil appliqué au piano par Georges Cloerens (en 1919), pour restituer des timbres divers, du clavecin au cymbalum.

s'agit d'un « morceau d'une virtuosité dans le genre d'une Rhapsodie hongroise¹ ». Bien auparavant, diverses études de Liszt l'avaient déjà inspiré – parallèlement à *Islamey* de Balakirev – pour concevoir le diabolique « Scarbo » de *Gaspard de la nuit* (1908).

Car l'aspect diabolique exerce un semblable attrait sur le jeune Français, chez lequel son ami Viñès décelait d'ailleurs déjà en 1896 « un mélange de catholique du Moyen Âge et d'impie satanique² ». Si l'évocation musicale du Malin est bien connue chez Liszt, de la *Faust-Symphonie* aux *Méphisto-Valses*, est-ce en semblable origine qu'il faut chercher celle des répétitions tout aussi obsédantes qui caractérisent l'œuvre de Ravel : des quelque 150 notes identiques (*la#* ou *si*b) du « Gibet » pour aboutir au célèbre *Boléro* ? Sans oublier que la valse (dont il nous laisse tant de beaux exemples) était considérée par lui comme « la danse du diable³ ».

Liszt et Ravel peuvent ainsi apparaître, tel Beethoven, comme deux « musiciens du message », selon l'expression de Claude Lévi-Strauss⁴. Si les titres génériques sont loin d'être absents de leur production (ballade, berceuse, nocturne... chez Liszt ; quatuor, trio, valse... pour Ravel), un grand nombre de leurs intitulés font référence à une source d'inspiration précise, tout au long de leur période compositionnelle, et les deux compositeurs recourent volontiers aux épigraphes. Liszt s'est exprimé plusieurs fois sur ce sujet, par exemple dans l'Avant-propos de la première des *Années de Pèlerinage* : « J'ai essayé de rendre en musique quelques-unes de mes sensations les plus fortes, de mes plus vives perceptions. » Saint-Saëns affirmera ensuite avec force qu'on lui doit « l'invention de l'écriture musicale pittoresque⁵ », mais qu'il « n'a jamais traduit en musique que des idées poétiques⁶ ».

Tous deux sont en fait attirés, après Beethoven ou Berlioz, par l'évocation de la nature, et notamment par celle de l'eau, de la calme surface – qui berce souvent une embarcation – jusqu'au flux rapide voire à l'orage. Les *Jeux d'eaux à la Villa d'Este* de Liszt (1870, 3^e *Année de Pèlerinage*, éditée en 1883) et les *Jeux d'eau* de Ravel (1901) ne limitent certes pas leurs analogies à l'intitulé⁷ :

-
1. Maurice RAVEL, *L'intégrale...*, *op. cit.*, p. 1441.
 2. Cf. « Le Journal inédit de Ricardo de Viñès », *op. cit.*, p. 191.
 3. Ravel : *souvenirs de Manuel Rosenthal* recueillis par Marcel MARNAT, *op. cit.*, p. 170.
 4. Claude LÉVI-STRAUSS, *Mythologiques. 1 - Le Cru et le Cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 38.
 5. Ce long article « Franz Liszt », paru d'abord en anglais en 1893, fut repris dans *Le Monde musical* de 1902 et dans les *Annales politiques et littéraires* de 1911 (Camille SAINT-SAËNS, *Écrits sur la musique et les musiciens*, *op. cit.*, p. 451-461). Sur la prise d'importance de ce terme, cf. Jean-Pierre LETHUILLIER & Odile PARSIS-BARUBÉ (dir.), *Le pittoresque : métamorphoses d'une quête dans l'Europe moderne et contemporaine*, [colloque de l'université Lille 3], Paris, Classiques Garnier, 2012. Et, plus précisément, Márta GRABÓCZ, *Morphologie des œuvres pour piano de Liszt : influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales*, Paris, Kimé, 2/1996.
 6. *La Nouvelle Revue*, XII, n° 46, septembre-octobre 1890 (Camille SAINT-SAËNS, *Écrits sur la musique et les musiciens*, *op. cit.*, p. 437).
 7. Voir notamment sur ce sujet Laurence LE DIAGON-JACQUIN, « Liszt et Ravel... », *op. cit.*, et François de MÉDICIS, « Jeux, jets et gerbes d'eau... », *op. cit.* (*supra*, note 1).

qu'il suffise de voir, dès le début de ces derniers, la virtuosité ou la brillance du son, le rôle du pouce comme de la pédale... ;Vlado Perlemuter conseille même d'en jouer un passage (à partir de la mesure 38) « à la manière lisztienne¹ ». Des modes de jeu identiques rapprochent aussi les « Noctuelles » (des *Miroirs*) de la « Leggierezza » de Liszt (*3 Études de concert*, 1848), voire de la fin des « Feux follets » (n° 5 de la version de 1851 des *12 Études d'exécution transcendante* – pièce qu'Henriette Faure conseillait de travailler pour jouer *Ondine*²) ou de « Waldesrauchen » (première des *2 Études de concert* pour piano de 1862).

Cette tendance à l'évocation favorise également le recours aux usages et musiques étrangères. Si l'Espagne (dès la *Sérénade grotesque* de ses débuts et jusqu'à *Don Quichotte*) est presque la seconde patrie de Ravel, ce pays (déjà alors musicalement à la mode) n'est pas absent des compositions de Liszt : après son *Rondeau fantastique sur un thème espagnol* (1836, fondé sur *Yo che soy contrabandista* de Manuel Garcia³) ou sa *Grande Fantaisie de concert sur des mélodies espagnoles* (1845, époque de sa tournée dans ce pays), créée à Marseille et publiée sous le titre *Souvenirs d'Espagne*, il reprend cette dernière partition pour sa *Rhapsodie espagnole* (1858, publiée quelque dix ans plus tard), après avoir dirigé peu auparavant, sur le même thème, la *Jota aragonese* du compositeur russe Mikhaïl Glinka (1804-1857) que la sœur de celui-ci lui avait alors dédiée. Mais il est vrai que cette influence hispanique existe chez bien d'autres musiciens (tels, en France, Saint-Saëns, Bizet, Chabrier, Lalo, Massenet...). Au chapitre de ces attirances étrangères, Ravel, quant à lui, n'oublie pas la vogue des orchestres tziganes dans le Paris de son temps (retrouvant ainsi une échelle à double seconde augmentée, chère à son prédécesseur), pas plus que l'Asie pentatonique (dialogue de la tasse et de la théière de *L'Enfant et les sortilèges*, 1925).

En fait, cette quête de couleur locale s'accompagne, dans la quasi-totalité de ces cas, d'un goût pour la veine mélodique : Liszt était incontestablement doué pour la création de thèmes ou motifs multiples, et Ravel affirme volontiers son goût pour la mélodie (« Plus que jamais, je suis pour la mélodie⁴ »), comme la satisfaction qu'il éprouve en constatant la reprise d'importance de celle-ci⁵. L'un et l'autre pratiquent du reste le retour de thèmes – autre preuve de l'intérêt accordé à ceux-ci : de la monumentale *Sonate en si* du premier à la *Sonatine* ou à la *Sonate pour violon et violoncelle* du second.

-
1. HÉLÈNE JOURDAN-MORHANGE et VLADO PERLEMUTER, *Ravel d'après Ravel*, Lausanne, Éditions du Cervin, 1961, p. 12.
 2. Henriette FAURE, *Mon maître Maurice Ravel*, op. cit., p. 59.
 3. Voir Sandra MYERS, « Spanish exotic Topoi in Liszt. The cas of the *Contrabandista* », in Márta GRABÓCZ (dir.), *Les grands topoi du XIX^e siècle et la musique de Franz Liszt* [colloque de Strasbourg, 2001], Paris, Hermann, 2018, p. 283-299.
 4. *Le Gaulois*, 20 mars 1925, p. 4 (Maurice RAVEL, *L'intégrale...*, op. cit., p. 1497).
 5. « Ravel predicts a Return to Melody », *The Musical Courier*, n° 2494, 26 janvier 1928, p. 14 (Maurice RAVEL, *L'intégrale...*, op. cit., p. 1520).

Pour tous les deux aussi, le vêtement harmonique ou timbrique de ces mélodies peut varier, témoin en soit leur goût commun pour les transcriptions. Celles-ci apparaissent en très grand nombre chez Liszt – qui évoque, dans une lettre du 29 décembre 1853 à Wagner, la « joie profonde à goûter ce que je reconnais et ce que j'admire de beau et de grand chez autrui » (qu'il s'agisse de Bach, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Chopin, ce même Wagner ou lui-même...), et l'on connaît d'autre part les réalisations de Ravel en matière de réduction pour piano (des *Trois Nocturnes* et du *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy) ou d'orchestration (de ses propres œuvres : *Pavane*, *Ma Mère d'Oye*, *Menuet antique*... ; comme de celles d'autres compositeurs : *Les Sylphides* d'après des pièces pour piano de Chopin, *Carnaval* de Schumann, *Sarabande* et *Danse* de Debussy, *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski, *Menuet pompeux* de Chabrier).

Mais le point commun majeur de ces deux musiciens demeure sans doute leur goût pour la recherche de la nouveauté. Liszt écrit en effet, le 9 février 1874 : « Ma seule ambition de musicien était et serait de lancer mon javelot dans les espaces indéfinis de l'avenir¹. » Et un contemporain de Ravel de surenchérir, voyant en Liszt « le modèle même de tout ce qui restera dans la musique qui suivit² ». « En fait, les audaces dont ce musicien fait preuve sont fort nombreuses : gammes par tons, gammes octotoniques – qui lui permettent d'échapper déjà à la logique tonale³ – secondes plaquées dès son *Preludio* pour piano de 1840⁴ (intervalles dont le « pouce d'étrangleur⁵ » de Ravel, capable même d'enfoncer trois touches, lui a permis une considérable multiplication), écriture pianistique déjà sur trois voire quatre portées pour certains passages (*Sonnet 47 de Pétrarque*, *Sursum corda*)... Et l'on peut regretter que son *Esquisse pour une harmonie du futur* de 1885 ne nous soit pas parvenue⁶.

Plus que tout, dans l'actuelle comparaison, c'est l'extraordinaire « sensibilité au son⁷ » de Liszt qui fait de lui un rare précurseur : les effets de *flauti* ou de *corni* dans *La Chasse* et *La Chasse sauvage*, le *quasi timpani* de la 1^{re} *Polonaise* et le *quasi tromba* de la 2^e *Polonaise*, proches de la recherche timbrique de Ravel

-
1. Franz LISZT, *Briefe*, éd. LA MARA, vol. 7, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905, p. 57.
 2. Jean MARNOLD, *Musique d'autrefois et d'aujourd'hui*, Paris, Dorbon aîné, 1911, p. 28. Voir aussi à ce propos René LEIBOWITZ, « Les Prophéties de Franz Liszt », dans *id.*, *L'évolution de la musique de Bach à Schönberg*, Paris, Corrèa, 1951, p. 141-153. Ou Joachim KREMER, « Précurseur de toute la musique française ? Die Rezeption Franz Liszts als Komponist in Frankreich zwischen 1844 und 1925 », *Studia musicologica*, vol. 48, n° 3-4, 2007, p. 257-298.
 3. Cf. Serge GUT, *Franz Liszt : les éléments du langage musical*, Thèse, Poitiers, 1972 ; Lille III, Service de reproduction des thèses, 1977 ; éd. rév. Bourg-la-Reine, Zurfluh, 2008.
 4. Voir Rossana DALMONTE, « Le Côté français des "prophéties" de Franz Liszt », *op. cit.* ; et *I Quaderni dell'Istituto Liszt*, n° 9, 2010.
 5. *Ravel : souvenirs de Manuel Rosenthal* recueillis par Marcel MARNAT, *op. cit.*, p. 36.
 6. Alan WALKER, *Franz Liszt*, t. 2, 1861-1886, trad. de l'anglais par Odile DEMANGE, Paris, Fayard, 1988, p. 474.
 7. Comme le souligne Charles ROSEN dans *La génération romantique*, trad. de l'anglais par Georges BLOCH, Paris, Gallimard, 2002, p. 633.

à travers instruments (éoliphone¹, flûte à coulisse², vibraphone³, saxophone soprano⁴, luthéal⁵) ou modes de jeu (trémolo dental ou *quasi tromba* de la flûte⁶, *scordatura* du violoncelle solo de *Daphnis*, anche de sarrusophone utilisée comme sifflet, crécelle, voire râpe à fromage frottée par une baguette de triangle dans *L'Enfant et les sortilèges*...). De quoi donner raison à Jean Poueigh selon lequel Ravel pouvait apparaître dès le début du xx^e siècle comme un « Liszt moderne⁷ ».

Les influences et leurs limites

Rien d'étonnant donc à ce que le cadet soit très attiré par la musique de cet aîné. En fait, Ravel aime ce compositeur, et le défend volontiers. Le premier concert de la Société musicale indépendante – qu'il avait largement contribué à former après avoir démissionné de la Société nationale⁸ – s'ouvre le 24 avril 1910 par une transcription pour piano à quatre mains du *Prométhée* de Liszt. Mais son attitude est beaucoup plus explicite dans cet article ravélien à peine postérieur, relatif au poème symphonique *Les Idéals* contre lequel le public des Concerts Lamoureux avait manifesté :

« ... que nous importent les défauts de cette œuvre, de l'œuvre entière de Liszt⁹ ? N'y a-t-il pas assez de qualités dans ce bouillonnement tumultueux, dans ce vaste et magnifique chaos de matière musicale où puisèrent plusieurs générations de compositeurs illustres ?

C'est en grande partie à ces défauts, il est vrai, que Wagner doit sa véhémence trop déclamatoire ; Strauss son enthousiasme de coltisseur ; Franck, la lourdeur de son élévation ; l'école russe son pittoresque parfois clinquant ; l'école française actuelle, l'extrême coquetterie de sa grâce harmonique. Mais ces auteurs si dissemblables ne doivent-ils pas le meilleur de leurs qualités à la générosité musicale, vraiment prodigieuse du grand précurseur ? En cette forme, souvent gauche, toujours abondante, ne distingue-t-on pas l'embryon du développement ingénieux, aisé et limpide de Saint-Saëns ? Et cet orchestre éblouissant, d'une sonorité à la fois puissante et légère, quelle influence considérable n'a-t-il pas exercé sur les adversaires les plus déclarés de Liszt ? On ne peut se défendre de quelque ironie si l'on considère que la plupart de ceux-ci sont élèves de Franck, celui des contemporains qui doit le plus à Liszt. Ces disciples n'ont eu garde de suivre l'exemple de leur maître dont l'orchestre incolore et lourd gâte souvent la beauté de l'idée¹⁰ ».

-
1. Dans *Daphnis et Chloé* et *L'Enfant et les sortilèges*.
 2. Dans *L'Enfant et les sortilèges*, où les effets exceptionnels cités ensuite se multiplient.
 3. Dans « Don Quichotte à Dulcinée ».
 4. Du *Boléro*.
 5. Pour *Rêves, Tzigane* et *L'Enfant et les sortilèges*.
 6. Des *Chansons madécasses*.
 7. Dans *Le Mercure musical*, 15 janvier 1906, p. 82-83.
 8. Voir sa lettre du 16 janvier 1909 à Charles Koechlin (Maurice RAVEL, *L'intégrale*..., op. cit., p. 206).
 9. Contrairement aux habitudes de Ravel, cet article présente constamment la graphie erronée « Liszt ».
 10. *Revue musicale SIM*, 15 février 1912, p. 62-63 (Maurice RAVEL, *L'intégrale*..., op. cit., p. 1383).

Est-il utile de le rappeler ? Tout est très bien résumé dans ces quelques phrases : de la richesse de la matière musicale lisztienne au pittoresque ou à l'orchestre « éblouissant ». Y est également mise en relief la question des influences, ce thème du modèle souvent présent chez Ravel : « Il ne faut jamais craindre d'imiter¹. » Inspiration et dépassement : c'est ce qu'il a pratiqué lui-même constamment, écoutant, lisant ou relisant Chabrier, Satie, Debussy, Saint-Saëns, Paganini, Balakirev... ou Franz Liszt pour les faire siens, pour faire surgir sa manière la plus personnelle. Car il souligne explicitement qu'il n'aime pas que l'influence soit « trop flagrante² ».

Si l'individualité créatrice se dissocie ainsi de la source d'inspiration, c'est naturellement en fonction des autres expériences apportées par l'époque, la formation, le caractère voire la physiologie. S'il n'est pas chez ces deux compositeurs de doigts en marteaux, mais un jeu pianistique près des touches, les mains de Liszt et celles de Ravel sont anatomiquement bien différentes (les premières atteignent la onzième), de même que leur position par rapport au clavier. Le compositeur de la célèbre *Pavane* s'assied généralement fort bas : il ne pratiquera donc pas naturellement au piano les traits en octaves, si familiers à son prédécesseur.

Le caractère est certainement tout aussi déterminant. Liszt écrit rapidement, au contraire de Ravel. Comme celui-ci le déclare à Nino Frank³ : « [...] je ne suis pas de ceux qui composent vite. Je me méfie de la facilité. Je mets une obstination un peu scientifique, à chercher le matériau le plus pur, à construire avec solidité, à cimenter. » Sa prétendue « insensibilité » n'est en fait qu'un « scrupule de ne pas faire n'importe quoi⁴ ». Et grande est chez lui l'importance de la forme, exceptionnellement de type rhapsodique, énumérative, comme l'affectionne son aîné. On sait qu'il était presque déçu du succès de sa *Pavane*, qu'il jugeait formellement trop pauvre.

Autre élément important chez Ravel, le rythme. Il est certain qu'il est bien présent aussi chez Liszt (csardas, valse...), mais la danse devient quasi prédominante chez son cadet, du menuet au fox-trot, de la jota au zortzico basque (*Trio*⁵). Elle semble participer de cette solide structure qu'il affectionne et lui permet de collaborer à divers spectacles chorégraphiques, à travers son apport aux Ballets russes. Ce choix explique peut-être aussi qu'il ne pratique pas de rallentandos semblables à ceux de Liszt (voir la fin de ses *Jeux d'eau* ou de *l'Alborada del gracioso*, « sans ralentir »). Comme l'affirme cette violoniste qui le connaissait si bien : en fait, « *le ralenti est anti-ravélien*⁶ ».

1. *La Revue musicale*, n° 113, mars 1931, p. 131 (*ibid.*, p. 1543).

2. *Revue musicale SIM*, 15 février 1912, p. 62 (*ibid.*, p. 1382).

3. Rapporté dans Edward H. CLINKSCALE & Claire BROOK l'article « Maurice Ravel entre deux trains », *Candide*, 5 mai 1932 (*ibid.*, p. 1569).

4. « Mes souvenirs d'enfant paresseux », *La Petite Gironde*, 12 juillet 1931 (*ibid.*, p. 1445).

5. Voir notre article « Maurice Ravel et la danse : diversité et subtilité », *Musicologies Nouvelles*, opus 13, décembre 2022, p. 78-85.

6. Hélène JOURDAN-MORHANGE et Vlado PERLEMUTER, *Ravel d'après Ravel*, op. cit., p. 18.

En revanche, les œuvres lisztziennes sont souvent portées par de profondes pensées ou des symboles. Le plus bel exemple de cette différence réside encore dans les *Jeux d'eau(x)* des deux compositeurs. Pour Ravel, l'épigraphe renvoie au « Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille » (Henri de Régnier, *La Cité des eaux*, éditée en 1902) et le compositeur précisera même : « Aucun autre sentiment que celui qu'indique le vers » de l'épigraphe¹, alors que la partition de Liszt porte cette mention de l'*Évangile selon saint Jean* : « Sed aqua quam ego dabo ei, fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam » (« Et l'eau que je lui donnerai deviendra en lui une source d'eau qui jaillira jusque dans la vie éternelle »).

Quant aux rapports avec les interprètes, que de dissemblance aussi entre l'attitude de Liszt qui modifie par exemple une de ses partitions après avoir écouté Marie Jaëll et la boutade de Ravel : « les interprètes sont des esclaves² » !

Ainsi, s'il n'est, dans l'œuvre de Ravel, ni partition explicite « à la manière » de Liszt, ni hommage avoué à ce compositeur, la compréhension et même l'admiration envers ce grand prédécesseur novateur apparaît bien réelle dans sa musique comme dans ses écrits. Éveillées peut-être par son ami le pianiste Ricardo Viñes dès son adolescence³, entretenues par son intérêt pour la difficulté vaincue, comme par l'attrait de tout écart ou nouveauté, elles ne s'atténuent que dans les ultimes années de sa période créatrice, en un temps où le compositeur des *Madécasses* accède à un réel dépouillement. Mais n'est-ce pas là une évolution semblable à celle du maître de la *Faust-Symphonie*, à en juger par les compositions les plus tardives de celui-ci : *Nuages gris* ou *Bagatelle sans tonalité*, encore inconnues du vivant de Ravel ? Que d'analogies, souvent voilées (en raison du grand effort de détachement de ce dernier), entre ces deux artistes que séparent apparemment pays, époque, choix de vie, convictions religieuses, modes de composition, genres musicaux ou poètes inspireurs !

Danièle PISTONE
Sorbonne Université

-
1. « Cours d'interprétation à l'École normale de musique Alfred Cortot-Auguste Mangeot, 12, 15, 19 juin 1925 », *Le Monde musical*, n° 13-14, juillet 1925 (Maurice RAVEL, *L'intégrale...*, op. cit., p. 1426).
 2. Comme le rapporte Marguerite LONG, *Au piano avec Maurice Ravel*, Paris, Billaudot, 1981, p. 88.
 3. Selon Elaine BRODY, « Viñes in Paris: new light on 20th-century performance practice », in Edward H. CLINKSCALE & Claire Brook (dir.), *A Musical Offering. Essays in Honor of Martin Bernstein*, New York, Pendragon Press, 1977, p. 50 ; cité également par Christian GOUBAULT, *Maurice Ravel : le jardin féerique*, Paris, Minerve, 2004, p. 194.

Hommages



Márta Grabócz. Dessin de Françoise Català.

**À Márta Grabócz,
Madame l'Ambassadrice de la Musique Hongroise**

Chère Márta,

En janvier 2008, le ministre de l'Éducation et de la Culture, István Hiller, a invité Péter Esterházy, András Schiff et Peter Eötvös entre autres, à porter le titre d'Ambassadeur de la Culture Hongroise.

Cependant, avant que tu partes en retraite en 2022, je te demande d'accepter le titre d'« *Ambassadrice de la Musique Hongroise* » créé uniquement pour toi par moi-même. Au cours de mes décennies de carrière, je ne connais aucun autre musicologue hongrois vivant à l'étranger qui se soit autant soucié de faire connaître la musique française en Hongrie et la musique hongroise en France.

Ton activité couvre tout : livres, concerts, partitions, événements.

L'attention avec laquelle tu as suivi et tu suis les compositions de notre époque, notamment dans ces deux pays, la France et la Hongrie, est étonnante. Nous espérons que tu pourras le faire encore pendant longtemps.

Je ne me souviens pas exactement, mais notre relation personnelle a peut-être commencé au début des années 1980. Le 6 octobre 1983, j'ai présenté à Budapest mon travail *Intervalles-Intérieurs* que tu avais déjà entendu à Paris en 1982. Deux ans plus tard, tu en as rendu compte dans un article de septembre 1984 paru dans l'hebdomadaire intitulé *Musique Hongroise* : « Deux présentations au salon de la musique électronique à Paris. Une tentative de description de l'œuvre de Peter Eötvös et Hugues Dufourt. (Les musiciens et leurs drôles de machines) ». Dans le cadre de cette exposition qui a duré de janvier jusqu'à fin mars 1982, nous avons présenté ma pièce *Intervalles-Intérieurs* et *Saturne* de Dufourt avec l'ensemble l'Itinéraire. Je me souviens encore de ce concert et de sa sonorité unique et ce, non seulement parce que c'est moi qui l'ai dirigé, mais aussi parce que, comme tu l'as mentionné :

« ... l'organisation de la hauteur des sons est remplacée par l'organisation de la sonorité. » Je « flottais » dans cette sonorité fantastique. L'enregistrement sonore stéréo de 30 minutes (*Elektrochronik*), sur lequel *Intervalles-Intérieurs* est fondé, est l'un des projets les plus importants pour moi, réalisé à Cologne en 1972-1974. L'essentiel de ce projet est de projeter la forme d'onde interne d'un intervalle sonore, joué sur un orgue électrique à travers un « *pitch to voltage converter* », sur les paramètres musicaux des deux mêmes sons : tons clairs et sombres passant par des filtres de timbre, ondulations de volume, les pulsations caractéristiques résultent toutes automatiquement de la « tension » interne du même intervalle.

Toi aussi, tu as bien aimé mon travail et l'as présenté d'une manière beaucoup plus professionnelle :

« À l'arrière-plan de cette œuvre, il n'y avait qu'une seule pensée et préoccupation du compositeur : est-il possible de créer, par des méthodes analogiques, un système de commutation électronique dans lequel les changements de nouveaux sons de somme et de différence dus à des fréquences non entières dans l'accordage tempéré soient directement projetés en changements de timbre, rythmiques, dynamiques et en partie, même "mélodiques" ? Les changements d'un paramètre du son (notamment les changements de fréquences) donnent vie aux changements de ses autres paramètres : le spectre, l'amplitude et la relation de période. Il agit comme une sorte de microscope audio qui permet d'observer les mouvements internes des intervalles comme une forme musicale, agrandie et multipliée...

Un tel travail crée de nouvelles catégories d'écoute et de réception tant au niveau des phénomènes sonores que de leur fonction structurale et de leur interprétation. C'est le sentiment de nouvelles unités de temps de création de formes, de pulsation, de périodicité, de nouvelles proportions. Le nouveau monde incroyablement riche du son, la puissance de la nouveauté des phénomènes sonores impressionne l'auditeur¹ ».

J'ai récemment trouvé une lettre que j'avais reçue de toi le 20 octobre 1983 :

« Cher Peter,

Je profite de l'occasion pour te remercier encore une fois de ton exposé à l'Institut de Musicologie. C'était merveilleusement informatif dans le sens à la fois de "l'histoire de la musique électronique" et de l'analyse de l'œuvre, tout en restant en même temps très humain. Le sujet de l'exposé a été également bien compréhensible pour ceux qui étaient moins préparés d'un point de vue technique. En un mot, merci beaucoup – et nous t'en remercions tous !

Les présentations de *Intervalles-Intérieurs* et de *Les séquences des vents* ont également été une expérience formidable pour moi. Vu que je viens d'entendre une vraiment bonne performance de cette dernière pièce (bien que, comme je l'ai entendu dire, toi aussi, tu avais eu un sentiment de manque), j'ai été très impressionnée par ce travail. C'est pourquoi je t'ai indiqué en partant qu'une présentation à ce sujet nous serait très instructive la prochaine fois que tu viendrais à Pest. Mais bien sûr, nous serions aussi ravis d'écouter d'autres sujets si tu as d'autres propositions. Merci de me faire savoir si tu vois des sujets possibles pour une telle présentation à l'avenir. L'année prochaine, une grande salle avec un équipement adapté sera à notre disposition.

NB : Demény et Szalay viennent de déposer un plan de studio très ambitieux à la Fédération de la Musique avec un budget de trois millions et demi (!). Si ce n'est pas tout de suite, tôt ou tard peut-être quelque chose changera dans le domaine de la culture musicale électroacoustique hongroise. Je te souhaite bonne continuation et beaucoup de succès. Avec mes salutations respectueuses : Márta Grabócz. »

1. Márta GRABÓCZ, « Két bemutató a párizsi elektronikus zenei hangszerkiállításán. Kísérlet Eötvös Péter és Hugues Dufourt egy-egy művének ismertetésére », *Musique Hongroise*, 1984, p. 301-305 (1^{re} parution) ; *Zene és Narrativitás*, édition Jelenkor, 2003, p. 223 (2^e parution).

À l'époque, j'étais déjà directeur musical de l'Ensemble Intercontemporain à Paris.

Toi, tu avais étudié à Paris juste avant, mais je ne me souviens pas de nous y être rencontrés. Lorsque tu as été nommée à l'Université de Strasbourg en 1991, j'avais déjà terminé mon contrat de 12 ans avec l'EIC. Cependant, c'est juste après que nos intenses relations ont commencé, notamment sous forme de publications, de livres, de présentations et des conférences de plusieurs jours.

Je te suis particulièrement reconnaissant du livre intitulé *Les Opéras de Peter Eötvös. Entre Orient et Occident* paru en 2012. Ce fut un grand plaisir pour moi non seulement de le lire, mais aussi de rencontrer les auteurs des analyses et de discuter des détails lors de la préparation. De ce point de vue, un tel recueil de textes est un document très important pour l'avenir, car il donne des informations précises sur les représentations de mes opéras.

Aurore Rivals est une excellente écrivaine et flûtiste professionnelle. Pendant quelques années, je l'ai souvent rencontrée lors des premières de mes opéras qui ont été toujours suivies de longues conversations. « La construction des livrets » est une excellente étude de mes quatre opéras différents. Nous avons analysé l'orchestration et la dramaturgie de « *Trois sœurs* ou l'art de l'épure » avec la très gentille Marie Laviéville-Angelier au Café de la Cité de la Musique. Je connais aussi Krisztina Megyeri en tant que compositrice, j'ai également dirigé une de ses œuvres. Elle a écrit sa thèse de doctorat sur mon opéra *Love and Other Demons*. Elle a livré ses réflexions très intéressantes sur mon opéra *Angels in America*. J'étais surtout en contact par mail avec François-Gildas Tual. J'espère que ses excellentes remarques dans l'analyse de « *Lady Sarashina à la recherche d'un monde perdu* » pourront contribuer aux reprises plus fréquentes de cet opéra.

J'ai beaucoup de respect pour Jean-François Boukobza qui, déjà en 2001, a écrit des informations très détaillées de 55 pages dans *L'Avant-Scène OPÉRA* (n° 204) sur *Trois Sœurs*.

Il a donné un exposé à la Conférence de Paris 2012 intitulée « *Love and Other Demons, un théâtre pour l'intelligence* », dont la forme écrite a également été publiée dans ton livre.

Chère Márta, je te salue avec beaucoup de remerciements et de respect à l'occasion de ta nomination comme « **Ambassadrice de la Musique Hongroise** », il ne manque que les photographes et une coupe de Champagne lorsque je te serre la main et je t'embrasse.

Peter EÖTVÖS

*Compositeur, Chef d'orchestre, Professeur et Fondateur
de Peter Eötvös Contemporary Music Foundation*

Márta Grabócz, une personnalité majeure

Je suis très heureux de participer aux hommages mérités par Márta Grabócz au moment où la retraite va lui donner enfin pleine liberté de poursuivre sa prodigieuse activité. En effet je trouve que le terme de retraite paraît dans son cas particulièrement trompeur si j'en juge par l'ampleur de ses écrits et la multiplicité de ses actions dans la société musicale. Je vois mal comment elle pourrait brusquement y renoncer.

Comme collègue musicologue, je vais pouvoir témoigner de la place éminente qu'elle a acquise dans ce domaine, et comme compositeur lui exprimer la profonde gratitude que m'inspirent ses écrits à mon sujet.

C'est en 1980 que j'ai fait connaissance avec elle dans la ville de Pécs en Hongrie où j'avais été invité à donner une série de master classes et de concerts dans lesquels était créée ma pièce pour flûte, piano et sons enregistrés *Sopiana*. Márta était une étudiante attentive et compétente, déjà titulaire depuis six ans d'un diplôme de musicologie. Le régime hongrois avait entrouvert le rideau de fer et beaucoup d'étudiants comme elle désiraient vivement en apprendre plus sur la vie musicale et intellectuelle active derrière ce rideau. Aussi ai-je de mon mieux appuyé l'année suivante sa demande d'inscription comme étudiante à l'Université de Paris-VIII, où il m'est arrivé de la retrouver dans quelques-uns des cours où je remplaçais Xenakis.

Quelques années plus tard, en 1985, ces nouvelles études ont été couronnées par un doctorat de 3^e cycle à Paris-I. Et ce titre lui a permis d'être nommée Maîtresse de conférences à l'Université de Strasbourg en 1991. C'était un an avant de retrouver l'Université de Paris-VIII, mais cette fois du côté des enseignants, et quatre ans avant d'être nommée Professeure au département Musique de Strasbourg II, tandis que j'en parlais pour aller enseigner à l'EHESS.

Dès le début d'une activité de musicologue aux horizons aussi larges que multiples, exercée à Strasbourg, à Paris, à Budapest, en Finlande, en Espagne, Márta a marqué une préférence pour la création contemporaine. Cela n'était

pas très fréquent dans le monde universitaire, alors que la vogue de la musique rebaptisée « baroque » et celle de la « post-modernité » tendaient plutôt à favoriser l'étude des compositeurs antérieurs au XIX^e siècle. Parmi les compositeurs hongrois, il y avait encore beaucoup à apprendre concernant Liszt, et Márta s'y est employée avec talent dès 1986. Mais c'est particulièrement G. Kurtág et P. Eötvös à propos desquels elle a donné d'importantes informations et analyses en 2006, 2012, 2018 et 2021. Parmi les Français, ses articles, chapitres ou livres consacrés à Risset, à Manoury, à Dusapin et à moi-même sont également des plus significatifs.

Les colloques auxquels elle a participé et ceux qu'elle a elle-même organisés sont aussi nombreux que divers. Elle y a souvent défendu des approches sémiologiques de la musique, mais a également recherché des collaborations avec des scientifiques spécialisés dans les plus récents développements de la neurologie, et susceptibles de dialogues féconds avec les musicologues.

L'élargissement constant des recherches dont témoignent ses écrits me semble illustrer ce que Messiaen avait baptisé « Philosophie de la musique », c'est-à-dire notamment l'analyse, la logique, l'herméneutique, l'esthétique de la musique. Elle y a joué un rôle de premier plan, par exemple tantôt en transmettant des informations sur la théorie d'Asafiev, dominante alors dans le monde de la mouvance soviétique, tantôt en s'inspirant de spéculations encore un peu méconnues comme la sémiotique de Greimas et ses études sur la narrativité ; tantôt, enfin, en explorant un domaine qui m'intéresse particulièrement, dans l'héritage de Messiaen : celui des modèles naturels.

C'est à ce propos que je dois dire combien je lui suis reconnaissant d'avoir non seulement offert des tribunes aux discours par lesquels je tentais de justifier mes démarches de compositeur, mais encore de les avoir éclairés selon des points de vue assez différents des miens, et pour cela d'autant plus instructifs. J'ai été très intéressé, entre autres, par sa façon d'analyser minutieusement mon œuvre *Canopée*, et d'élargir ses observations jusqu'à la macro-structure et ses implications narratives. J'ai retrouvé dans certaines de ses analyses d'œuvres du passé comme la *Sonate* « Waldstein » de Beethoven un même talent à s'appuyer sur des analyses fines afin de se hausser jusqu'à une interprétation plus haute ou plus profonde. On comprend pourquoi elle a souvent eu une place réservée dans des colloques internationaux comme ceux d'Imatra en Finlande.

Je ne voudrais pas oublier d'ajouter quelques mots sur la personnalité de Márta Grabócz. Non seulement elle a toutes les exigences scientifiques qu'on souhaite trouver chez une musicologue, mais aussi une générosité plus rare encore que ses compétences. Elle s'investit à fond dans ses travaux, mais elle se dévoue avec la même conscience pour aider des collègues que d'autres considéreraient avec crainte comme des rivaux. Aucune mesquinerie ne l'empêche de communiquer largement les informations qu'elle a recueillies.

Il suffit d'ailleurs de jeter un œil sur sa grande écriture manuscrite qui mobilise tant d'abondantes pages comme supports même de courts messages, pour voir à quel point elle n'économise ni sa peine ni ses ressources lorsqu'il s'agit de partager ses connaissances et d'enrichir celles des correspondants. On sait bien que l'altruisme est peu répandu dans le monde universitaire, et qu'il faut d'autant plus apprécier que quelqu'un comme Márta n'ait jamais épargné son temps pour en faire bénéficier des étudiants ou des collègues, jusque dans des contextes où les jalousies et les mauvais coups n'étaient pas rares.

Un dernier mot pour caractériser ses mérites : ils ont été reconnus par la France, dont Márta Grabócz est devenue citoyenne en 1997, mais ils n'ont pas pour autant été ignorés dans son pays natal. Loin d'en ressentir quelque humeur, la Hongrie lui a attribué en 2010 le grand prix Szabolcsi du ministère de la Culture. La France ne pouvait faire moins l'année suivante en lui agrafant les palmes académiques, et sept ans plus tard en l'incorporant dans sa Légion d'honneur.

Janvier 2022

François-Bernard MÂCHE

Membre de l'Académie des beaux-arts

EUD
Epreuves de contrôle

Lignes brisées

Il y a des parcours signifiants. Celui de Márta Grabócz en est. Indéniablement.

De la puszta hongroise aux rives de la Seine, elle a tracé une ligne, invisible à l'œil nu, qui relie l'est à l'ouest, la mosaïque de la *Mittleuropa* au cosmopolitisme foisonnant de l'aire latine. Imaginer cette ligne fut longtemps interdit. La tracer relevait de la trahison d'État. Et pourtant, d'un bout à l'autre du fil, tant de choses se faisaient écho. À commencer par le passé et le présent. Liszt fit jadis le voyage, dans des conditions matérielles certainement plus rocambolesques, mais assurément moins périlleuses. Faire une carrière de musicien en 1830 imposait de passer par Paris, Leipzig ou Vienne pour y tenter sa chance. Cela impliquait aussi de renoncer à ses racines, à sa culture, à sa musique pour apprendre le langage et les styles de l'Occident. Par chance, le romantisme, avide de retrouver les racines d'une culture populaire authentique, lui a donné l'occasion de faire connaître la musique de sa terre natale, en la portant dans ses valises de par le vaste monde. La Hongrie allait, grâce à son jeu pianistique et à ses œuvres, gagner une notoriété encore inégalée sur la scène musicale. Dans les années 1980, l'ambiance était radicalement différente. La carrière d'une Hongroise ne passait plus par Paris, à moins de renoncer à son pays ou d'avoir à ce point soif de connaissance. La ligne que l'on traçait était d'une certaine manière plus courte, car les moyens de transport avaient notoirement réduit la durée du voyage ; mais elle était avant tout brisée. Le départ devenait un arrachement, l'exil un déracinement. Et pourtant, d'un bout à l'autre de la ligne se tenaient des gens, amis, compagnons de route, collègues ; des musiciens, compositeurs ou interprètes, des musicologues, des philosophes, des écrivains... autant de personnes qui ont donné un sens au parcours.

Car tout est affaire de sens, et ce n'est pas à une sémioticienne qu'on l'apprendra. Le sens premier était de conjointre deux mondes de la sémiotique : celui issu du structuralisme russe et de l'école sémiotique hongroise, et celui qui s'abreuvait en France des approches esthétiques contemporaines, à la source de Foucault, Derrida et, plus tard, Daniel Charles... Dans la phrase qui

précède, ce sont les points de suspension qu'il faudrait souligner, tant la stimulation intellectuelle fut sans cesse source d'énergies nouvelles. Loin de moi l'idée de continuer au-delà de ces trois petits points, car je ne retracerai pas ici le parcours bien connu de Márta. D'autres le feraient mieux que moi. Je continuerai donc de tracer des lignes, et d'en faire naître du sens.

Strasbourg ne pouvait revêtir qu'une place symbolique sur la ligne qui va de Budapest à Paris. En franchissant le Rhin, on change de pays ; en passant les Vosges, on change de culture. Sur cette étroite bande de terre blottie entre les monts et le fleuve et qu'on appelle Alsace s'étire une ancienne marche, zone de frontière du premier Empire germanique, où se confrontent encore, dans le tumultueux tourbillon de l'histoire, les cultures de l'Est et celles de l'Ouest. J'y ai grandi, et je cherchais à cultiver cette hybridité, non par confort, mais justement par besoin de décalage. Le département de musique de l'Université de Strasbourg, où Márta arriva dans les années 1990, était une petite Europe à elle seule : que ce soit du côté des professeurs ou de celui des étudiants, on entendait l'anglais, l'allemand, l'italien... et le hongrois. Je confesse n'avoir su, au départ, de la sémiotique guère plus qu'elle était la science des signes. Les premiers cours de cette professeure hongroise, dont j'attendais tant pour comprendre enfin la musique de Liszt – et ce depuis mon premier séjour en Hongrie au début des années 1990 – furent presque décevants, ou tout du moins abscons. Greimas et Ujfalussy me semblaient de longs détours avant de parler de musique. Certains de mes camarades étaient même perdus, pour ne pas dire en perdition. Je décidai de prendre le taureau par les cornes et, résolu à en découdre avec Liszt et sa musique étrangère, je montai à la bibliothèque où je trouvai un ouvrage sur la morphologie des œuvres pour piano de Liszt, signé d'une certaine Márta Grabócz. Elle-même. Au fur et à mesure de la lecture, l'ouvrage éclairait le cours, et le cours complétait l'ouvrage. Rétrospectivement, la théorie prenait un sens nouveau, et je compris la puissance de l'outil. La candeur d'un novice et son émerveillement lorsque se révèle à lui le sens, furent à peu près les sentiments qui m'accompagnèrent durant les semaines qui suivirent. Il n'en fallut pas beaucoup plus pour me convaincre de suivre cette voie dans mes recherches et d'essayer, à partir de ces théories sémiotiques, de tracer ma propre ligne. Si ses brisures furent nombreuses, ce ne fut pas à cause de Márta Grabócz, mais grâce à elle. Car jamais elle n'imposa de dogmatisme ; car toujours elle m'interrogeait sur la pertinence de ma méthode. Ce sens de la ligne brisée est ce qui fait que ses doctorants n'étaient ni des clones, ni des épigones et que, dans sa « classe » qui se retrouvait lors de séminaires doctoraux, nous nous nourrissions de nos différences, plus que de nos ressemblances. Lorsque je lui proposais de prendre Hermann Danuser comme co-directeur, lui dont les méthodes descendaient de Dahlhaus dans la plus pure tradition de la musicologie allemande, je pensais l'effrayer, pire : la vexer. Sa réaction fut aux antipodes : elle y voyait une manière de féconder la pensée, d'élargir l'approche, à la condition de cadrer la méthode et de ne pas s'éparpiller. Là encore, la brisure était porteuse de sens.

Des lignes, brisées ou continues, il faudrait en noircir la mappemonde pour rendre compte de toutes les connexions que la ligne originelle, celle qui relie le Danube à la Seine, a engendrées. Il n'y eut pas que les voyages, même si on n'oublie ni les cataractes d'Imatra ni le soleil ardent de la Grèce. Il y eut surtout tous ces collègues, jeunes et moins jeunes, qui ont constitué une véritable communauté scientifique. C'était une communauté de pensée avant tout – celle qui incarnait il y a trente ans, dans une querelle entre anciens et modernes, une nouvelle musicologie. C'était une assemblée bigarrée ensuite – une de celles où se côtoient des chercheurs et des artistes, des philosophes et des musicologues, des Polonais et des Brésiliens. Parmi eux, quelques grands noms dont plusieurs ont signé un texte dans ce volume. Certains ne sont plus de ce monde : Raymond Monelle, Charles Rosen, Daniel Charles... D'autres brisures là encore, mais dans une régénération permanente.

Quel sens doit-on donner à ce faisceau de lignes ? Il constitue un immense rhizome, bien plus qu'un simple carré sémiotique. Il détermine surtout une école de pensée, qui fera date dans l'histoire de la musicologie et qui a révolutionné l'approche du son et du sens. Márta fut parmi les pionnières. Elle avait l'âme d'une bâtisseuse, elle était de celles qui n'avaient pas peur de poser la première pierre sans savoir au juste ce qu'il adviendra de l'édifice final. Elle a courageusement fondé une jeune équipe en musique à Strasbourg dès son arrivée, là où la recherche en arts n'était pas du tout structurée. Elle l'a fait grandir pour devenir une équipe d'accueil, qui a inclus les arts plastiques et ceux de la scène. Elle en a assuré la direction pendant des années et si, en 2011, notre groupe de musicologues a pu se constituer en laboratoire d'excellence (LabEx), c'est parce qu'il avait pu s'appuyer sur des collègues compétents, une école doctorale dynamique et des axes de recherche solides et structurés. Et cela, nous le devons tous encore à Márta.

Si les lignes sont brisées, elles sont aussi souvent à double sens. Celle qui a tant donné à ses doctorants a aussi beaucoup reçu d'eux : certains, aujourd'hui, signent un texte dans ce volume. Celle qui a tant aimé la France regarde toujours du côté de la Hongrie, où elle continue de soutenir sa famille et ses proches. Celle qui s'est engagée corps et âme dans la sémiotique ne tourne pas le dos aux autres méthodes de la musicologie. Celle qui a été pionnière n'est pas prisonnière d'un système ; elle est de celles et ceux qui en repoussent les limites et, ce faisant, qui le font en permanence évoluer.

La ligne, une fois encore, se brise aujourd'hui avec le départ à la retraite de notre chère Márta. Pour autant, une fois le virage négocié, le chemin est encore long. Que ce soit sur les rives du Danube, du Rhin ou de la Seine, il sera encore émaillé de belles rencontres et de passionnantes découvertes.

Mathieu SCHNEIDER

Vice-Président de l'Université de Strasbourg

Souvenirs de Márta Grabócz

Au cours d'une vie, certaines personnes marquent votre existence en y laissant une empreinte indélébile. Cette phrase quelque peu généraliste trouve pourtant tout son sens lorsque, jeune étudiante, on découvre une résonance longtemps recherchée au sein de sa filière universitaire.

La faculté est un véritable océan où se côtoient toutes sortes d'individus. Dans cette nouvelle indépendance fraîchement trouvée après le lycée, difficile d'avoir des repères, et longtemps, nous pouvons nous sentir quelque peu perdus.

Chaque étudiant a ses cours préférés, ses révélations, ses difficultés, ses doutes... mais nombreux sont-ils à avoir cette accroche avec un enseignant, une discipline précise, quelque chose qui les habite, qui leur donne confiance et qui leur rappelle pourquoi ils ont fait ce choix.

Telle fut MA révélation, le premier jour d'un cours avec Márta.

Une tonne de photocopies sur le bureau. Des sacs. Des livres un peu partout. Des partitions. Le décor est planté ! Et parlera certainement à nombre de ses étudiants.

Et puis, de la musique, beaucoup de musique, à écouter ; comme moi j'imaginai pouvoir l'étudier un jour, à travers son expressivité et sa dramaturgie.

Márta nous distribua une partition de la *Vallée d'Obermann* de Liszt. Elle passa un enregistrement et rejeta certains passages, au piano. Elle nous posa plusieurs questions : comment les thèmes évoluaient, qu'est-ce que cela engendrait au niveau expressif, qu'est-ce qui « se passait »... ? Terminés les chiffrages d'accords, forts utiles, mais finalement peu intelligibles pour comprendre intégralement le discours musical de Liszt au XIX^e siècle, dans des répertoires aussi transversaux artistiquement. Tout est dans la dynamique, les contrastes, les oppositions, la transformation d'un matériel thématique qui fut alors tout à coup si évident à l'oreille. L'étude de cette stratégie narrative,

bien que couplée à une analyse formelle en filigrane, était d'un intérêt capital pour moi et faisait lumière sur ses formes nouvelles, parfois uniques des œuvres romantiques. Une vraie révélation !

Ce fut mon entrée dans le domaine de la sémiotique musicale, de la narratologie, qui ne me quitta plus jusqu'à aujourd'hui.

Chaque étudiant a besoin d'une rencontre comme celle-ci. J'avais besoin, dans mon cursus de musicologie, de pouvoir étudier la musique sérieusement tout en prenant en compte sa couche expressive qui me semblait si pertinente au XIX^e siècle. Et ce sont les cours de Márta qui m'ont fait prendre conscience de cela.

Par la suite, nous avons continué à échanger ensemble et je me suis intéressée à ses ouvrages, en découvrant de façon plus poussée la théorie qui se cachait derrière tout cela. Ce fut véritablement fascinant. À la fin de mon Master, c'est Márta qui, sachant que je souhaitais peut-être inscrire une thèse, m'a encouragée dans cette voie, me disant que j'en serai tout à fait capable. Elle m'a également conseillée sur le sujet, connaissant mon attrait pour la musique de Chopin depuis toujours, qui se combinait par ailleurs à un manque de littérature dans le domaine du dernier style du compositeur, pourtant acté par les musicologues, sans pour autant d'étude approfondie réalisée.

Or, la sémiotique musicale est un outil absolument formidable pour comprendre les changements esthétiques opérés dans les années 1840 chez Chopin, me permettant d'aboutir dans ma thèse à une définition du dernier style qui listait les topiques musicaux et mettaient en avant leur évolution dans le temps. J'ai eu également et grâce à elle un jury exceptionnel venu du monde entier (USA / Finlande / Royaume-Uni / France) pour une soutenance durant laquelle mon travail a été grandement valorisé, et ce grâce à notre collaboration et un travail de cinq longues années sur le sujet. Je n'oublierai pas son émotion ce jour-là.

Je n'en dirai pas davantage, mais je souhaiterais remercier très chaleureusement Márta pour tout son soutien, toujours présent jusqu'à aujourd'hui malgré le temps qui passe. Les étudiants qui ont croisé sa route ont eu de la chance de découvrir une enseignante mais également une personne aussi généreuse que passionnée.

Julie WALKER

Théâtre Edwige Feuillère, Vesoul

For Márta Grabócz, Topical reflections on Mahler's *Wunderhorn* orchestral songs

In 2006, I read a book by Márta Grabócz describing the semantic categories to be found in Liszt's music.¹ I was already familiar with Constantin Floros's semantic studies,² but neo-structuralist semiotic terminology and methods were completely new to me. I thought 'This is what I want to do.' So I wrote to Márta, introducing myself as a conductor and pianist, and asking her to supervise my thesis on Mahler's music.

Life and circumstances modified my project, and it was finally the late Raymond Monelle who became my supervisor. But Márta was incredibly generous to me, providing books and articles, connections, and her deep knowledge and understanding of all kinds of music, especially of Mahler's work.

I have said to her many times '*Köszönöm szépen!*' – that is all my Hungarian, alas – but it is a great honour to be able to say it publicly, for Márta's well-deserved retirement, as part of this collective volume of homages in recognition of a major musicologist, a generous friend, and a wonderful teacher.

The story begins in 1997, when I was invited to conduct Mahler's First Symphony at a music festival in Catalonia. Fourteen years later, I would present my doctoral thesis as the provisional result of my research on Mahler's music.³ I remember trying to figure out, besides the usual elements such as

-
1. Márta GRABÓCZ, *Morphologie des œuvres pour piano de F. Liszt : influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales*, Paris, Kimé, 1996[1987].
 2. Constantin FLOROS, *Music as Message: An Introduction to Musical Semantics*, translated by Ernest BERNHARDT-KABISCH, Frankfurt, Peter Lang, 2016[1989].
 3. For a detailed summary of my thesis, see Joan GRIMALT, "Gustav Mahler's Wunderhorn orchestral songs: A topical analysis and a semiotic square", In Alexander ODEFEY (Ed.), *Gustav Mahler und der "Sturmflug unserer großen Zeit" – Parallelen und Einflüsse* (Mahler-Studien. Schriftenreihe der Gustav-Mahler Vereinigung Hamburg, Bd. 4), Berlin, Peter Lang, 2022.

instrumentation, structure, harmony, and voice-leading, what *story* the music might be telling. I knew there was a story—Mahler had even written some programme notes to the symphony, and I could sense that every musical element could be interpreted or deciphered as part of a codified, sequential message.

As I began my Mahler studies, at the turn of the century, the field was already extremely rich. After the double anniversary, in 2010 and 2011, the bibliography expanded incommensurably. However, among the many monographs about Mahler's music, no attempt had been made to sustain a systematic topical analysis of any specific period in his works. My hypothesis was to decipher the main musical meanings in the songs, thanks to their lyrics and to traditional genres and topoi, and ascribe every one of them to a broader semantic field. The hope was that the resulting structural map, collecting and reordering every musical-semantic unit, would form a graphic representation of the world to which Mahler's early music is the correlate.

The so-called *Wunderhorn* years produced no doubt much more than youthful works. The composer sensed that and considered them among his greatest creations. Insight into the meanings of this period's music opens the door to the rest of Mahler's work.

The starting point was an analysis of Mahler's orchestral songs based on the folk poetry collection, *Des Knaben Wunderhorn*. The point of arrival was the establishment of four different isotopies, understood as specific, dynamic semantic fields. Both Márta and Raymond knew the orthodox terminology of Algirdas J. Greimas, but neither of them would expect their students to follow it narrowly or dogmatically. My studies adapted some of these terms to what my performer intuition termed *isotopy*: a collection of related musical meanings that becomes representative of a composer's style.

Once the topoi found in the *Wunderhorn* songs had been classified, the four resulting isotopies were very significant of Mahler's musical world. The opposing pair *False Appearances* and *Subject's Fulfilment* complement each other within a global structural map of the *Wunderhorn* music. Irony unmasking beauty, goodness, and harmony as inauthentic, and can thus be seen as the opposite of a life in plenitude. The two isotopies nevertheless share non-existence, for Mahler's music presents both as not real. To this axis of non-existence corresponds a second, composed of another pair of isotopies that are represented as *existent* in the *Wunderhorn* fictional universe. The first is *Worldly Tumult*, named after an expression coined by Theodor W. Adorno, while the second is *Transcendence*. They oppose each other, like heaven and hell. The first combines an array of dysphoric meanings, including death symbols and military marches full of explicit violence. The isotopy of *Transcendence*, in contrast, affirms the existence of a divine counterpoise to so much human evil.

The list of topoi and isotopies emerging from the analysis of the *Wunderhorn* orchestral songs projects a cosmological image, i.e., an image of a whole world, seen and conveyed through musical meaning. As Mahler remarked to Natalie Bauer-Lechner, in the summer of 1895: “Symphony means to me precisely that: constructing a world with all the technical means at one’s disposal.”¹

What Mahler’s listeners often long for is a harmonic, serene region where all represented struggles may find some truce, if not a durable peace. The music seems to achieve that appeasement only in *Transcendence*, by the close of the *Second Symphony*, or the *Third Symphony*, beyond the chaotic world “under the sky”.

There is another pair of musical meanings to which existence is not granted: they belong to the Inauthentic. The first is *False Appearances*, with the famous Mahlerian Irony as their main weapon, complementing *Worldly Tumult* (they point to it) and negating *Transcendence*. For instance, the bells at the beginning of the *Fourth Symphony*, of which Adorno wrote: “They really are fool’s bells, which, without saying it, say: none of what you now hear is true.”²

Thus, *False Appearances* place themselves in opposition to *Subject’s Fulfilment*, which can only be sensed by intuition, but not achieved, except for a few moments. Those are what Adorno calls “spaces of lasting present”, referring to the *Adagio* of the *Fourth Symphony*.³ Apart from these rare exceptions, fulfilment is basically what is *longed for* in Mahler’s music: it is generally represented as the hope or the negation of fulfilment.

Theodor Adorno (quoting Erwin Ratz, who pointed out how much meaning lies in what Mahler does *not* say), shows how useful it can be to take account of the opposites of any meaning value:

“In flagrant contradiction to everything familiar from absolute, program-less music, his [Mahler’s] symphonies do not exist in a simple positive sense, as something granted to the participants as a reward: on the contrary, whole complexes want to be taken negatively – one should listen, as it were, against them. ‘We see an alternation of positive and negative situations.’”⁴

All lyric utterances, frequently interrupting or being interrupted in Mahler’s discourse, can therefore be understood as the subject’s longing for fulfilment, or the elegiac mourning for its impossibility. This is the very negation (contradiction) of *Worldly Tumult*.

-
1. Natalie BAUER-LECHNER, *Recollections of Gustav Mahler*, translated by Dika NEWLIN, London, Faber & Faber, 1980.
 2. Theodor W. ADORNO, *Mahler: A Musical Physiognomy*, translated by Edmund JEPHCOTT, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1992, p. 56.
 3. *Ibid.*, p. 44.
 4. *Ibid.*, p. 269.

To the vertical axis [Existence–Non-Existence], another horizontal axis can now be added, based on what Greimas termed *thymic* categories: [Euphoria–Dysphoria].¹ At this point, a structural map has been achieved, composed of four winds. It can be read thus: Mahler's *Wunderhorn* music asserts the existence of a world that is hostile to the subject; a vulgar and cruel world, as in the first movement of the *Third Symphony*, and the impossibility, therefore, of fulfilment for the individual. To that situation only two alternatives seem plausible: Irony, to unmask *False Appearances*, and reality in *Transcendence*, albeit as a promise, as in the *Finale* of the *Second Symphony*.

The structural map underlines an issue that has worried many Mahler scholars, from Theodor Adorno to Julian Johnson: the issue of **artistic truth**, one of the main subjects of Romantic aesthetics. According to the idealist philosophy of Hegel, art is not an embellishment, but must be *true*. What is real or genuine, both in life and in art, is often shown negatively, as what is fake, or non-existent. This explains the main role that all forms of ambiguity play in Mahler's music, under the command of an omnipresent irony. In his study about *Mahler's voices* (2009), Julian Johnson concluded that "In Mahler's music, the what lies entirely in the how, because in Mahler the problem with speaking as such is precisely the content of the music."²

It is, in other words, a quest for **realism** that informs many artistic productions of late Romanticism, and especially the French and Russian novels that Mahler admired so much. In Deryck Cooke's words:

"What affronts the idealist –the cruelty, vulgarity, triviality and apparent meaninglessness of life– he stared boldly in the face: he neither escaped from it into a private paradise like the late romantics, nor ignored it altogether as a non-artistic element like the classics, but acknowledged it and fought against it... If half of him was romantic, the other half was that characteristic twentieth-century figure: the restless seeker for the naked truth (whether "beautiful" or "ugly"), ridden with doubt and perplexity, ill-at-ease in an unfriendly cosmos."³

In a passage in Natalie Bauer-Lechner *Memoirs*, Mahler distinguishes four different human attitudes regarding the outer world, which he calls *Nature*. First, harmony governs their relationship: it is what my thesis calls the *Subject's Fulfilment*. Mahler links it to the Beautiful-Sublime. Second, nature is seen as hostile and causing pain: this corresponds to the isotopy of *Worldly Tumult*; the composer relates it to the Sentimental and the Tragic. Finally, he allows for a third possibility, i.e., adopting a superior look-out position, with humour and irony. Mahler logically derives the Humorous-Ironic styles from this attitude, and omits only *Transcendence*, admittedly the least represented isotopy in his work.

-
1. "Thymic" is a term borrowed from psychology that has to do with temperament in general. See Joan GRIMALT, *Mapping Musical Signification*, Cham, Springer, 2020, p. 7.
 2. Julian JOHNSON, *Mahler's Voices: Expression and Irony in the Songs and Symphonies*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 3.
 3. Deryck COOKE, *The Language of Music*, London, Clarendon Paperbacks, 1980[1959], p. 10.

The above arguments are drawn from the ‘Results’ section, which forms the second part of my thesis. The first part, ‘Methodology and scope’, offers a brief survey of the theory of musical topoi and its semiotic ground. It also shows the methodological tools that were used to analyse and classify expressive musical meanings. Finally, the third part presents the analyses of each of the nineteen *Wunderhorn* orchestral songs that served as a basis for the study.

The limits of the dissertation are manifold. The intention was not to uncover all musical meanings of the works analysed, but rather acknowledges its incomplete character. Exhaustive analysis with a hermeneutic approach is a contradiction in terms. Moreover, the narrative, one of the main aspects of Mahler’s music, had to remain mostly untouched.

Having presented the results in condensed form, I will close this text with some of my methodological operative choices, which owe so much to Márta’s work and encouragement.

The theory of musical topoi

One special kind of musical sign is the musical *topos*. **Musical topos** can be defined as *recurring references to cultural units imported and stylized from one medium to another*.¹ The correlation between signifier and signified, between a musical fragment and its cultural reference is the result of convention: a social agreement in a historical moment. That includes any human activity susceptible to having a musical correlate.² In this article, you will find references and topoi often in simple quotation marks, to distinguish a represented ‘minuet’ from the actual dance.

Stylizing is a key word that is often disregarded, despite its crucial role in musical signification, and particularly in topic theory. Here, it means to modify some material and adapt it to a new context; this usually implies simplifying, to reveal its characteristic features. Stylization can also be described as a temporal process of growing abstraction, to which all ‘cultural units’, as subject to memory, inevitably tend. This applies especially to musical topoi: the further they are removed from their historical origin, the more abstract they become.

1. This definition of Musical Topos, or Topic, is based on the following works: Leonard G. RATNER, *Classic Music. Expression, Form and Style*, California, Wadsworth Publishing, 1985[1980], p. 9; Wye Jamison ALLANBROOK, *Rhythmic Gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni*, Chicago, University of Chicago Press, 1983, p. 2; and, above all, Márta GRABÓCZ, *Musique, narrativité, signification*, Paris, L’Harmattan, 2009, p. 22, and Danuta MIRKA (Ed.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 2. See also Joan GRIMALT, *Mapping Musical Signification*, *op. cit.*, p. 81.

2. Umberto Eco defined a ‘cultural or semantic unit’ as ‘simply anything that is culturally defined and distinguished as an entity’. Cf. Umberto ECO, *A Theory of Semiotics*, Indiana, Indiana University Press, 1979, p. 67. Quoted by Michael SPITZER, “The Topic of Emotion”, In Esti SHEINBERG (Ed.), *Musical Semiotics: a Network of Significations*, Farnham and Burlington, Ashgate, 2012, p. 211.

Analysing a topos means to try and grasp its meaning within its historical evolution.

For instance, one of the most notable public attractions in eighteenth-century Vienna were military parades on the streets.¹ A parade represents a first degree of stylization of the actual military march the composer takes as a reference. It is midway between the functional march and its topical reference in a symphony. Martial rhythms can already be found in an abstract, topical form in the first half of the eighteenth century.

It is important to clarify that, in real music, topoi usually appear in mixtures, hardly ever in their pure state. Sometimes the analyst has the rewarding experience of isolating one musical topos, but even so that does not nearly explain the significance of that passage. For instance, the slow movement of the *Jupiter Symphony* K. 551 (1788) contains a clear reference to the 'Sarabande', but its F major key, the *sordini* on strings, the use of woodwinds and the general character of the piece locate it in the semantic field of pastoral 'Lyricism' and 'Night Music'. That removes the aristocratic 'Sarabande', which used to be a preferred topos in tragic *opera seria*, away from its origins and recent usage, and brings the piece close to topoi such as the 'Serenade', in a context of secular, joyous love, maybe with a touch of archaism.²

Ernst R. Curtius (1886–1956) adopted *topos* in his literary theory in the sense 'common place', to show how certain subjects were recurrent in literature of all ages and territories. For instance, 'affected modesty', 'the world upside down', or the *locus amœnus* that used to represent the ideal place for Pastoral literature and music. Curtius already describes topoi in their tendency to increase abstraction and stylization.³ Leonard Ratner seems to have taken his topoi from Rhetoric and specifically from Curtius, possibly inspired by his professor Manfred Bukofzer studying the twentieth-century myth of *Affektenlehre*.⁴ For Ratner, topoi are not so much abstract categories, but "characteristic figures" in musical discourse, or "random accumulations of musical commonplaces".⁵

Musical topic theory is about shades of meaning, rather than labelling. Usually, disparate references appear next to each other or upon each other. Comedy, the main repository for instrumental music of the eighteenth

-
1. For a lively description of the sensorial landscape of historical Vienna, cf. Marcel BRION, *Vienne au temps de Mozart et de Schubert*, Paris, Tallandier, 2015[1959], esp. p. 90.
 2. Cf. Constantin FLOROS, *Der Mensch, die Liebe und die Musik*, Hamburg, Arche Verlag, 2000, pp. 158–180. The 'Serenade' topos is discussed in Joan GRIMALT, *Mapping Musical Signification*, *op. cit.*, chapter 6.4.
 3. Ernst Robert CURTIUS, *European Literature and the Latin Middle Ages*, translated by Willard R. TRASK, Princeton, Princeton University Press, 2013[1948], p. 193.
 4. More about the *Doctrine of Affects* in Joan GRIMALT, *Mapping Musical Signification*, *op. cit.*, Chapter 2.3.
 5. Wye Jamison ALLANBROOK, *Rhythmic Gesture in Mozart...*, *op. cit.*, p. 96.

century, is defined precisely by its capacity to intermingle references that used to be incompatible.

Isotopies

Márta Grabócz wrote a historic survey of the term *Isotopy*, from which the following definitions are taken. Greimas and Courtès stated that: “Of operative character, the concept of isotopy is used to mean an iterativeness, along a syntagmatic chain, of classemes that ensure the homogeneity of the discourse.”¹

The two French authors distinguish between syntactic and semantic isotopies, the latter being the more interesting one for our analytical-hermeneutic purposes. As Grabócz pointed out, a musical terminology for formal analysis was already available: subject, motive, phrase, etc.²

“‘The semantic isotopy’, wrote Greimas and Courtès, ‘makes possible a uniform reading of the discourse, as a result of the partial readings of the wordings that constitute it, and of the resolution of ambiguities, guided by the search of a unitary reading.’”³

In this study, an isotopy, to be distinguished from a semantic field, should bear a distinct character, not merely iterative. That is, it should constitute a feature of the specific language being studied – in this case, the Mahlerian. Thus, the condition which Greimas stated is reinforced, that Isotopy warrants a reception of the text as a coherent whole.

As mentioned earlier, the thesis concludes by labelling as *isotopies* four collective subjects, recurrent and typical for Mahler’s musical world, which unite a series of facts often remarked but not yet subsumed in a higher-level conceptual unity. The four main isotopies are interrelated, in the form of a Greimassian semiotic square.

By contrast, in our analyses, broader musical meanings, such as the hunt, the military, and the pastoral, are labelled *Semantic Fields*.

Joan GRIMALT

Escola superior de música de Catalunya (Barcelona)

-
1. Algirdas J. GREIMAS & Julien COURTÈS, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993, Vol. II, p. 124. Quoted by Márta GRABÓCZ (Ed.), *Sens et signification en musique*, Paris, Hermann, 2007, p. 23.
 2. Márta GRABÓCZ, *Sens et signification en musique*, *op. cit.*, p. 13.
 3. Algirdas J. GREIMAS & Julien COURTÈS, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, *op. cit.*, Vol. I, p. 97. Quoted by Márta GRABÓCZ, *Sens et signification en musique*, *op. cit.*, p. 24.

Márta Grabócz - A True Semiotician of Music

The reader may wonder why this title has been chosen for an article attempting to provide an overview of a scholar who has been so active for several decades as a musicologist and organizer of several international symposia, and so famous for her teaching and seminars at her home university of Strasbourg. The reason is that Márta Grabócz can be distinguished among scientists writing about music and its meaning by her ideal of two competences for those seeking to make a significant contribution to this field: in-depth knowledge of music, and mastery of semiotic theory.

This dual competence is a prerequisite for a music semiotician. Márta Grabócz comes from Hungary, where she studied under many famous Hungarian scholars, from Josef Ujfalussy to Bence Szabolcsi, always acknowledging her indebtedness to these 'forefathers' of musicology. Her doctoral thesis on the morphology of Franz Liszt's piano works, which appeared in 1986, was a happy surprise in the field of musical semiotics launched by Italian semioticians and musicologists, including Gino Stefani and others, at the first congress on the topic in Belgrade in 1973.¹ This starting point proved to be continuously challenging in her later works on narratology. Grabócz was able to rise above what I have sometimes called 'conservatory positivism', through her contact with Paris and particularly the school that A. J. Greimas had established there. Her thesis thus became one of the first manifestations of the Greimassian approach to musical discourse. For all these reasons, Márta Grabócz deserves to be recognised as a true semiotician of music.

I met Márta Grabócz for the first time when she was still in Budapest, at a symposium she organised there, with Daniel Charles and myself as guest speakers.

1. *Actes du 1^{er} congrès international de sémiotique musicale. Beograd 17-21 Oct. 1973*, Pesaro, Centro di Iniziativa Culturale, 1973.

“In Budapest on Oct 7, a round table was held at the University Club on the topics Semiotics of music; present were in the side of the chair Vilmos Voigt, the most remarkable Hungarian musicologists, the Academician Jozef Ujfalussy, Janos Marothy, Janos Karpati, Laszlo Szomfai, Márta Grabócz, Daniel Charles from Paris, and Eero Tarasti. Daniel Charles argued that a semiotician is a ‘king’ as far as what is involved is nineteenth-century music, but in avant-garde music like John Cage, it does not hold true. Yet, the discussion ended with the statement of academician Ujfalussy that ‘*Semiotik ist im Werden*’ (Semiotics is becoming).”¹

It is interesting to notice that a major part of Grabócz’s output aims to show that semiotics may also be a new approach for contemporary music. It should not be limited to a certain older style period; the meanings that musical semiotics tries to make explicit are of a universal nature. Carl Dahlhaus argued that a musical work is not in the first place a historical document of some period but has *ästhetische Gegenwartigkeit* (aesthetic contemporaneity).² It is in this sense that we apply our science of musical signs.

Márta Grabócz later demonstrated her development as a music scholar. After some years at Paris VIII, attending the Greimas seminars, she replaced Francois-Bernard Mâche at Strasbourg University when Mâche was nominated to an Academy in Paris. Grabócz continued her research with further studies on Liszt, but also on other contemporary composers, from Hungary and from other countries. She was able to build a coherent discourse on music that may have seemed at first sight to be beyond any verbal portrayal. Her analyses once again confirmed that semiotics could be used to elucidate structures of avant-garde music, that of Ligeti, Kurtág, and others. Her first mentor was Daniel Charles, who was not a semiotician but who became active in these circles during an international research project on musical signification. This project had begun with a programme at the French broadcasting company in Paris in 1984, invited by Francois Delalande, who was active in the GRM (i.e., the Group of Musical Research, which was then a little overshadowed by IRCAM). This project was founded by a handful of scholars, including Marcello Castellana, Costin Mioreanu (a Romanian composer who had settled in Paris), Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (former music director of the UNECO), Gino Stefani from Bologna, and me. The title was invented by Castellana, whose goal was to establish a Pan-European Laboratory of Musical Signification Studies. That goal was never attained, but Greimas encouraged me to take the project to Finland, where I had just been nominated as Chair of Musicology at the University of Helsinki. The title ‘signification’ has proven to be quite clever because it has allowed scholars with a more hermeneutic or phenomenological approach to join the project. So musical signification then became a new forum for a scholar like

-
1. *Merkkien kronikka. Suomen Semiotiikan Seuran jäsentiedotteet v. 1979-1991* (Chronicle of signs, Membership letters of the Semiotic Society of Finland 1979-1991), Imatra, Publications of the International Semiotics Institute, 1, p. 150.
 2. Carl DAHLHAUS, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber, Laaber-Verlag, 1988.

Márta Grabócz. As co-director, she often attended major congresses and doctoral and postdoctoral seminars in musical semiotics that I organized at Helsinki University and Imatra.

Márta Grabócz's dissertation¹ was one of the first studies to apply Greimassian notions to musical semiotics, producing a taxonomy of Liszt's aesthetic semes covering his entire piano output. My doctoral thesis, *Myth and music*,² had adopted notions of isotopy, seme analysis, and actant model for this purpose.

One work that both Grabócz and I have studied is *Vallée d'Obermann* by Liszt. Grabócz saw it as an ideal case for the classical narratological model, with four phases: the initial situation, reaching competence, fighting with the enemy, and glorification. The literary starting point (the novel by de Senancour) was also of importance in my analysis, since it explained the existential character of this musical portrait of a deeply depressed hero (George Sand analysed the sociological roots of the novel in her preface). The piece is typically monothematic, and the redundant recurrence of the theme reflects the solipsistic worldview of a young man alone with nature in the Swiss Alps. There is no development of this protagonist: he is shown in different enlightenments, at various stages or Proppian 'functions' of the musical story.³ In terms of my Zemic model from existential semiotics, one could say that *Moi2* (i.e. the actor) remains the same, *Soi2* can be identified by more classical topics like chorale topos, storm topos, or pastoral topos, and *Soi1* can be heard in the final apotheosis as a gesture of *admiration créatrice* of Lisztian aesthetics. What makes the music interesting is the continued transformation of *Moi1*, i.e. the sound and figuration of the main theme or actor. *Moi1* is the only level that is in constant movement and elaboration.

Neither Grabócz nor I took into account the two other versions of this same piece: the earlier piano version, which is quite different from the final one, and an arrangement by Liszt himself for a violin, cello, and piano trio, *La Tristia*. The musical structure for the trio is very much the same as in the final piano version, but the piano's role is rather to accompany the violin and the cello, which embody the figurative virtuoso texture. However, the impact is not the same as with piano alone since Liszt knew how to orchestrate the piano sound.

Instead, in the earlier piano version, there are many intervening virtuoso textures, which again diminish the somewhat passionate and obsessive character of the story. The musical story does not start with the main theme,

-
1. Márta GRABÓCZ, *Morphologie des œuvres pour piano de Liszt : influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales*, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1986.
 2. Eero TARASTI, *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1979.
 3. Vladimir PROPP, *Morphology of the Folktale*, transl. by L. SCOTT, Bloomington, Indiana University Press, [1928] 1958.

but with a longer one-page introduction, which Liszt later considered unnecessary. When the main theme finally appears, ‘*avec un profond sentiment de tristesse*’ (with a deep sense of sadness), its second verse is decorated by baroque-style *Doppelschlag*, as with Wagner in Rienzi’s prayer. Then, in the second period, the theme is elevated one octave higher and leads to a sublime Lisztian figure. The music starts to develop these elements, but virtuoso octave passages interrupt it. The section ends with long recitatives, so there is a speech quality, before the storm or struggle. Liszt did not change this aspect in his final version. There is, however, a radical change in textual strategy: the main theme returns exactly the same as at the beginning, as if nothing had happened in between. In the final version, this has been modified into a *lento* E major melody, like a calm look at the battlefield after the fight. The culminating part at the end is rather similar, except that the impressive descending octave scale in E major is not yet present. In the final version, at the end, despite the glorifying section, there is no salvation from the depressive mood, but the last phrase returns the listener to the initial situation. So the piece does not end optimistically, as in all Wagner’s operas (note Christian Thielemann’s remark: no Wagner opera ends with a minor chord!). In the early version, the final resolution remains somewhat open, since the piece closes with the tonic of the E major chord but in its turn of fifth. The major difference is between the two versions of the main theme itself: in the final version, the decisive innovation is the modulation e - g - b flat, so towards an ever-darkening tonal colour. The theme is therefore a perfect portrait of the young man in Senancour’s novel, which does not need any explanation by an introduction.



Example 1 — Franz Liszt: *Tristia*, Beginning.

1. Christian THIELEMANN, *Mein Leben mit Wagner*, Munich, C. H. Beck, 2012, p. 171.

Example 2 — Liszt, *Vallée d'Obermann*, the first version.

Example 3 — Liszt, *Vallée d'Obermann*, the final version.

Example 4 — Liszt, *Vallée d'Obermann*, the final version.

Did Liszt intuitively follow the canonical narrative scheme in his final version? The aesthetic impression at least is more convincing. Methodologically, we could thus say that the narrative scheme also serves as aesthetic evaluation and norm. If we believe in general that semiotics cannot tell us what a work should be, here, by contrast, it serves as a guide for our aesthetic judgement.

Márta Grabócz's method seems almost always to be the recognition of themes or theme complexes, which are named by the expressive content they seem to convey. This is not far from Wagnerian analyses wherein leitmotifs serve as criteria of segmentation. Wagner did not invent the idea of naming themes (e.g., Rhinegold, river, sword, *Entsagung*, *Schwesterliebe*, fire, sleep, etc.); it was the work of his assistant and admirer, Hans von Wollzogen. Wagner did not reject this approach but said: "Certainly he has taken into account their

dramatic function, but I wonder if he understands how I use them in my music.”

However, Grabócz’s units, which are narratologically acceptable as equivalents to Vladimir Propp’s functions (actions pursued by the protagonists),¹ can be assembled into broader structures. These structures can be like units in Greimas’s semiotic square,² with their logical interrelations, but also like traditional sections in music analysis that follow the tonal progress of the piece. Grabócz also refers to them as ‘stylemes’, i.e., the smallest units of style. Thus, her approach is very structuralistic: she segments the piece into its minimal meaningful units and then recombines them according to the broader succession, which is the same as the plot. Her analyses are professionally convincing, probably because of her studies in music theory at the Budapest Academy. This is often the case for music scholars with a conservatory background: in their maturity, with a research career in the Humanities, they intuitively return to the doctrines they learned in their youth. A similar case is Ivanka Stoïanova, whose profound analyses of contemporary music and music-theoretical writings go back to her studies in violin and music theory at the Moscow Conservatory.

What is also rewarding in Grabócz’s work is that she can study pieces from very different style periods, with similar approaches; this could be taken as a proof of the general validity of her method. After the theory chapters in her rich study, *Musique, Narrativité, Signification*, she focuses on Mozart, Beethoven, Liszt, Bartók, Dusapin, and François-Bernard Mâche.³

We could take electronic music as a case study to examine how a semiotician can approach something so entirely different, in sound and significance, from classical and romantic styles. Grabócz has published two very cogent essays on the nature of electroacoustic music, in which she presents the principles that any study of avant-garde music should follow.⁴ Essentially, she supposes that electronic music is **antinarrative** in nature. This new sonorous material urges composers “to look for a new story or for a new kind of narrativity”,⁵ which leads to four narrative schemas. The first requires the use of musical genres of the 18th to 20th centuries, but these elements are distantiated by electronic devices so that a special *aura* emerges, which can be either ironic, nostalgic, or empathetic. The second type of electroacoustic

1. Vladimir PROPP, *Morphology of the Folktale*, *op. cit.*

2. Algirdas J. GREIMAS & François RASTIER, “The Interaction of Semiotic Constraints”, *Yale French Studies*, 41, 1968, pp. 86–105.

3. Márta GRABÓCZ, *Musique, narrativité, signification*, Paris, L’Harmattan, 2009.

4. Márta GRABÓCZ, “Narrativity and electroacoustic music”, in Eero TARASTI (Ed.), *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1995, pp. 535–541, and “The role of semiotic terminology in musical analysis”, in Eero TARASTI, Paul FORSELL & Richard LITTLEFIELD (Eds.), *Musical Semiotics in Growth*, Imatra/Bloomington, ISI/IndianaUniversity Press, 1996, pp. 195–218.

5. Márta GRABÓCZ, “Narrativity and electroacoustic music”, *op. cit.*, 1995, p. 535.

narration can be characterized by the interruption, disturbance, or destruction of the musical subject. We may hear snatches of baroque music (e.g., motives, trills, harpsichord, etc.). But as soon as the musical style of the past becomes evident, decomposition takes place. Let us say a musical subject finds him/herself in a false isotopy. The third type uses nature elements freely to create a contrast between the instrumental part and the synthesized sounds. The fourth and final type utilizes the semes, isotopies, and basic categories of discursivization, such as space, time, and actor, but modifies them in unusual ways, making them appear different from the ‘normal’ generative course.

In her second essay,¹ Grabócz refines her theories on electroacoustic music, discovering still more of its specificities. She explores extra-musical models, like Magnus Lindberg’s *Action-Situation-Signification*, which contains noises of the sea, rain, fire, and wind. A totally different case is the application to music of scientific theories like the catastrophe theory by René Thom. For Francois-Bernard Mâche, it can be a structural analysis of myth. Another option is that of works operating on static surfaces. There is also the use of graphisms, and diagrams for music, where music is improvised from a graphic score.

To observe how these Grabóczian categories, seven altogether, would fit in an analysis made by another semiotician of similar background, I shall present my study of an electronic piece by a contemporary composer, Christophe Charles, which I originally wrote as a cover text for the CD of his composition.²

“Wanderings through Musical Spaces - Notes on a composition by Christophe Charles

I heard the electronic work by Christophe Charles for the first time in a most inspiring ambience, namely at the Musée Marc Chagall, with its Chapelle-like auditorium, at a symposium to commemorate the life of Daniel Charles, in May 2009. I was immediately taken by the sonorous landscapes realized with the most refined skills and electronic tools. I was not quite able to situate the work in the proper *genre* but I approached it (or, rather, it approached me) as *musique concrète*, an electronically elaborated musical fresco. As a semiotician, I had the strong feeling of getting surrounded by sound events, which made me float in a gravitationless musical universe (**G4**). Greimas launched the terms *englobé/englobant* (surrounded/surrounding) in his *Sémantique structurale* in 1966, borrowing them from the existential philosophy of Karl Jaspers (**G6**). To put it in later ‘biosemiotic’ terms, the composition by Christophe Charles constituted a kind of musical *Umwelt*, into which it invited its listener to step. Upon later reflection, another philosophical evocation came to my mind, namely the famous metaphor

1. Márta GRABÓCZ, “The role of semiotical terminology in musical analysis”, *op. cit.*, 1996.

2. The text appeared in 2009. See <http://home.att.ne.jp/grape/charles/audio.html> (Accessed 3 August 2022).

invented by the great Persian philosopher, Avicenna (G6), to prove the existence of a subject, namely a man floating in the universe without any sensory stimuli: would he then be able to say he exists? (G2)

In going through the piece by Christophe Charles, I first encountered elements that I could only verbalize as follows: birds, nature, clocks, echoes, murmurs, barking, sea waves, winds, and ocean (G5). Obviously, signifiers having their ‘first articulation’ – to recall the old debate of Lévi-Strauss as to whether *musique concrète* was a language or not – to his mind it was not: since it lacked the second articulation (whereas neither was serial music language missing the first articulation i.e. recognizable musical shapes as its ‘words’) (G5). I remember having once discussed with Lelio Camilleri, an Italian colleague and expert, how difficult it is for an electronic composer to write narrative pieces. Narrativity presupposes events ordered in time (G4). In the most general terms, something must become something else: x must become y (G4). However, the work by Christophe Charles is very Cagean: it does not impose or force upon the listener any temporal scheme, with disengagement and engagement, in Greimassian terms, forming what we call a narrative tension or arch. It is more like making a journey in a sonorous transcendence without time, beyond our *Dasein* (G7), and meeting, in this huge space expanding around us, hitherto unknown and alien phenomena. But when I say ‘we’, where is this subject? There is indeed not much actoriality in the traditional sense in this music, i.e. anthropomorphic human-like ‘themes’ or sounds (G4).

Nevertheless, when we recognize something like ringing bells or a flute coming closer and then distantiating, we have at least some traces of human signs, and so a vague actoriality (G2). We are moving as if at the pre-symbolic level of units described by cognitive scholars like Marc Leman. There is also a feeling of the absence of actors (G2), i.e. loneliness amidst a huge space (G7), with a kind of water-like natural element (G2, G5). This is something like the creation of the world: at first, there is only water, and then comes a bird of the air, *Ilman lintu*, searching for a place to rest, laying her nest and eggs on the knee of a water nymph. Such is the myth in *Kalevala*, which inspired Sibelius for his *Luonnotar*. Christophe Charles shows us a modern version of this creation myth.

We hear drops of water, and then distant sounds of machines, approaching us from somewhere, with the idea of a crescendo, as in Wagner’s Overture to *Lohengrin* (G1). At 7’57”, we hear the falling of trees, something like shooting in the distance, maybe with a laser ray – if it had a sound. At 9’07”, we hear rain (G5), and visually something very bright, dazzling, then penetrating sounds like those emitted by robots, or machines left alone still endlessly giving signals.

Here, I thought that this music was truly transcendental; there is no movement up/down in outer space; this is like pure virtuality (G7). There is something like a typewriter, a bird, and then twisting stones, the movement

gets deeper, and all sounds are heard as if in a jungle, not tropical but fictitious. But I notice how strongly rooted is our habit of searching for meaningful elements of first articulation! (**G6**)

At 14', there is a change into a metallic sonority in the high register. We hear something like church bells of space-time, an age from Sirius. Followed by sounds of helicopters (**G3**). At 21'45", there is a whistle that stops the previous section, as an index sign. Indeed, we are wandering through various atmospheres – in the sense of Ligeti (**G1**), or through semiospheres or biospheres. There are up/down gliding signals, metallic pedal points, and iconic up/down with whistles against this. Then we distantiate. There is lengthy vanishing, where only the upper penetrating line remains. We are in timelessness (**G7**). At 26'38", a new universe opens to us. Again a murmur and something like rebirth. Another contrapuntal pedal point (**G1**). At 27'26", machines, aeroplanes, a strong feeling of getting down, or plunging, lower and lower. But ultimately the machine disappears on the horizon. At 31'00", a new start from a distance, like tapping some strings of a koto or double-bass every 10 seconds (**G3**). This picking up of strings gets louder and leads us to a new universe. The sound has more and more resonance and vibration – it is like Buddhist rituals and death bells (**G1**). In the air, we hear a chord stemming from a string instrument, which approaches us as a contrapuntal treatment (**G1, G3**). This music has kinetic movements, climaxes, and cadences; if it is not narrative, it is at least functional in a certain sense. At 38'52, a diminuendo takes place, the picking of the string becomes threatening – like in a Japanese movie by Yasujiro Ozu from 1953 (*Tōkyo Monogatari*), where a young man has to rush out from a funeral ritual for his mother because he cannot stand the sound of the bells. We hear wind blowing..."

Let us repeat the meanings of symbols referring to Grabócz's theory of electroacoustic music: G1 = return to earlier music genres, G2 = destruction of musical subject, G3 = contrast of instruments and new sound, G4 = categories of space, time, actor resettled, G5 = extramusical elements like fire, wind, or rain, G6 = theories used to organize music, and G7 = statism.

In fact, what we have encountered in the music of Christophe Charles is exactly what Marcel Proust said we always face when listening to music, namely, we are making a journey to an unknown star, we are looking at reality with another's eyes. Altogether, the composition by Charles is somehow implicitly also visual, which is certainly not stating anything against the pure essence of music as a sonorous art.

One issue that is important in any musical semiotic study is that there often remains a gap between semiotic theory and the analysis of concrete musical texts. The semiotic context for Grabócz is certainly the Paris school. She repeats its main concepts in her list of narrative terms in the analysis, like *semes* and *isotopies*, which she mentioned as early as 1986 in her Liszt study, but which she completes with terms like intonation and *topique* as her new

key notions, in 2009.¹ There is, however, some distance from Greimas's general and essentially language-based concepts to a non-verbal discourse such as music. There should be an intermediate level from traditional musicology, i.e., authors who are perhaps not yet quite convinced semioticians of music but oriented towards similar questions and their solutions. For Márta Grabócz, such scholars are found in the Hungarian tradition of musicology: Josef Ujfalussy, the authoritative academician and specialist of the Asafievian intonation theory, Laszlo Szomfai, a Bartók scholar like János Kárpáti, Bence Szabolcsi, the author of a history of melody, Ernő Lendvai; and among English-speaking scholars Leonard C. Ratner. For myself, among such scholars were L. B. Meyer, Adorno, Dahlhaus, and Charles Seeger.

Yet, what is the goal of Grabócz's approach to musicology and musical semiotics? She has defined it thus: "Meaning in music—in relation to works written between the 17th and 19th centuries—would be the verbal reconstruction of a lost musical skill, of a certain musical knowledge forgotten through the ages, knowledge which was nevertheless perpetuated in musical practice thanks to performers, transmitted from one generation to another by instrumental and vocal schools."²

We might argue that Grabócz is therefore a historically oriented musicologist, albeit with a strong theoretical interest. "Lost musical competence" – this evokes Marcel Proust, who said that every musician is in search of a lost fatherland. Now even musicologists belong to that Proustian category! The idea of musical competence takes Grabócz closer to the Italian Gino Stefani and his *La competenza musicale*.³ That notion may have some Chomskian linguistic overtones, but it emphasizes the fact that we can understand musical works from very distant style periods as music listeners. To my mind, this occurs through some form of structural semantics inherent in every musical message, which leaves a challenge for a semiotician to make the structure explicit. Musical works need to be interpreted in a methodological language, a truly international language for scholars from all over the world. Therefore, as European classical music fascinates millions of people all over the world, not only in Europe, our task is to try to grasp its authentic meanings and explain them to those who have not lived in the culture that once produced these valuable messages.

Furthermore, Grabócz underlines that meaning "would cover the expressive types within each style, musical types that would be technically related to the same musical formulas, denoting the same cultural units recognized by members of a given culture and society."⁴

1. Márta GRABÓCZ, *Musique, narrativité, signification*, *op. cit.*

2. *Ibid.*

3. Gino STEFANI, *La competenza musicale*, Bologna, Editrice CLUEB, 1982.

4. Márta GRABÓCZ, *Musique, narrativité, signification*, *op. cit.*

Grabócz does not claim that she is able to reveal what happens concretely in each moment of a musical piece when we perform it or listen to it, but rather what it is in essence, or *Wesen*, to use a Hegelian term. Such essence is not limited to its historical context but is valid through the ages. Grabócz's musical semiotics is a conceptual issue, contradicting many German philosophers, from Kant to Hegel, who thought that music was not a conceptual activity.

However, it is clear that the expressive types Grabócz discovered by her analysis are only hypotheses, thought-of models, to use Lévi-Strauss' words, not lived-in models. Therefore, in her examinations, Grabócz does not often use music examples and indications of exact places in a musical text. When she distinguishes semes (e.g., pastoral, storm, heroic, fanfare, or macabre), or semantemes (e.g., march, heroic, scherzo, religioso, folklorique, bel canto, recitativo, lament, elegiac, grandioso, or triumphant), or even semantic isotopies (e.g., the search, pastoral, heroic, macabre, fight, religious, pantheist, or sorrow) in Liszt's work, these are taxonomic units, verbal labels for musical passages. She is not concerned about how they are segmented in a text, or where exactly they are situated. Their area of impact remains somewhat vague and undefinable.

Charles Rosen wrote a preface praising Márta Grabócz for her synthetic approach to musical analysis. He speaks of pathemic vocabulary, which Grabócz underlines by her notion of 'thymic curve' (*courbe thymique* i.e., a dynamic process, which has its own logic of connections and coherence¹). Rosen also noted a remark by Ricoeur (at the Colloque de Cerisy in 1983), that one should pay more attention to the temporal dimension of spatiality in music and take into account the experience of duration. It is true that Grabócz does not go further in analysis along the lines of modalities, apart from being and doing, then passing on to *surmodalisations*, with can, want, know, and must. This was the most dynamic and 'musical' aspect of Greimas's generative course. Grabócz quotes those generative models in their diverse forms. But how does an individual piece by Mozart or Liszt proceed by the metamorphoses of these modalities?

Grabócz distinguishes herself from the current global scene of musical semiotics, in that she has historic knowledge of the background of this paradigm, which was still quite new in the 1980s in both musicology and semiotics. She has not forgotten the European roots of this approach and, in her recent books (e.g., the monumental *Narratologie musicale, topiques, théories et stratégies analytiques*²), she describes the entire history of this movement. Unlike some recent English language studies published by Springer,

1. Márta GRABÓCZ, *Musique, narrativité, signification*, op. cit., p. 17.

2. Márta GRABÓCZ (Ed.), *Narratologie musicale, topiques, théories et stratégies analytiques*, Paris, Hermann, 2021.

Routledge, and others, Grabócz does not exclude from the scene what happened previously; she portrays how everything was built piece-by-piece by certain scholars. She may indeed be considered a **historiographer of musical semiotics**. When reading some studies, the impression may be that musical signification was altogether an American invention. Those scholars also participated in the international doctoral and postdoctoral seminars at Helsinki University, Imatra, Tallinn, and elsewhere, for almost 40 years, and have continued to attend the international congresses on the project to the present day. Márta Grabócz was a strong partner in this project, which has been growing ceaselessly, and is now probably the longest, and among the greatest of international musicological projects. It is very much thanks to this project that musical semiotics has been identified as a new paradigm in both semiotics and musicology, for example, at international music congresses.

Grabócz's true merit is that she has never ignored her roots as such international events. In her studies, she is aware of all the aspects and scholars of musical semiotics, presenting rich and competent overviews in many of her books. She has also shown understanding to scholars who are far distant from her basic orientation. Let her next book not be like Brünnhilde's farewell, putting together all the themes of the past in musical semiotic studies. Rather let it be like the victory finale of Beethoven's *Egmont*, looking to the future and encouraging new achievements.

Eero TARASTI

Professor Emeritus at the University of Helsinki

On Dramatic and Narrative Functions in Music In honour of Prof. Dr. Márta Grabócz on her retirement

Narrativity has always been a compelling metaphor to account for the structural and expressive coherence of musical works, regardless of how they may contrive to “tell a story.” What I offer in this preliminary proposal is a practical way to apply the various aspects of that metaphor with respect to the competing claims of drama. My approach moves away from the theoretical conflation of drama and narrative and towards the delineation of their distinctive functions. I will briefly demonstrate how these functions can interact in flexible ways for any given musical work. Thus, I do not suggest that a work be classified as either a drama or a narrative, but rather that it should be interpreted in terms of its implementation of various dramatic and narrative functions.

I consider dramatic functions as *unmarked* with respect to narrative functions, in that the latter require special kinds of staging.¹ But in contradistinction to my 2007 proposal of “degrees of narrativity”,² in which I may have implied an overly fixed typology, I envisage the distribution of narrative and dramatic functions as a more flexible tool for interpretation—one that respects the endless variety of ways whereby composers can stage effects of narrativity, even when those effects may not be consistently or unambiguously apparent. For example, although a musical work may not appear to have a narrator (defined along the lines of a literary narrator), it may stage various kinds of narrative agency—actual and virtual—that may

1. For a theoretical account of markedness, see Robert S. HATTEN, *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, pp. 34-66.

2. Later published as Robert S. HATTEN, “Les degrés de narrativité en musique,” in Márta GRABÓCZ (Ed.), *Narratologie musicale. Topiques, théories et stratégies analytiques*, Paris, Hermann, 2021, pp. 205-219.

be reconstructed to help account for compositional, performative, and listening interpretations.¹

I begin with a basic distinction (applicable to music as well as to literature) between *dramatic functions*, which involve the (unmarked) *enacting* of events, and *narrative functions*, which involve the (marked) *shaping* of those events—whether as more directly received by the listener or as constructed by the listener in response to structural cues in the music. Although the enacting of events is a primary function of literary dramas, they often exhibit narrative functions as well—including both the distinctive shaping events and their placement along a timeline with reference to their presumed underlying sequence in some fictive story. Even in literary stories, where narrative shaping is primary, dramatic functions can help create the illusion of events being enacted with a sense of immediacy. I will argue that the same is true of musical works—dramatic and narrative functions often interact at a deeper conceptual level than their classification as either drama or narrative might fully suggest.

Although literary dramas and narratives, unlike many musical works, can reference specific situations, they inevitably (and prototypically) involve the *fictionalizing* of (even historical) events as *virtual*.² It is here that music shares certain prototypical functions with literature.

The core functions of **drama** as enaction include:

1. **physical and temporal immediacy** (for purely instrumental music, virtual agents who appear in a fictional present time),
2. **actions by and among characters** (virtual agents as actors who both act and interact with each other), leading to
3. an **event sequence motivated by conflicts**, creating
4. larger **trajectories of action** arising from expectations of events, leading to a series of
5. **causal or consequential outcomes** at various hierarchical levels (e.g., resolution of conflict), and
6. powerful **effects of engagement** (as staged by composers and performers) with readers or listeners who can identify to various degrees with the virtual subjectivities of characters as revealed by the sequence of events in the “story.”

1. For more on how performers can project narrative agency, see Robert S. HATTEN, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington, Indiana University Press, 2004, pp. 226–232, and *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*, Bloomington, Indiana University Press, 2018, pp. 227–241.

2. For more on the concepts of virtuality and fictionality with respect to agency in music, see Robert S. HATTEN, *A Theory of Virtual Agency...*, *op. cit.*, 2018.

Here, I am considering the prototypical drama. I recognize that drama can exist without an obvious storyline by offering a sequence of events without suggesting or fulfilling causal or consequential outcomes.

By contrast, the core functions associated with **narrative** are those special means by which the event sequences typically found in drama (loosely, the story) are shaped into a marked discourse.¹ Narrative functions may shade into each other as well as overlap with dramatic functions. However, each has a core element that can theoretically be distinguished from the others, even when they coalesce in a given work. The defining functions of narrative help shape events by means of:

1. a marked **presentation** (akin to “telling”) of events by an implied narrative agent, as opposed to the acting out or enacting of a virtual agent or actor,

2. one or more clear **perspective(s)** on events (often theorized as “focalizing” or “point of view”) by some narrative agency, whether actual or staged as virtual within the work,

3. a **reordering** of events as they may be presumed to have taken place in the story (e.g., the rearrangement by some narrative agency of “story” into “discourse”),

4. a **temporal and/or fictional framing** of events (e.g., the perceived distance between the time of the story and the time of its telling; also, the “distance” between real and fictional event sequences),

5. a **distanced, didactic, reflective, and/or evaluative stance** as projected by the narrative agency that

6. creates and/or manipulates qualities of **engagement** by the reader/listener with respect to events and—for music—their implied characters or virtual agents, as shaped by the preceding functions.

Earlier debates about narrativity in music question whether or not a narrator is either necessary or possible.² Byron Almén³ defines narrative in a way that does not require a narrator (thereby avoiding the problematic analogy with literary narrators) by locating the core narrative function as that of transvaluation of the relationship between a given state and a given agential challenge to that state, drawing from James Liszka’s model⁴ for the structure

1. For the distinction between story and discourse, and the concept of focalization mentioned below, see Gérard GENETTE, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Jane E. Lewin, trans., Ithaca, Cornell University Press, 1980.

2. See Jean-Jacques NATTIEZ, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, Carolyn Abbate, trans., Princeton, Princeton University Press, 1990, and Carolyn ABBATE, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrativity in the Nineteenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

3. Byron ALMÉN, *A Theory of Musical Narrative*, Bloomington, Indiana University Press, 2008.

4. James JAKÓB LISZKA, *The Semiotic of Myth: A Critical Study of the Symbol*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.

of myth and Northrup Frye's four literary modes¹. Márta Grabócz's Greimassian model² features a narrative grammar involving changes of states based on underlying oppositions among actants.³ While both models enable a profound interpretation of the event sequences of musical works, neither foregrounds the contributions of distinct narrative agencies as inflecting the shaping, and hence interpretation, of those event sequences. Instead, discursive agency is implied by the role of the composer in creating the sequence of events. I have suggested going further, to explore those cases where the composer also "stages" a narrative agency within the work, as a virtual narrative agency.⁴ This kind of staging is implicit, for example, in the "bardic" topic recognized by Márta Grabócz,⁵ and Eero Tarasti.⁶

Another assumption made by Nattiez is that narration requires a past tense, for which music is inadequate. However, as I have argued elsewhere,⁷ the past tense is not a prerequisite for literary narratives, but functions, when used, as what Käte Hamburger calls the "epic preterite."⁸ I demonstrated that music could exhibit temporal distancing effects through other means, such as framing introductions (e.g., Mendelssohn's introduction to the overture for his incidental music for *A Midsummer Night's Dream*, or Schumann's framing sections for "Fabel," from the *Fantasiestücke*, op. 12). It is through stylistic, topical, tempo, dynamic, and textural shifts that such introductions or framing sections can suggest *shifts among levels of discourse*⁹ and thus imply a higher, narrative agency. After the "once upon a time" effect of a frame, as in the Schumann example, the subsequent events of the "story" can proceed as drama, without being reordered or in themselves implying an ongoing "telling," although Schumann intervenes twice more to remind the listener that this internal drama is being staged through the perspective of an external narrative agency.

-
1. Northrup FRYE, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1957.
 2. Márta GRABÓCZ, *Morphologie des œuvres pour piano de Liszt : influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales*, Paris, Éditions Kimé, [1986] 1996, and *Musique, Narrativité, Signification*, Paris, L'Harmattan, 2009.
 3. For another Greimassian approach to musical narrative, see Eero TARASTI, *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.
 4. Robert S. HATTEN, *A Theory of Virtual Agency...*, op. cit., 2018.
 5. Márta GRABÓCZ, *Morphologie des œuvres pour piano de Liszt...*, op. cit., [1986] 1996.
 6. Eero TARASTI, *A Theory of Musical Semiotics*, op. cit., 1994.
 7. Robert S. HATTEN, "Music and Tense," in Irmengard RAUCH and Gerald F. CARR (Eds.), *Semiotics around the World: Synthesis in Diversity. Proceedings of the Fifth Congress of the International Association for Semiotic Studies, Berkeley, 1994*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1997, pp. 627-630.
 8. Käte HAMBURGER, *The Logic of Literature*, Bloomington, Indiana University Press, [1957] 1973, pp. 64-81.
 9. Robert S. HATTEN, "On Narrativity in Music: Expressive Genres and Levels of Discourse in Beethoven," *Indiana Theory Review* 12, pp. 75-98, 1991; see also Carolyn ABBATE, *Unsung Voices...*, op. cit., 1991.

By contrast, a composer can serve as an “actual” (as opposed to virtual) narrator by imposing not just focal perspective on, but also evaluative critique of, the characters in an opera. In his opera, *Lady Macbeth of the Mtsensk District*, Shostakovich provides beautifully lyrical and thus sympathetic music for Katerina (despite her being a murderer), as opposed to parodic and even grotesque music for the other characters. In this way, an opera composer can exert narrative function by manipulating our evaluation of and sympathy for virtual/fictional characters.¹ In a purely instrumental context, a composer may also reorder the presumed proper sequence of musical events (according to our sense of form and formal functions) in order to exert narrative agency, as Anthony Newcomb² has demonstrated.

In each of these cases, one or more narrative functions have been employed almost independently in order to further shape some aspect or interpretation of the event-sequence. We can distinguish marked narrative functions from unmarked dramatic functions. One advantage of a theory of narrative functions is that it becomes possible to describe more accurately the specific functions employed, and the expressive ends they serve. While granting that narrative in music is not the same as literary narrative, we can explore how composers have found various means of staging narrative effects. We want to be able to explain those effects, both from the perspective of actual narrative agents such as composers, and from the perspective of virtual narrative agents that composers have found the means to stage within the virtual dramas of their works.

Another type of overlap between dramatic and narrative agency occurs when a virtual actor is given virtual narrative agency. The protagonist-as-narrator is a frequent occurrence in song cycles, whether narrating external events (e.g., a physical journey) or, allegorically, internal “events” (e.g., a psychological journey); Schubert’s *Winterreise* protagonist does both. In purely instrumental music, as noted above, shifts in level of discourse often serve to mark a narrative intervention. How might that narrative intervention be associated with the virtual agent as protagonist, as opposed to a generalized antagonist, such as Fate? In other words, how might the virtual agent be interpreted as stepping outside of its own story in order to comment on it? A familiar example is the addendum to the finale of Beethoven’s “Serious” Quartet, Op. 95. After a traditional coda, the music suddenly shifts to a

-
1. Robert S. HATTEN, *A Theory of Virtual Agency...*, *op. cit.*, 2018, pp. 207–210. See also Nina PENNER, *Storytelling in Opera and Musical Theater*, Bloomington, Indiana University Press, 2020, who expands on this approach. For more on narrativity for twentieth-century music, see Byron ALMÉN and Robert S. HATTEN, “Narrative Engagement with Twentieth-Century Music: Possibilities and Limits,” in Michael L. KLEIN and Nicholas REYLAND (Eds.), *Music and Narrative since 1900*, Bloomington, Indiana University Press, 2013, pp. 59–85.
 2. Anthony NEWCOMB, “Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies,” *19th-Century Music* 11:2, 1997, pp. 164–174.

buffa-like wind-up, which Rey Longyear¹ identified as an example of Romantic irony. The “annihilating laughter” (Jean Paul Richter’s apt characterization of Romantic irony) is well represented by this contrast of hilarity after the unrelenting tragedy of four movements, and it is easy to interpret the virtual agent as commenting on its own previous experience by dismissing the tragic in order to rise above it.²

But an interesting question remains: if, in this example, narrative framing is combined with critical evaluation as self-narration by a virtual agent, might it also be understood as an expansion of that agent’s own subjectivity—indeed, as one of the very markers of interiority by which we gauge subjectivity? In the fluid dynamics of musical agency and narrativity, this is where the two can merge—topologically, if you will. Composers had already learned to stage a virtual subjectivity that could reflect critically on its own existence by the time of Beethoven, and arguably even earlier.³

Robert S. Hatten

*Professor Emeritus, Butler School of Music,
The University of Texas at Austin*

-
1. Rey LONGYEAR, “Beethoven and Romantic Irony,” in Paul Henry LANG (Ed.), *The Creative World of Beethoven*, New York, Norton, 1970, pp. 145–162.
 2. For more on this passage and its interpretation, see Robert S. HATTEN, *Musical Meaning in Beethoven...*, *op. cit.*, 1994, pp. 186–188.
 3. For examples, see Robert S. HATTEN, *A Theory of Virtual Agency...*, *op. cit.*, 2018.

Pour Márta Grabócz...

...ou comment j'ai dialogué avec son travail depuis plus de trente ans

C'est par une phrase de Daniel Charles que je voudrais ouvrir ce texte : « On saura gré à Márta Grabócz d'avoir su judicieusement faire traduire et trier, dans le plérôme des productions dues à la musicologie tous azimuts [...] quelques-unes des pages les plus aptes à cerner l'état actuel de la recherche¹ ». Daniel Charles nous a quittés en 2008. Mais ses remarques essentielles sont toujours la clef du travail de Márta Grabócz, professeur à l'université de Strasbourg (UFR Arts), spécialiste en signification, narratologie musicale et musique contemporaine. Márta Grabócz lit les ouvrages produits par chaque compositeur, analyse leurs partitions, les écrits et développements des commentateurs, récolte, traduit, classe les parutions, décortique minutieusement les thématiques, trouve des passerelles entre certaines règles sémantiques de Greimas et l'approche analytique de la forme sonate, interroge les formes musicales et leurs rapports à la narration pour analyser les œuvres de Franz Liszt, comme celles de François-Bernard Mâche, de Jean-Claude Risset ou de Peter Eötvös, s'appuie sur les travaux de Paul Ricœur pour les variations entre tonalités temporelles (si on valorise la configuration), et succession ordonnée (si on valorise l'intelligence narrative)... et ce ne sont là que quelques exemples que nous découvrons dans les nombreux livres qu'elle a produits. Pour moi qui aime tant les phrases courtes, j'ai voulu conserver ici, dans cette stance quasi interminable, tout le poids et la charge des journées de Márta Grabócz. Il faut une telle énergie pour s'imprégner de tous les ouvrages qu'elle apprécie, pour classer les remarques qui en découlent. Est-ce que tous les compositeurs vivants dont elle approfondit les œuvres, ses étudiants de l'université de Strasbourg dont elle encadre les thèses, les auditeurs des nombreux colloques qu'elle organise, est-ce que nous tous nous

1. Márta GRABÓCZ, *Sens et signification en musique*, Paris, Hermann, 1976, p. 6.

dialoguons avec Márta en retour ? Je l'espère. Et je souhaite profondément que des œuvres nouvelles voient le jour, donnant du poids à telle de ses remarques ou au contraire, contrant telle partie des études de Márta Grabócz. Pour ma part, mon rapport à la musique est simple. Je n'ai volontairement pas voulu apprendre à lire les partitions. Il m'a été essentiel de pouvoir conserver les sensations de première écoute. Bien entendu j'ai lu des écrits de Bartók, Debussy, Varèse, Xenakis, Ligeti, Mâche, Messiaen, Scelsi, Taira, Dusapin, Aperghis, Kagel... au fur et à mesure que leurs musiques m'interpellaient dans des concerts, des retransmissions radiophoniques, des références des uns par rapport aux autres. Ces textes ont certainement, peu à peu, densifié mes écoutes. En tant que plasticienne, mes réalisations à échelle urbaine, comme mes installations dans des expositions (sous forme de parcours dans les deux cas) sont comme des partitions dans lesquelles le spectateur se déplace, alors que la composition musicale semble se dérouler devant l'auditeur assis. Ce sont des sensations complémentaires pour ressentir l'espace et le temps. Pourquoi être interpellée par l'énorme travail de Márta Grabócz ? C'est justement parce qu'elle tisse des liens à travers les champs si divers de la sémantique, du structuralisme, de la philosophie, de l'art, de la nature, etc. J'ai été construite par la transversalité des savoirs. J'ai enseigné durant vingt-quatre ans à l'école supérieure d'architecture Paris-Malaquais¹ selon cette orientation, cette conviction profonde où philosophie, sociologie, urbanisme, anthropologie, mathématiques, astrophysique, sciences de la vie, littérature, musique organisent des trames d'interrogations structurantes, des tissus solides de réflexions. J'ai toujours cherché à me "mettre en danger", en "instabilité", à me provoquer en "sortant de ma zone de confort", en gardant les mêmes thématiques de recherches comme le temps, l'espace-temps, l'humain, les sciences, la philosophie, la répétition, la déconstruction... mais en prenant si possible un autre point de vue. J'ai pu changer les approches de créations par l'utilisation de nouveaux matériaux (terre, plâtre, béton, pierre, bois, bronze, simple latté peint en noir), ou les supports de créations (écrits, publications, livres, dessins, conférences, tissus), ou les échelles de réalisations (bijoux, sculptures de taille humaine, espaces investis de 1 000, 2 000, ou 20 000 m²) ou des techniques nouvelles (champ magnétique intense pour travailler le métal, vidéos, sons²). Les compositeurs se remettent en question eux aussi par des outils de plus en plus sophistiqués. J'ai aimé faire un stage sur le développement de l'UPIC, en présence de Xenakis, sur la côte d'Opale, pour "dessiner" des sons. Ces moments d'écoutes d'intervenants conviés par Márta Grabócz à des colloques thématiques sont des sources de remise en question et d'ouverture dans des domaines différant des miens. J'ai découvert

1. Beaux-Arts de Paris.

2. Voir Françoise CATALÀA et Exsilio-, 'Catalàa libre parcours'. *Entretiens avec Exsilio-*, Paris, Thalia Édition, 2007, pour l'édition en français. Édition en anglais prévue pour la fin de 2023.

les interactions en temps réel entre une flûte et l'ordinateur, en 1987, par l'analyse du *Jupiter* de Philippe Manoury qu'en a faite Márta Grabócz dans son livre *Entre Naturalisme sonore et synthèse en temps réel*¹. L'analyse structurelle traditionnelle de la *Sonate en si mineur* de Liszt de Márta Grabócz², qui intègre d'abord la forme sonate, puis la sonate cyclique en quatre mouvements, puis au final la forme à variation évolutive, m'a fait ré-écouter cette œuvre. Cinq versions différentes de très grands interprètes étaient proposées dans une émission de France Musique du 31 août 2017 (et reprise en podcasts sur les ondes³), sans qu'on connaisse les noms des pianistes, dévoilés en fin d'émission. Ce fut une expérience incroyable, difficile, mais qui restera unique, complémentaire à l'analyse de Márta. J'avais organisé des sorties, en dehors du programme, pour mon semestre sur "l'art dans la ville" des quatrième année, comme la visite de la maison de Jean-Pierre Raynaud, en sa présence, accompagné de Madame Denyse Durand-Ruel qui archivait tout ce qui était publié autour de cet artiste (et de bien d'autres). C'est comme cela qu'en fin d'après-midi, un mardi, les étudiants et moi-même sommes allés à un "concert-lecture" à la Maison de la radio. Écoute de la création, interview du compositeur par un journaliste musicologue, extraits de telle ou telle partie reprise par un ou plusieurs exécutants. Au final la création était rejouée en intégralité, enregistrée pour être diffusée plus tard sur les ondes. Comprise, bien écoutée, l'œuvre était mieux appréciée. Dans son étude, « Une rencontre imaginaire⁴ », Márta Grabócz présente trois catégories esthétiques à travers les œuvres de trois compositeurs : François-Bernard Mâche, Jean-Claude Risset et Peter Eötvös ; d'abord l'interrogation du monde (et la fonction de la musique), puis la catégorie du sacré (comme interrogation sur l'univers) et enfin, le merveilleux (chez Mâche), le rêve (chez Risset) et la magie (chez Eötvös). Márta Grabócz insiste ensuite sur les autres catégories qui relient ces trois créateurs : la recherche de nouvelles sonorités, celle des archétypes sonores, des modèles naturels, du multilinguisme, du théâtre instrumental, musical, imaginaire. Il faut toutes les connaissances de Márta Grabócz et tout son savoir pour articuler des "joutes imaginaires" entre ces trois grands compositeurs. Cela rend très vivante la mise en parallèle voulue par elle. Si j'apprécie depuis presque quarante années la musique et les écrits si humanistes et savants de François-Bernard Mâche, sa recherche des archétypes, ses références aux mythes, aux éléments, ses sons d'oiseaux, d'animaux, de langues oubliées dialoguant avec des instruments rares, je ne connaissais ni

1. Paris, Éditions des archives contemporaines, 2013.

2. Radiofrance.fr/francemusique/podcasts>la tribune des critiques de disques>sonate pour piano en si mineur de Franz Liszt. "La tribune des critiques de disques", 3 septembre 2017, sur France Musique, par Jérémy Rousseau, avec Aurélie Moreau, Alain Lompech et Christian Méchin.

3. *Ibid.*

4. Dans Márta GRABÓCZ (dir.), *Modèles naturels et scénarios imaginaires*, Paris, Hermann éditions, 2020.

Jean-Claude Risset, ni Peter Eötvös. Ce fut grâce à Márta Grabócz une belle découverte. Je me suis sentie en grande connivence avec l'incorporation des sciences dans leurs recherches respectives. Dans ce même ouvrage j'ai relevé une citation de Ligeti : « Bien que les arts et les sciences soient différents, ils disposent de caractéristiques communes, notamment celle que les gens qui travaillent dans ces deux champs sont motivés par la curiosité. Il s'agit de découvrir des liaisons inaperçues jusque-là et de créer des structures qui n'existaient pas auparavant¹. » J'ajouterais une grande différence à mes yeux : pour qu'une expérience dans un champ scientifique soit reconnue comme telle, il faut qu'elle soit renouvelée un grand nombre de fois en n'importe quel autre lieu. Alors qu'une création en art est reconnue, même si elle n'a eu lieu qu'une fois et en un seul lieu. Si Márta Grabócz est aussi perfectionniste dans ses analyses et ses publications, elle trouve le temps de se tenir au courant des concerts de ses amis musiciens, comme des travaux de ses amis peintres, sculpteurs. Elle est venue à toutes mes expositions. Elle m'a interrogée à mon atelier sur mes réalisations, mes parcours. Elle a toujours voulu faire se rencontrer les uns et les autres. Márta fait suivre dans son impressionnant listing d'amis et de relations, les invitations de ceux-ci vers ceux-là. Elle croise les annonces de vernissages, elle prévient des sorties d'ouvrages, veille à diffuser les bons articles de presse, à recommander les émissions TV performantes intellectuellement... En un mot, Márta est fidèle en amitié. Comment fait-elle ? Sous un abord austère pour certains, une colossale générosité caractérise Márta Grabócz qui n'a jamais compté ses heures, ses journées, ses nuits, mois, années de travail ! J'ai toujours admiré l'énorme potentiel de concentration de Márta, sa fantastique capacité de motivation lors de la mise en route de colloques, de livres, de projets, son incroyable ténacité devant les difficultés rencontrées, sa volonté de motiver ses étudiants, de les suivre efficacement dans leurs thèses, sa solide pugnacité pour que tout aboutisse enfin... Même en vacances, même fatiguée, même malade, Márta travaille !

En conclusion je voudrais simplement remercier Márta pour tout ce qu'elle a apporté aux autres durant tant d'années et citer ce koan du vieux sage : « La montagne est la montagne Puis la montagne n'est plus la montagne Et enfin la montagne est la montagne. » La montagne est la montagne : on savoure son ascension, l'air pur, le vent... sans se poser vraiment de questions. Puis la montagne n'est plus la montagne : on la dissèque en tranches géologiques expliquées par sa naissance ; on étudie ses courbes de niveaux ; on analyse l'évolution de sa végétation selon l'altitude ; on répertorie les plantes rares, les zones d'alpages, de transhumance ; on note le langage sifflé du berger ; on identifie les animaux sauvages, les oiseaux, les sources des cours d'eaux et les lacs ; on perd la notion du temps dans ses gouffres ; on vérifie si les modes de vie des habitants en hiver ont évolué ; on archive les vieux

1. Bálint VERES, « Art et science dans les premières œuvres de Peter Eötvös », *ibid.*, p. 214.

chants ; on s'alarme de la fonte des glaciers ; on s'inquiète du ravinement des parties déboisées ; on s'insurge devant les bouteilles de plastique abandonnées le long des sentiers de grande randonnée... On compare cette montagne avec d'autres montagnes...

Et enfin la montagne est la montagne : je souhaiterais que tel le vieux sage, Márta Grabócz oublie ses journées de travail, apprécie sa retraite comme un temps retrouvé, s'assoie, médite en silence devant le paysage, en suivant des yeux le vol de l'aigle et en savourant le rire du torrent.

Françoise CATALÀ

*École supérieure d'architecture Paris-Malaquais,
Beaux-Arts de Paris*

EUD
Epreuves de contrôle

Signification musicale



Márta Grabócz. Dessin de Françoise Català.

From Narrative to Semiotic Literary Characterization

Semiotics within and beyond narratology

In this paper, approaching the phenomenon of literary characterization, the problem will be outlined of how a literary work, considered as a rich and self-creative (inter)semiotic system, represents a much more complex and sophisticated semantic universe than the interpretations restricting reading to pieces of narrative information. Within narratology, the characterization of literary figures (the semantic identification and definition of a literary character) is primarily interpreted in the context of the story (plot), in which this poetic component of the text fulfils its function. The formulation of Mieke Bal from the mid-1980s still proves valid: “Character is intuitively the most crucial category of narrative, and also most subject to projection and fallacies.”¹

When explaining characters and plot, narratology is alert to the need to test the authority of narrative information (by examining its sources, points of view, focalization;² discursive modes such as internal monologues, *Erlebte Rede*, etc.; the difference between direct and indirect narrative information;³ etc.). Narratological studies have also invented and applied critical tools to create the interpretation of the difference between the extratextual and the

1. Mieke BAL, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Second edition, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1997, p. 115.

2. See for example, Monika FLUDERNIK, *An Introduction to Narratology*, Translated from the German by Patricia HÄUSLER-GREENFIELD and Monika FLUDERNIK, Routledge, London, and New York, 2009.

3. See examples in Robert SCHOLES, James PHELAN and Robert KELLOG, *The Nature of Narrative. Fortieth Anniversary Edition*, Oxford, Oxford University Press, 2006; On textual material, see for example, Wolf SCHMID, *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs* (Beihefte zu Poetica 10), Wilhelm Fink Verlag, Munich, 1973.

intratextual, as far as the characterization of literary figures is concerned,¹ which might involve the distinctions made between the real world and other possible worlds, and the identification of representative models (such as, for example, imitative poetics).² This research field has also developed an expanding range of devices to investigate all aspects of textual construction (e.g., narrative constitution as happenings, story, narrative, presentation of the narrative³); to make inquiries into the dynamic nature of the object described (a developing character); and consequently, to contribute to the understanding of literary signification as a process of dynamic textual creation. With all these concerns, and with the differentiation between characterization in terms of storytelling narration and descriptions seen in their joint activity within the structure of alternation, narratology assumes the task of conceptualizing and interpreting textual events *beyond* plot and character, paying attention to aspects of discourse poetics, and opening the scope of investigation towards a more extensive text poetics in general. Nevertheless, the problem of the characterization of the literary figure within narratology cannot ignore (stated explicitly or implicitly) that the literary character (conceptualized as an actor, a figure, or a hero, etc.⁴) is linked to a story interpreted at an abstract logical level, or as a story assuming concrete plot realization. The narrative is dedicated to its narration or to the enabling of the reconstruction of the story (abstract or concrete). Even in such cases, when the story is an anti-story, or the interpretation of the event or eventfulness continues alongside the recognition of the lack of events, the issue of storytelling is not forgotten. This also happens in those cases where the story and its semantics are interpreted in abstract logical terms.

This sketchy overview may lead to the idea that narratology requires a wide range of research strategies, open to be further developed to interpret the poetics of the textual whole with its semantic universe, with ever more nuanced and extensive directions. Thus, narratology has sometimes consciously brought the interpretation of its research object closer to semiotic reflections. Wolf Schmid gave us the semiotic model of the four narrative tiers,

-
1. See also the complex interpretation of the hero beyond the context of narratology in Lidiya GINZBURG, *O literaturnom geroe*, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1979. The conceptualization of the literary hero in terms of "unity" (Ginzburg) is explained from another point of view by Yury Tynyanov, who speaks about "the sign of the dynamic integration and totality". See Yury TYNANOV, *Problema stihotvornogo yazyka* (C. H. Van Schooneveld (ed.): Slavistic Printings and Reprintings 47), The Hague, Mouton & Co., 1963 [1924], p. 9.
 2. For example, Lubomir DOLEŽEL, "Mimesis and possible worlds", *Poetics Today*, 1988, Vol. 9, n° 2, pp. 475-496.
 3. Wolf SCHMID, *Narratology. An Introduction*, Translated by Alexander STARRITT, Berlin, New York, De Gruyter, 2010, pp. 175-220.
 4. Cf. Mieke BAL, "From actors to characters", In *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative. op. cit.*, pp. 114-131; see the level of abstractions in Greimassian literary semiotic conceptualization.

demonstrating the semiotic interlinks between two kinds of story, “the presented narrative with the narrated story contained in it” and “the presentations itself, i.e. the discourse story, which underlies it”.¹ Diegesis and exegesis and the two main textual narrative meaning-engendering mechanisms are interpreted in this model in terms of the semiotic processes of denotation and indication and the “logical operation of implication.”² Another argument for placing narratology in the domain of semiotic conceptualization can be discerned in the interpretation of the narrative world in the light of Juri Lotman’s notion of the semiosphere.³ We can see narratological investigations from a semiotic perspective in cases where issues ranked among crucial elements of narratology can be seen in parallel with (and, consequently, recontextualized in) semiotic approaches to the literary text, for example, when making an attempt to reformulate the problem of the real world and the textual world (actual world and possible worlds) by relating them to the notions of *the extratextual* and *the intratextual*, or the Lotmanian interpretation of literary art in terms of the *secondary modelling system*. These are only some examples selected to show that narratology counts with and can rely on semiotics, both methodologically and terminologically.

From narratology to semiotics

Methodological considerations

So far, we have put forward and argued for the conviction that narratology and semiotics should not be defined as two opposing research orientations when interpreting a literary work as a semantic universe. On the contrary, we can find crucial scientific statements and approaches in narratology to prove the productivity of the semiotic point of view in narratological interpretations and theory. Similarly, literary semiotics cannot evade the discussion of so-called classical narratological questions. The reason why we nevertheless examine the problem of literary characterization by differentiating its narratological and semiotic aspects lies in the intersemiotic nature of the literary meaning universe as a complex system where events (stories) reveal themselves at many levels. The understanding of such level/text-layer semantics is not exhausted by the division of the diegetic and exegetic series. Textual levels themselves are semiospheric, and interlevel communication (as a result of meaning-engendering “events” – processes – entering the space of multiple dialogues/polilogues) forms constant motif transformations, rearrangements of semantic contexts (e.g., through acts of

1. Wolf SCHMID, *Narratology. An Introduction*, *op. cit.*, p. 211.

2. Wolf SCHMID, *Narratology. An Introduction*, *op. cit.*, p. 212.

3. John PIER, “Monde narratif et sémiosphère”, In *Le formalisme russe cent ans après, Communications* 103, Paris, Seuil, 2018, pp. 265–286; cf. Juri LOTMAN, “On the semiosphere”, Translated by Wilma CLARK, *Sign Systems Studies*, 2005 [1984], 33 (1), pp. 205–229.

metaphorization or intertextualization) and the scope of their interpretation. These semantic processes are projected on to the sense of that storyworld, the notion of which can be interpreted in terms of a *diegetic* or *exegetic plot*.

In the following short presentation, we will depart from the narratological interpretational context that establishes the perspective of the evaluation of the literary figure through its characterization as a *type* of hero, to reach an explanation of the resemanticization of the given character through the “semantic event” of motif transformation and intertextual redefinition. These processes, taken as elements of the complex dynamic intersemiotic system of the literary work, offer a semantic alternative for the reinterpretation of the characters to be evoked as illustrative examples taken from nineteenth-century Russian classical novel discourse.¹ There, the presupposition that literary figures belong to character types seems to play a crucial role.

The character type in the literary text and in literary criticism

Let us enter the critical and poetic interpretative contexts identifying the literary hero as a *character type*. It is typical that such a hero is given characterization and argumentation through an evaluation system arising from judgements voiced by the narrator or other characters in the novels. These include self-evaluation and self-characterization on the part of the hero (characteristically a male figure) attempting to define himself within the framework of types. The idea of being representative of a character type usually boils down to such components as mentality (e.g. a dreamer); or a spiritual disposition (e.g. spleen, reminding the reader of the Byronian hero); or the hero's inability to choose the proper mode of action at a particular moment (see the critique of his words, present in abundance as opposed to action, seemingly absent); his faith or lack of faith in principles and philosophical systems as the ideological motivational force for building up a *Weltanschauung*, which defines or negates certain choices of theoretical or practical *modus vivendi* (cf. the nihilist heroes, or Dostoevsky's ideologists, etc). In these cases (self)-evaluation (from the characters or the narrator of the novels) supplies a clear-cut thematic formulation of types. We can look at some simple definitions.

In the *Diary of a Superfluous Man*, Chulkaturin gives his self-characterization, labelling himself with a term that will later become the critical emblem of this type of hero. Although he emphasizes his uniqueness in contrast with all the other persons characterized by just one typical, preponderant feature, he actually underlines a character trait connotating a type definition:

1. For an overview, see Ágnes DUKKON, *Hősök és antihősök kapcsolatrendszer a klasszikus orosz irodalomban* (Heroes and anti-heroes in classical Russian literature), *Russian Studies*, 2019, pp. 177-209.

“I must admit one thing. I was a man, or perhaps I should say a fish, utterly superfluous in this world [...] Superfluous – that’s just it. To other people that term is not applicable... People are bad, or good, clever, stupid, pleasant, and disagreeable; but superfluous ... no. [...] uselessness is not their prime characteristic, their most distinctive attribute, and when you speak of them, the word ‘superfluous’ is not the first to rise to your lips. But I ... there’s nothing else one can say about me; I’m superfluous and nothing more. A supernumerary, and that’s all.”¹

Another example, from *Fathers and Sons*, is the mode of Bazarov’s characterization as a nihilist:

“‘What is Bazarov?’ Arkady smiled. ‘Would you like me to tell you, uncle, what he is exactly?’ [...] ‘He is a nihilist!’ ‘A what?’ asked Nikolai Petrovich [...] ‘He is a nihilist,’ repeated Arkady. [...] [*Here comes the well-known meaning explication of the word nihilist, and then:*] ‘Nihilists,’ said Arkady, speaking very distinctly. ‘Yes, there used to be Hegelists and now there are nihilists. [...]’”²

The common features of these type definitions seem to be their thematic straightforwardness (reflections upon types constitute various *type-themes*); their radical *dichotomic* ideological contextualization, such as “*nihilist*” vs “*Hegel*”, Chulkaturin as opposed to all other people, who may be “bad, or good, clever, stupid, pleasant, and disagreeable; but superfluous ... no. [...] uselessness is not their prime characteristic”³ (in this respect, we can also think of the Stolz vs Oblomov counterposition of two radically different life attitudes in Goncharov’s novel). A further feature of such type definitions is their axiological orientation, entailing or relying on moral positions, and their relation to certain fixed narrative points of view belonging either to the person characterized, and/or other heroes (figural point of view) and/or the narrator (narratorial point of view). In short, all these semantic qualities belong to type characterizations: *the dichotomic, evaluative axiological position, the moral stance of the judgement, clearly linked to personal narrative points of view supported by plot argumentation* (when the heroes’ acts, delineated or remembered in the plot, serve as arguments for the definition of their character traits).

Turning to literary criticism in this context, we must admit that some forms of critical reception, emerging from various ideological and aesthetic directions in the nineteenth century, which tried to grasp Russian literary characters in novels and short stories in their type essence (e.g., the *weak hero* – Annenkov;⁴ *the Russian man at the rendez-vous*, the characteristic type of the

1. Ivan TURGENEV, *The Diary of a Superfluous Man*, Translated from the Russian by Constance GARNETT, 1899, available online, <https://www.gutenberg.org/files/9615/9615-8.txt> (Accessed 15 March 2022).

2. Ivan TURGENEV, *Fathers and Sons*, Translated by Rosemary EDMONDS with the Romanes Lecture ‘Father and Children’ by Isaiah Berlin, London, Penguin Book, 1975, p. 94.

3. Ivan TURGENEV, *The Diary of a Superfluous Man*, *op. cit.*

4. Pavel V. ANNENKOV, “The literary type of the weak man. (Apropos of Turgenev’s story ‘Asya’)”, Translated by Tatiana GOERNER, *Ulbardus Review*, vol. 1, n° 1, Fall 1977, pp. 90–106.

male hero's behaviour towards the heroine – Chernyshevsky;¹ the passive hero – Dobrolyubov²) were based on interpretations emerging from semantic perspectives that are actually present in these works. The serious limitations of these approaches reveal themselves in the axiological, moral critical, evaluative accents, the reliance on the plot logic in reception taken as life material, the stress put on the narrative point of view (figural or narratorial) linked exclusively to the plot, while neglecting the linguistic semiosis processes embodied in the discursive flow. This flow is able to rewrite narrative points of view, and similarly, can compensate for the lack of attention paid to the various processes of resemanticization of the motifs that belong to the heroes as semantic attributes. This type of resemanticization is also given in intertextual contexts. Another peculiarity of some nineteenth-century critical reception is that it ignored not only the dynamic character of the characters when thinking of them as static types, but also the dynamic nature of the literary text itself, which is partly revealed in the systematic development of its resemanticization processes, including dichotomic motif-pair constructions.

The shift from the character type: resemanticization in new contexts

In the following, we will look at another instance of characterization, immersion in semantic processes that lead to a redefinition of the character, moving it from the sense of *belonging to a type*. The example will be taken from Goncharov's *Oblomov*, where Stolz formulates the famous character definition of the protagonist and his life:

“‘It is –’ Stolz pondered for a while, trying to find a name for this sort of life – ‘it is a sort of – Oblomovitis!’ [in the original: oblomovshchina – K. K.] he said at last. ‘Oblomovitis!’ Oblomov repeated slowly, surprised at this strange definition and scanning it syllable by syllable. ‘Ob-lo-mo-vi-tis. – ob-lo-mo-vi-tis!’ He gave Stolz a strange and intent look. [...] ‘Your utopia, too, is a typical Oblomov Utopia.’”³

The composition of this well-known piece from Goncharov's novel is very telling: Oblomov's life is defined by another hero as “*oblomovitist*” (oblomovism, in the Russian original: “*oblomovshchina*”) and, from Stolz's point of view, is equivalent to *Oblomovian utopia*. At the same time, in the narrative segment of the quoted passage, it is similarly important that the act of naming is accentuated, i.e., the signifying process itself: “Stolz was seeking for how to name this kind of life” (our translation – K. K.),

-
1. Nikolai G. CHERNYSHEVSKY, “The Russian at the Rendezvous”, In Ralph E. MATLAW (Ed.) *Belinsky, Chernyshevsky, and Dobrolyubov: Selected Criticism*, New York, Dutton, 1962, pp. 108–131.
 2. Nikolai A. DOBROLYUBOV, “What is Oblomovitis?”, In Ralph E. MATLAW (Ed.), *Belinsky, Chernyshevsky, and Dobrolyubov: selected criticism*, New York, Dutton, 1962, pp. 133–175.
 3. Ivan GONCHAROV, *Oblomov*, Translated by David Magarshak, London, Penguin, 2005, p. 180 (II/4).

i.e. Stolz was *searching for the proper word*, the proper verbal definition for the characterization.

We can at once give an analogous example from the description of Chulkaturin's self-characterization: "That's a capital word I have hit on. The more deeply I probe into myself, the more intently I review all my past life, the more I am convinced of the strict truth of this expression".¹ Here, too, it is very clear, that the problem of grasping the character includes the *linguistic* problem. To grasp the most characteristic feature is to "hit on a capital word"; it is the "strict truth of the expression" which has to be checked. It is quite similar in the case of Oblomov, when he is involved in an act of self-reflection through interpreting the very word shaped to signify the meaning of his life as an attribute of his character type: *oblomovist/oblomovshchina*. Oblomov, like Chulkaturin, has to rearticulate the word ("Oblomovitis! Oblomov repeated slowly, surprised at this strange definition and scanning it syllable by syllable. *Ob-lo-mo-vi-tis*."), so the verbal sign has to be pronounced again, but this time by Oblomov himself. Then the expression is said to be "*strannyj*", i.e., strange, odd, funny, peculiar, and Oblomov begins analysing the word by segmenting it into syllables: "*Ob-lo-mo-vi-tis*". Later it will be he himself who is said to be "*strange*" through the look he gave ("He gave Stolz a strange and intent look"). Then the semanticization process begins as far as the content, the meaning of the word *oblomovitis/oblomovshchina* is concerned, in terms of a dichotomy: *life vs not life* – we are giving the skeleton of the stressed thematic formulation of this dichotomy: "It is real life, isn't it? [...] That is life!' 'No, that isn't life!' 'No? Why not? [...] And that isn't life?' 'No, it isn't!'"² The dichotomy appears in the contradiction revealing itself between Oblomov's past life ideal, which in Stolz's opinion he should strive to attain, and Oblomov's restfulness and the tranquillity with which he seems to give up his ideals, easily renouncing their achievement. Behind this contradiction lies Oblomov's problem: he has neither the strength nor the will, so Stolz sets the need for him to be ripped out of his inertia, a goal he formulates in Hamletian terms with the echo of *to be or not to be*: "Now or never!"

The dichotomy (*life vs not life*) has again an axiological tint (Oblomov seems to lack strength and will, so he is feeble) and all this is linked to a fixed narrative point of view, that of Stolz. However, this narrative point of view again lacks the semiotics of the linguistic problem. And this problem concerns not only Oblomov's interpretation of the meaning of the word in an act of linguistic self-reflection (Oblomov has to decipher his own strange nature by coming to terms with the strangeness of the word about him), but to the same extent concerns the signalling of the self-reflective (self-referential) nature of the literary text itself. We cannot forget that *strange* ("*strannyj*") is a

1. Ivan TURGENEV, *The Diary of a Superfluous Man*, op. cit., p. 4.

2. Ivan GONCHAROV, *Oblomov*, Translated by David Magarshak, op. cit., p. 180 (II/4).

semantic attribute of the superfluous man, such as Pechorin, the protagonist of Lermontov's *A Hero of our Time* – as in the description given in the novel by Maksim Maksimich, Pechorin's friend: "A fine chap he was, [...] though a bit queer [...] a most curious sort of fellow he was"¹ (cf.: "He was a splendid fellow [...] but a little peculiar [...] a very eccentric man"²). First, we enter the intertextual space of the literary modelling of a type. Then the reader's attention is directed to the importance of the linguistic (poetic discursive) formulation of the literary word, participating in motif evolution. Oblomov's awakening to consciousness of his peculiarity by *scanning it syllable by syllable* evokes an important part of Stolz's characterization, as he gives a description of his friend's education at the beginning of the Second Part of the novel: "Stolz had been brought up in the village of Verkhlyovo [...] *spelt out [razbiral'po skladam – K. K.] the verses of Herder, Wieland, and the Bible [...] and read with his mother the stories from the sacred books, learnt by heart Krylov's fables, and spelt out the verses of Télémaque.*"³

Reading syllable by syllable is a leitmotif here, and the sense of this motif is marked not only by the theme of education, but also by the enlightening character of some works with educational spirit, representing the exposition of moral teaching (e.g., Fénelon's didactic work, *The adventures of Télémachus [Les Aventures de Télémaque]*, 1699; or the poem of Trediakovsky: *Tilemachida, ili stranstvovanie Tilemachida, syna Odisseyi*, 1766). Consequently, in the light of the parallelism of the lexical motifs, when Oblomov pronounces the word *oblomovitis/oblomovshchina*, splitting it emphatically into syllables, we find ourselves in two interpretative contexts of the characterization of the literary figure. One can be traced back to the moral position evaluating the character through a fixed narrative perspective; the other contextualizes the same character in a system of motifs which, decoding the moral interpretational position, renders it relative and turns it into a single semantic perspective. Simultaneously, it shows the same hero in an act of self-reflection (*strange/odd* Oblomov tries to understand the *strange/odd* expression that reveals the essence of his life) through the text's linguistic self-reflection (self-referentiality). At this point, the intertextual signals of artistic texts, representing a poetic attitude of moralizing, or dedicating themselves to a didactic or enlightening purpose, come to the fore and show the difference between Stolz's direct, straightforward judgment and the literary modelling of moral judgements. The latter is structured in a chain of motif evolution. Here we come across the

-
1. Mikhail LERMONTOV, *A Hero of our Time*, Translated by Martin PARKER, Moscow, Foreign Languages Publishing House, 1951, <https://ia600209.us.archive.org/21/items/ZMikhailLermontovAHeroOfOurTime/Mikhail-Lermontov-%20A-Hero-Of-Our-Time.pdf>, p. 15 (Accessed 15 March 2022).
 2. Mikhail LERMONTOV, *A Hero of our Time*, Translated by J. H. WISDOM & Marr MURRAY, https://www.gutenberg.org/files/913/913-h/913-h.htm#link2H_4_0002, 2008 (Accessed 15 March 2022).
 3. Ivan GONCHAROV, *Oblomov*, Translated by David Magarshak, *op. cit.*, p. 158 (II/1).

poetic condition for the artistic transformation of the character, meant as a type, into a personality-figure. This condition is ensured by text development involving 1) processes of motif evolution in different, transforming semantic contexts, which belong both to intratextual and intertextual references; and 2) the signification of the linguistic nature of the formulation constructing an interpretational level of textual self-referentiality. Since intertextuality usually works in the direction of the self-identification of the quoting text (it represents a semantic gesture of textual self-referentiality), the linguistic problematics (the search for the appropriate word and its segmentation into syllables) in a heavy intertextual context interlinks the act of the hero's self-reflection and the implied self-referential, (meta)textual interpretations. This poetic context (points 1 and 2) is not fixed, forming semantics beyond the plot logic (distancing the characterization from the type concept towards a more complex meaning deciphered only from a semiotic perspective from which we see the literary work as an intersemiotic system with multiple interaction of subsystems). In this sense, it is opposed to the static narrative points of view or the type-theme signals, i.e., the thematic formulations evaluating character features and plot elements. These semanticization lines contribute to the understanding of the poetic/semiotic role of the literary character as a link between the different text layers, all representing different spheres of semanticization (semiospheres).

For example, in the same Goncharov novel, we can recall the motif of *light*. This is one of the motifs connecting the moral, ideological content (Stolz's educational interpretation of Oblomov) with Oblomov's metaphorical self-interpretation. The linking metaphor is the *marvellous fireworks* ("magnificent intellectual fireworks", linked to the motif "to scorch our feet on Vesuvius"¹) in the ideological debate. The polemic shows the divergence in Oblomov's and Stolz's positions, and the moral controversy behind the concepts of *life* and *not life*. However, the semantic index of the controversy in life philosophies is very soon converted into the motif of Oblomov's deeper self-reflection on the nature of devastating or redeeming fires in his life, and then on the idea of *wasting* through *flickering out*: "for twelve years the light has been shut up within me and, unable to find an outlet, it merely consumed itself inside its prison house and was extinguished without breaking out into the open"² (cf. Hogarth's translation: "during the past twelve years there has lain within me a light that has ever been seeking an outlet [in the original: *vo mne byl zapert svet, kotoryj iskal vyzoda* – K. K.], but has been doomed to illumine only its own prison [in the original: *ne vyrvalsja na volju i ugas* – K. K.]. Now, therefore, unable to gain its freedom, it is becoming altogether extinguished."³).

1. Ivan GONCHAROV, *Oblomov*, Translated by David MAGARSHAK, *op. cit.*, p. 181 (II/4).

2. Ivan GONCHAROV, *Oblomov*, Translated by David MAGARSHAK, *op. cit.*, p. 184 (II/4).

3. Ivan GONCHAROV, *Oblomov*, Translated by C. J. HOGARTH, 2019, <https://books.google.hu/books?id=vLjoDwAAQBAJ&pg=PT76&lpg=PT76&dq> (Accessed 15 March 2022).

The hero's self-reflection is at the same time linked to the self-reflection, i.e., metapoesis of Goncharov's novel itself, in a sense explaining one aspect of Oblomov's name, Ilya, associated with Elias and the connotation of his *fiery chariot*. All this gives semantic motivation to the plot element when we have a glimpse of Oblomov "writing in the dust with a finger" the word "Oblomotivism" and then the narrator notes: "He had dreamt of that word at night written in letters of fire on the wall as at Belshazzar's feast"¹ (cf. Hogarth's translation: "Often in his dreams had he seen the word written in letters of fire on the ceiling, even as once Belshazzar saw characters traced on the wall of his banqueting-room."²) Then the Hamletian motif is repeated: "Now or never."³

This means that again Oblomov's metaphoric self-definition is growing in an intertextual metaphoric reinforcement, and in the textual parallelisms the problematics of ethics, freedom and oppression, guilt, and resurrection, is shifted from the ideological-axiologic argumentation (see Stolz's teaching) to an emphatically literary context (see the parabolic nature of the *Book of Daniel*). All this is linked to the problem circle of *interpretation* from two perspectives. We are within the framework of Oblomov's linguistic (both acoustic and visual) self-interpretation, representing a shift from the Stolzian point of view to another kind of reading, modelled intertextually, in the context of the *Book of Daniel* (which contains a chain of vision and dream interpretations). This is the context that Stolz cannot enter, the reason why his figure is related to the position of moral teaching and a fixed narrative point of view. At the same time, the section of the novel analysed here represents an underlined metapoetic instance that makes us think of different interpretations. All of them are related to the enigma of the word *oblomovist/oblomovschina*. In the complex system of signifying processes, the puzzle of *who Oblomov is* turns into a metapoetic puzzle: How to decipher the character in the spirit of textual poetics?

Back to the problem of semiotics

In trying to draw some conclusions, we should, rather, make restrictions pointing to the limits of the framework of theoretical interpretation. In the first part of this paper, we underlined the possibility of taking the semiotic perspectives within narratology, stating that narratology and semiotics are not opposed fields of study, representing conflictual methodological perspectives. Narratology as a research area has gone through important changes and development in recent decades, significantly enlarging its scope of investigation. Applying an oversimplification, we can state that the direction

-
1. Ivan GONCHAROV, *Oblomov*, Translated by David MAGARSHAK, *op. cit.*, p. 185 (II/4).
 2. Ivan GONCHAROV, *Oblomov*, Translated by C. J. HOGARTH, *op. cit.*
 3. Ivan GONCHAROV, *Oblomov*, Translated by David MAGARSHAK, *op. cit.*, p. 187 (II/4).

of this extension can be described as putting forward more and more ways and examinational aspects to conceptualize the narratological task to embrace the textual whole, while interpreting semantics in terms of text composition and plot (within that, events and characters) involves more and more sophisticated devices.¹ This tendency makes it clear how semiotics with ever greater vigour comes into the picture. Transmedial narratology (equally important from the narratological and semiotic points of view) has also paved the way for this direction, since within that context we must tackle the interpretation of the translation of a textual totality into another medial totality conceived as text. Any comparative approach treating the problem of translating a complex whole as a system into another complex whole must necessarily call for – or, as a more modest formulation, permit – a semiotic point of view. Investigations of musical narratology based on semiotic conceptualization represent a crucial field where Márta Grabócz's achievement is outstanding.²

Nevertheless, our focus was not only on the system-like nature of the literary text, but on its functioning as an intersemiotic system, where different subsystems interact and are hierarchized in the dynamic flow of meaning-engendering processes. We demonstrated how the shift from the interpretation of literary figures as types to their more nuanced and complex characterization involves the development of complex semantic patterns that can be explained only if we take into consideration the hierarchy of text levels (e.g., plot-level, semantic metaphors, intertextual motifs, metapoetic resemanticization, etc.). This has consequences: to the extent that semantic development is distanced through an evolutionary process from the plot-level, the nature of eventfulness (and the notion of event, in the critical metatext) also changes, and we reach a more abstract conceptualization of the *semantic event* covering transformation (resemanticization). Then the interpretation, again, undergoes a shift in respect of the explanation of the phenomenon of change and dynamics. Regarding the characterization of the literary figure, the focus in following the developmental semantic line is not necessarily the

-
1. See the wide range of significant publications by scholars participating in the activity of the European Narrative Network.
 2. Recent works: Márta GRABÓCZ, “Musical Semiotics Today: Theories of the Signified and Examples of Narrative Strategies”, In Anna NOWAK (Ed.), *Interpretacje dzieła muzycznego: w kręgu semantyki = Interpreting musical works: from a semantic perspective*, Bydgoszcz, Wydawnictwo Uczelniane Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego, 2018, pp. 9-30; “From Music Signification to Musical Narrativity: Concepts and Analyses”, In Esti SHEINBERG and William DOUGHERTY (Eds.), *The Routledge Handbook of Music Signification*, New York, Routledge of Taylor and Francis Group, 2020, pp. 197-206; “Structure et sens en musique: dialogue avec Greimas”, *LANGAGES* 213:1, 2019, pp. 79-92. Examples from earlier works: *Musique, narrativité, signification*, Paris, L'Harmattan, 2009; “Common Narrative Structures in Music and Literature: a semiostylistic investigation into the arts of the 19th century (Liszt and Goethe)”, in Bennett ZON and Jim SAMSON (Eds.), *Nineteenth-Century Music: Selected Proceedings of the Tenth International Conference*, London, Routledge, 2002, pp. 155-168.

change in the hero's character, but, instead, the change in the semantic level of the characterization itself (moving from plot through various stages of abstraction up to metatextual meanings). The event is reinterpreted as a *semantic event*, and the sense of character change reveals itself as a process of resemanticization. From this, we can draw the conclusion that the semiotic approach accentuates different perspectives. They are also, actually or potentially, present in narratology (e.g., the well-known differentiation between discourse and story, and the notion of the history of discourse, etc.); however, through semiotic conceptualization and reading methodology, the interaction of the subsystems in the intersemiotic system are put forward. Hence, hierarchization processes are interpreted with a reliance on the description of translational processes as the basis for semantic transformations capable of being grasped in their discursive motivation and realization. The processes of resemanticization, on their part, are explained in terms of text dynamics and text coherence – not only based on motif systematicity, but also on interlevel communication within the textual universe (e.g., intertextual resemanticization). Where we focus, when we are attentive to the consequences of adopting the semiotic reading methodology, could be defined as choosing different *perspectives* that give primacy to the interpretation of many-sided textual dynamics (intra- and interlevel correlations, or hierarchization) conceptualized as translational resemanticizational processes. This shift in methodological focus was indicated by the title of the paper, which suggests following the route from narrative to semiotic literary characterization.

Katalin KROÓ

Professor at Eötvös Loránd University, Budapest

Matérialité et histoire du signe en musique : quelques questions

Lorsqu'on lit ou écoute Márta Grabócz, on est frappé par l'attention extrême, le respect sourcilleux qu'elle porte à sourcer la multiplicité des approches sémiologiques. Même à l'intérieur d'une même famille de pensée, elle a toujours à cœur de distinguer minutieusement les auteurs, le vocabulaire notionnel mis en œuvre, les applications analytiques ; et même si elle s'attache également à tisser des passerelles entre elles, elle est très soucieuse de bien inscrire ce qu'elle mentionne dans une démarche identifiée. Ce soin dépasse l'hommage : c'est une claire insistance sur le fait qu'une sémiologie a toujours un auteur et que les démarches, fussent-elles proches et inscrites dans une même famille, relèvent d'une pensée propre qu'il faut d'abord situer avant d'en réutiliser à son compte tel ou tel concept.

C'est que toute sémiologie a des enjeux épistémologiques et ontologiques. Parler de « la sémiologie » ou de « l'analyse narrative », comme s'il n'y en avait qu'une n'a pas de sens.

On pose souvent la question de savoir si la musique instrumentale est une langue, et si on peut l'aborder à partir des avancées de la linguistique issue de Saussure. Mais on oublie dans ce cas que le chant est aussi de la musique et on s'évertue à tenter de le penser à partir de l'union de deux systèmes de signes, l'un verbal, l'autre sonore, construits de façon hétérogène. Les résultats sont intéressants, générateurs de nouvelles notions. Mais le raisonnement tourne un peu en rond : on définit la langue par un modèle que l'on cherche à autonomiser et automatiser, on l'applique à tout ce qui a été défini comme hors du champ verbal et on découvre qu'il y a des formes verbales qui, du coup, sont difficiles à appréhender du fait même qu'on les a exclues du champ verbal.

La résolution de cette question ne sera pas notre sujet : nous en reprendrons ici un aspect en essayant d'insister sur un point un peu écarté des démarches sémiologiques contemporaines, celui de la matérialité du signe, ce

qui nous permettra de mettre en évidence une historicité propre à toute sémiologie.

Une tendance à l'oubli de la matérialité du signe

Saussure et la récitation mentale ; Rousseau et le signe mémoratif

Les analyses sémiologiques contemporaines rendent quasiment toutes hommage, de façon plus ou moins affichée, à l'héritage saussurien, quels que soient les réaménagements, déviances, réinterprétations qui en sont faits. Or Saussure, de son propre aveu, aborde le signe à partir de la récitation mentale ou de la parole intérieure. Le caractère psychique de nos images acoustiques apparaît bien lorsque nous observons le fait que, sans remuer les lèvres ni la langue, nous pouvons nous parler à nous-mêmes ou nous réciter mentalement une pièce de vers¹. Certes, un signe, mettant en lien un signifiant et un signifié, unit des « ordres différents² » mais « en linguistique, les données naturelles n'ont aucune place³ ». Par « naturelle », il faut entendre ici, matérielle, à la différence par exemple de ce que peut rapporter un champ cultivé.

On le sait, Saussure oublie presque complètement la dimension matérielle du signe. Le ruban sonore que l'on entend ne prend sens que si nous sommes capables de le diviser de façon suffisante et précise, de le découper en fragments, et cette analyse « n'a rien de matériel⁴ ».

C'est ce qui lui permet d'élaborer sa conception : « un signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique⁵ », avec le succès que l'on sait et que nous résumerons ici, de façon sans doute un peu caricaturale, à deux points importants : appréhendant la chaîne signifiante indépendamment de la notion de mot, donc de sens, il retrouve en la binarisant la pensée alphabétique originnaire et lance du coup la possibilité d'imaginer traiter ce système de différences par une machine qui ne comprendrait pas ce qu'elle lit⁶. Par ailleurs, oubliant tout ce qui est matériel, il permet aussi d'imaginer un traitement numérique de ce qui est d'ordre matériel. Pythagore, et Platon à sa suite, pensaient que le Nombre constituait la rationalité du monde et de la matière, que le rapport entre le même et l'autre pouvait être adéquatement transcrit par des proportions, c'est-à-dire, pour être anachronique et parler le langage de nos chercheurs

1. Ferdinand de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, édition critique préparée par Tullio de Mauro, Paris, Payot, 1984, p. 98. Toutes les références à venir seront faites à cette édition.

2. *Ibid.*, p. 115.

3. *Ibid.*, p. 116.

4. *Ibid.*, p. 145.

5. *Ibid.*, p. 98.

6. D'ailleurs Jesper Svenbro a montré que le statut de l'esclave qui donne sa voix au texte alphabétique grec lors de la lecture est assez proche de celui d'une machine. Jesper SVENBRO, *La parole et le marbre, aux origines de la poétique grecque*, Paris, Lund, 1976, Les Belles lettres, 2021.

d'aujourd'hui, en algorithmes¹. Nous avons abandonné cette ontologie du nombre. Mais le traitement numérique de la matière, et en particulier de la matière sonore reste assez comparable au traitement pythagoricien, en ce que, d'une puissance extrême quant à la précision des sons qu'il permet de produire, il écarte ce qui n'entre pas dans la rationalité requise.

Mais Saussure n'est pas le seul. Il se situe sur ce point dans une grande tradition. On se souvient des analyses décisives de Jean-Jacques Rousseau, qui permettent de comprendre une très grande partie de la démarche compositionnelle du XIX^e siècle. Le fonctionnement de la musique est celui du « signe mémoratif », qui fait surgir dans l'esprit le souvenir de ce qui a été associé à la mélodie au moment de sa première écoute² : l'accent est mis, de façon très nette, sur l'image mentale, au détriment de la réalité sonore physique qui frappe l'oreille. On devrait ajouter l'idée même de note de musique, qui fait entrer la réalité d'un enchaînement sonore dans une analyse de moments discrets abstraits, dont la nature mentale est intégrée par le travail mémoriel, et dont la nature purement sonore est déjà obtenue par suppression des syllabes articulées qui les portaient³.

L'arbitraire du signe et la distinction entre signe et image

L'oubli de la matérialité a de grands avantages par les possibilités qu'il ouvre et que Saussure pousse très loin, avec succès. L'un d'entre eux est qu'il permet de contourner la question de la jointure entre les deux pôles du signe. L'arbitraire de leur réunion est bien plus simple à accepter : nul besoin de recourir ni à l'étymologie, ni à l'imitation, ni à la convention. Les deux pôles du signe, signifiant et signifié, sont unis, distinguables mais indissociables : Saussure refuse explicitement toute recherche des causes de cette union ; toute réflexion anthropologique, toute analogie entre la pensée de la langue et celle de l'union entre le corps et l'âme. Signifiant et signifiés sont deux immatériels qui concourent à la constitution du signe, comme hydrogène et oxygène forment un mélange qui constitue l'eau⁴. Ce sont deux éléments, différents, et ils diffèrent aussi du mélange qu'ils constituent.

1. PLATON, *Le Timée*. Voir aussi sa réception en occident et surtout : CHALCIDIUS, *Commentaire au Timée de Platon*, édition critique, traduction française, notes sur la traduction et le *Commentaire* de Calcidius et annexes par Béatrice BAKHOUCHE, Paris, Vrin, 2011 ; et Daniel HELLER-ROAZEN, *Le cinquième marteau : Pythagore et la dysharmonie du monde*, traduit de l'américain par Paul CHEMLA, Paris, Seuil, 2014.

2. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, article Musique.

3. C'est le passage conceptuel de la *ptongue*, élaborée au IX^e siècle et indissociable de la syllabe, à la *note* proprement dite.

4. Ferdinand de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 145. On pourrait toutefois répliquer à cette analogie que l'on sait pourquoi hydrogène et oxygène se joignent pour produire de l'eau, mais ce n'est pas, alors son propos.

Cette idée de deux pôles distinguables mais indissociables relève, du reste, d'un certain bon sens : qui peut, lorsqu'il parle, séparer d'un côté le sens et de l'autre le son, les articulations et les intonations, les mots et leur sonorisation ? Ces distinctions sont produites par des analyses sémiologiques, et en particulier par leur écriture.

Le fait d'évacuer toute question de ressemblance ou de motivation entre les deux faces du signe est libérateur. Il permet, du coup, de situer toutes les sémiologies qui intègrent la ressemblance dans leur élaboration imaginaire propre. C'est aussi écarter la question de la référence : il n'y a aucun lien entre le signe et ce à quoi il renvoie. Ce que l'on appelle magie repose en fait, d'une façon générale, sur des sémiologies où la contiguïté, la métonymie, la métaphore sont essentielles. Avoir définitivement renoncé à cette question donne une liberté extrême pour aborder d'autres démarches : on peut situer d'autres imaginaires avec une très grande facilité, ce que Saussure pointe lui-même en soulignant l'importance de la tradition dans l'établissement d'un système sémiologique¹. Beaucoup de réflexions fécondes sur la performativité linguistique, l'effet de telle ou telle formule, telle ou telle organisation sonore, en dérivent².

L'arbitraire saussurien est clairement une libération dans l'approche du signe : il n'y a aucun rapport entre le signe et ce dont il est signe, ni, à l'intérieur du signe, entre le signifiant et le signifié. Saussure fait une distinction conceptuelle essentielle pour lui entre le signe et ce qu'il appelle le symbole : ce dernier « a pour caractère de n'être jamais tout à fait arbitraire ; il n'est pas vide, il y a un rudiment de lien naturel entre le signifiant et le signifié³ ».

Mais jusqu'où cette distinction est-elle importante ? La ressemblance est-elle vraiment nécessaire pour aborder l'image ? Tout l'art dit « abstrait », dont l'élaboration doit beaucoup à la musique instrumentale du XIX^e siècle, semble montrer le contraire. Pour Saussure comme pour d'autres, la ressemblance deviendrait le critère déterminant pour distinguer signe et iconicité, – ou image, ou symbole, les mots étant ici synonymes. Le groupe Mu n'en tient pas compte⁴. Les analyses augustiniennes semblent, sur ce point, définitives : on peut être ressemblant sans être une image (deux œufs de poule se ressemblent mais ne sont pas image l'un de l'autre). Une image implique l'idée de causalité plus que celle de ressemblance⁵. Plutôt que de parler de lien

1. Ferdinand de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, op. cit., p. 108.

2. Mentionnons pour orienter le propos des analyses comme celles des formules magiques dans le monde antique (Maxime PIERRE, *Carmen, étude d'une catégorie sonore*, Paris, Les Belles lettres, 2016) ou dans d'autres mondes (Geneviève CALAME-GRIAULE, *La parole chez les Dogons*, Paris, Lambert-Lucas, 2010 3^e éd.) etc.

3. Ferdinand de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, op. cit., p. 101.

4. Groupe MU, *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992.

5. SAINT AUGUSTIN, *Questiones*, Question 74.

« naturel », en utilisant à nouveau ce mot, il serait plus simple de dire que la sémiologie saussurienne écarte la question de la cause. C'est une extension de la démarche scientifique suivie depuis Galilée et Newton. On peut le dire avec d'autant plus de certitude que Saussure lui-même s'embrouille un peu, en considérant aussi que « le signe peut être relativement motivé¹ ».

Cela ne veut pas dire que la question de la ressemblance est écartée pour autant. Elle est simplement déplacée sur l'activité imaginante du sujet. Comment telle ou telle tournure mélodique suggère-t-elle telle ou telle idée ? Cela permet d'inclure dans la sphère d'une possible musicologie toutes les pratiques sonores que l'on n'aurait pas prises en compte et que l'on aurait qualifiées de magiques il y a encore un siècle. Cela permet aussi de prendre la mesure de l'évolution des sensibilités : l'expérience pédagogique montre que ce qui était absolument nécessaire depuis le XVIII^e siècle est devenu, aujourd'hui, totalement secondaire pour des étudiants habitués à écouter le son pour lui-même, lorsqu'ils évoquent leur écoute d'une musique dite « à programme »...

Donner du sens au sensible : quelle matérialité pour le signe ?

La sémiologie musicale serait-elle alors à placer dans la sphère du symbole saussurien ? La musique et son écriture nous montrent en acte que signe et image sont liés et au fond difficilement séparables. Les analyses embarrassées de Saussure sur l'onomatopée ou l'exclamation, dont certains, au XIX^e siècle, faisaient l'origine de la musique², le confirment assez bien³. Au-delà des questions sur la différence entre signe et image, sur la causalité, la question de la sémiologie s'en trouve déplacée : elle devient celle de l'activité désirante de celui qui écoute : le vrai sujet, peut-être, de la « musicologie ».

Il faudrait s'interroger sur le lien de causalité qui fait que l'on comprend, à l'intérieur d'une époque ou d'un corpus donné, l'ondulation mélodique comme de l'eau ou le chromatisme comme le désir. Depuis la conception simpliste du signe musical élaborée au XVII^e siècle que l'on appelle madrigalisme, à toute la production de musique instrumentale autonome, la question demeure.

Un point de discussion important surgit immédiatement, celui, linguistique, des universaux. Y a-t-il des catégories universelles permettant de subsumer telle ou telle organisation sonore ? La réponse est un choix idéologique. Monteverdi, au moment où il imagine comment faire signe, par les sons, d'un cheval au galop, comprend en même temps qu'il est bien difficile

1. Ferdinand de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, op. cit., p. 181.

2. On pense à Hegel par exemple.

3. Ferdinand de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, op. cit., p. 102.

de le différencier de la colère¹. L'illustration d'une idée par une image sonore est impossible. Dans le domaine strictement linguistique, Saussure, de même, refuse l'idée des universaux : une suite de sons n'est linguistique que si elle est le support d'une idée, certes ; mais les concepts ne deviennent entités linguistiques que par association avec des images acoustiques, autrement dit, dans et par le système de la langue, par le jeu des différences entre elles². En musique, nous pourrions dire que les idées n'existent qu'à l'intérieur du système de l'œuvre. Ainsi s'établirait non pas une illustration mais une tension entre les idées voire les concepts issus de l'expression verbale et celles qui proviennent d'une œuvre de musique instrumentale. Face à elle, les mots ne seraient pas de l'« extra-musical » comme on le dit trop souvent. Au contraire, les mots s'établiraient comme un deuxième pôle par rapport au déploiement sonore – d'une œuvre symphonique par exemple –, impliquant que l'auditeur ne cherche pas une signification et des concepts mais évolue entre les deux pôles, qui forment *ensemble* une unité.

Cela met en évidence le fait qu'il y a dans une œuvre musicale un type d'unité qui dépasse celle du système de signe. Saussure l'écarte de l'étude de la langue, à juste titre, en différenciant donc l'unité de la langue et l'unité de la parole³. En tombant ici sur des problèmes métaphysiques, on voit en tout cas que l'idée de causalité demeure, résiste, qu'elle soit conçue à l'image de la phrase ou de tout autre système d'engendrement, comme dans la musique sérielle. L'idée d'énergie chère à Hanslick fait partie de l'analyse de cette causalité. On pourrait même aller jusqu'à dire que, de ce fait, le *style* d'une œuvre est déjà, en soi, une prise de position sémiotique : le style serait une façon implicite de comprendre ce que sont, au fond, « la parole », « la musique », l'œuvre et quelle est la nature du son, donc une conception du signe.

Saussure parle de substance phonique : c'est à partir de là qu'un système de différences images mentales donc, peut être produit. Cette théorisation est très riche ; elle permet de comprendre comment est possible ce que l'on appelle « traduction intermédiaire », ou plus simplement la traduction d'un art par un autre. Cela permet d'imaginer qu'une intelligence artificielle puisse comprendre deux systèmes, par exemple visuels et sonores, et les mettre en relation, les « traduire ». Mais, lorsqu'on parle de « traduction d'un art par un autre », le terme d'« art » implique ici celui d'œuvre : au-delà de la constitution d'un système de différences, ce sont les artistes du XX^e siècle qui nous ont montré comment on pouvait élargir l'idée de traduction, d'une activité verbale à toute production signifiante. Nous sommes ici au niveau de l'œuvre et pas seulement à celui de la production d'une sémiologie ; et nous sommes

1. Claudio MONTEVERDI, *Le combat de Tancredi*, Madrigaux, Livre VIII, *Madrigaux guerriers et amoureux*, 1638.

2. Ferdinand de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 144.

3. *Ibid.*, p. 148.

mis, de façon encore plus nette, face aux différents matériaux (au-delà de signes) qui sont ainsi conviés dans cette entreprise de « traduction ».

Toutefois, un signe, pour être perçu, est forcément matériel

Ainsi de même que l'image, un signe a forcément une matière ; si c'est un objet, c'est évident ; si c'est un signe visuel, par exemple l'écriture, il a une visibilité et un support ; si c'est un signe sonore, il a une matière sonore et un support qui l'émet. Il ne faut donc pas oublier cette question de la matière et celle du lien avec son support. C'est ainsi qu'une sémiologie qui contourne la matière y revient forcément. D'ailleurs Saussure a besoin du corps et de la matérialité pour former l'ensemble « signe », composé d'un signifiant et d'un signifié. Or si l'on creuse un peu la question, on tombe sur un dualisme qui semble contradictoire avec le refus des universaux exprimé plus haut. Que Saussure l'écarte, pour fonder sa sémiologie, il n'empêche qu'un signe a une dimension matérielle.

La physiologie demeure un point de départ précieux pour Saussure

Saussure écarte la physiologie de son champ d'étude, et c'est pour cela qu'il a un geste fondateur. Le son, élément matériel, « n'appartient pas par lui-même à la langue¹ ». Le signifiant phonique « est incorporel, constitué non par sa substance matérielle, mais uniquement par les différences qui séparent son image acoustique de toutes les autres ». Le madrigalisme y trouve encore une fois son arrêt de mort. Mais il tient compte de l'élément matériel, lui.

À cet effet, la notion d'articulation est essentielle. C'est sur elle que le *Cours* s'ouvre². « On pourrait appeler la langue le domaine des articulations » est-il précisé peu après³. Les sons n'existeraient pas sans les organes vocaux. Si « on ne peut donc réduire la langue au son, ni détacher le son de l'articulation buccale ; réciproquement, on ne peut pas définir les mouvements des organes vocaux si l'on fait abstraction de l'impression acoustique⁴ ». La capacité articulatoire, c'est-à-dire l'imposition de différences dans le sensible, en nombre fini et combinatoire, voilà pour Saussure le rôle du corps humain et de l'activité langagière humaine.

Le corps n'est pas chez lui réduit à être un support pour un élément abstrait ; il est un producteur de différences, grâce à la capacité langagière du sujet. « Tout cela nous amène à croire qu'au-dessus du fonctionnement des divers organes il existe une faculté plus générale, celle qui commande aux

1. *Ibid.*, p. 164.

2. *Ibid.*, p. 26.

3. *Ibid.*, p. 156.

4. *Ibid.*, p. 23-24.

signes, et qui serait la faculté linguistique par excellence¹. » C'est la faculté d'articuler, de constituer un système de signes distinctifs, qui est la réalité de la capacité linguistique de l'homme. « Cela ne concerne pas forcément l'appareil phonatoire au sens strict, même si celui-ci est privilégié ». Cette manière de voir est très précieuse : elle permet d'étendre la conception du langage. Une langue de sourds, un langage corporel peuvent ainsi être parfaitement envisagés, énorme apport de cette conception du signe par rapport à celles du XVII^e siècle. L'acte articulatoire est déterminant pour produire les phonèmes². Saussure consacre un chapitre entier à l'appareil vocal et propose ensuite une classification articulatoire des sons³. Il porte donc une attention très grande à la capacité physiologique, matérielle, de produire des différences.

Toutefois, il écarte cette dimension pour se concentrer sur la façon dont « deux ou plusieurs éléments se trouvent impliqués dans un rapport de dépendance interne⁴ ». L'étude de la réalité articulatoire, de tous les sons, documents variables et accidentels des langues, est à ses yeux superflue. Les unités délimitées ne relèvent pas de « la réalité », ni « du concret⁵ », « ne sont pas réelles ». « Le linguiste travaille donc sur le terrain limitrophe où les éléments de deux ordres se combinent ; cette combinaison produit une forme, non une substance⁶ » dit Saussure ; mais ce n'est pas pour interroger le caractère limitrophe du terrain : « la langue est une forme et non une substance⁷ ».

On connaît cette opposition entre une production corporelle et sa mentalisation. C'est sur l'opposition entre déploiement sensible, matériel du discours sonore et déploiement dans la mémoire, le philosophe danois Soeren Kierkegaard fonde toute son approche de la musique. Au contraire ici, une fois qu'il a été constitué par différence, le signifiant saussurien n'a plus rien de vibratoire ni de matériel : c'est une pure image sonore mentale – image visuelle mentale dans le cas des sourds –, pur système de différences. Cette conception ne permet pas de fonder une esthétique, ni une poétique, ni une rhétorique – une théorie de la réception désirante et de l'affect. Il faut pourtant insister sur le fait que, sans le corps et la physiologie, il n'y aurait pas de signifiant.

1. *Ibid.*, p. 26-27.

2. *Ibid.*, p. 65.

3. *Ibid.*, p. 66 sq.

4. *Ibid.*, p. 78.

5. *Ibid.*, p. 82.

6. *Ibid.*, p. 157.

7. *Ibid.*, p. 169.

La substance phonique ou une métaphysique non explicitée

À côté du corps producteur d'articulations, le son est, lui aussi, un élément matériel. « Voix » n'est pas un mot saussurien et on comprend qu'il ne lui semble pas suffisamment précis. Le linguiste utilise en revanche celui de « substance phonique », autant que « matière phonique », voire de « sons¹ ».

Il propose de concevoir la pensée comme une « masse amorphe et indistincte », une « nébuleuse où rien n'est nécessairement délimité. Il n'y a pas d'idées préétablies et rien n'est distinct avant l'apparition de la langue », ce qui est parfaitement cohérent avec son refus des universaux : les idées adviennent dans la langue, mais donc, aussi, pour nous, dans la musique. En face, la « substance phonique » est « une matière plastique qui se divise à son tour en parties distinctes pour fournir les signifiants dont la pensée a besoin² ». Il propose ensuite un schéma, où deux masses amorphes de nature similaire sur son schéma mais nommées différemment (A et B) séparées par un blanc, sont reliées par des traits verticaux. « Le rôle caractéristique de la langue vis-à-vis de la pensée n'est pas de créer un moyen phonique matériel pour l'expression des idées, mais de servir d'intermédiaire entre la pensée et le son, dans des conditions telles que leur union aboutit nécessairement à des délimitations réciproques d'unités ».

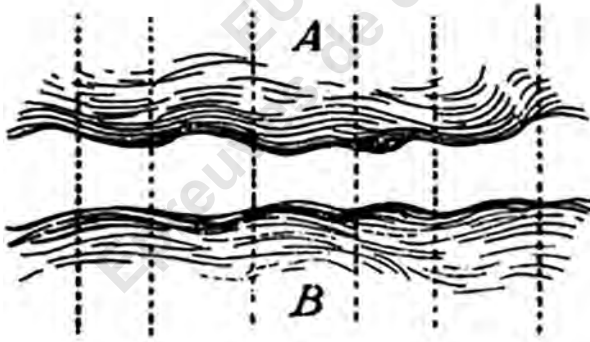


Figure 1 — Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1984, p. 156.

Cette distinction a été abondamment commentée. En fait, même s'il parle dans son texte de « son », il faut comprendre qu'il s'agit toujours de « substance phonique » : c'est un ensemble constitué, unifié. Son propos n'est jamais d'interroger la nature de la matière. Mais le problème dans ce cas est que la « substance sonore » est également de la pensée, et, qui plus est, de la pensée non consciente. Donc comment les deux pôles sont-ils distingués ? « La pensée » informe existe-t-elle indépendamment de la substance phonique ? Cette différence n'est révélée que par la pratique des langues et surtout, la

1. *Ibid.*, p. 155-156.

2. *Ibid.*, p. 155.

pratique de l'écriture alphabétique induit cette différence. Mais l'argumentation n'est-elle pas un peu tautologique, puisque l'on peut appréhender cette différence par l'écriture alphabétique que pourtant elle prétend précéder ?

Le graphique de Saussure permet d'imaginer une « pensée » qui pourrait se dire autrement qu'avec de la substance phonique, par exemple une substance visuelle ou olfactive ou encore autre chose, – un mélange hétérogène serait-il acceptable ? « Ce qui importe dans le mot n'est pas le son lui-même, mais les différences phoniques qui permettent de distinguer ce mot de tous les autres, car ce sont elles qui portent la signification¹. » Cette notion de « substance phonique » est l'introduction d'un élément d'origine matérielle dans un ensemble qui se donne pour « mental ». Mais la « pensée » serait donc immatérielle ? Qu'est-ce que cette immatérialité ? Comment les traits qui descendent peuvent-ils alors articuler un immatériel amorphe et indistinct avec des images mentales construites à partir d'impressions sensorielles ? Nous tombons-là sur des préjugés métaphysiques non explicités.

Dans cette logique, les deux termes « masse » (« amorphe et distincte ») et « substance » (« phonique ») ne laissent pas d'être sujets à question. La langue est donc l'intermédiaire entre la pensée et le son, de sorte que « leur union aboutit à des délimitations réciproques d'unités ». Il n'y a ni matérialisation des pensées, ni spiritualisation des sons, mais de la « pensée-son », fait « en quelque sorte mystérieux » dit le linguiste, du fait des divisions que la langue élabore en se constituant entre ces deux masses amorphes. On aimerait en savoir davantage sur ce mystère, de même que sur le trait-d'union de la « pensée-son ».

Saussure propose deux images pour mieux comprendre le rapport entre la pensée et la « substance phonique » : celle de la vague dans la mer, qui est produite par l'air et ses variations ; celle de la feuille de papier, dont on découpe en même temps le recto et le verso, faces différentes mais indissociables. La combinaison n'existe que dans et par le système. Mais on aimerait en savoir plus sur l'instance d'articulation ou de découpage qui demeure très mystérieuse. Leur rencontre est arbitraire mais il y a une cohérence systématique. En vertu de quoi ? Qu'est-ce qui fabrique le système ? Les lignes verticales qui relient ces deux sphères de la pensée ne sont en rien explicitées, de même que la présence, dans la pensée « vague et informe » d'une capacité à discrétiser. En un mot, quelle est la cause ? De ce point de vue, le découpage d'une feuille de papier, action extérieure aux deux faces de la feuille, n'a rien à voir avec l'action du vent qui provient de l'air en mouvement. Les questions évacuées reviennent, immanquablement.

1. *Ibid.*, p. 163.

En musique, une sémiologie, quelle qu'elle soit, doit s'accorder avec la réalisation concrète, sonore. Saussure dirait que la parole n'est pas la langue, et que sa réflexion porte sur la langue. Mais on arrive ici peut-être aux limites de la distinction.

L'image et l'écriture saussuriennes : la transparence

Le problème se situe donc au niveau du signe et de l'image, c'est-à-dire aussi de la pensée de l'écriture. Saussure sépare signe et image, sur une base qui n'est pas vraiment fondée, nous l'avons vu ; mais par ailleurs, il fait comme si l'écriture était transparente, sans matière.

L'oubli de la matérialité du signe va jusqu'à lui faire écrire des énormités : « que j'écrive les lettres en blanc ou en noir, en creux ou en relief, avec une plume ou un ciseau, cela est sans importance pour leur signification¹ ». Il est évident que c'est faux. Toute la graphie, l'art de la calligraphie, de la typographie, du graphisme prouvent le contraire. Il suffit de se promener dans le métro et de regarder les affiches publicitaires pour le savoir. Saussure fait comme si les signes étaient transparents et renvoyaient directement à une image mentale préalable, alors qu'ils la créent par leur travail sur le visible².

Dans le même ordre d'idée, il se trompe lourdement sur l'écriture musicale.

La langue est pour lui « comme une symphonie », dont la réalité est indépendante de la manière dont on l'exécute et les fautes que peuvent commettre les musiciens qui la jouent ne compromettent nullement cette réalité nous affirme-t-il³, comme si la symphonie était purement mentale, accessible par l'écriture musicale. De même, la fausse note relève pour lui du mental : « supposons qu'une corde de piano soit faussée : toutes les fois qu'on la touchera en exécutant un air, il y aura une fausse note ; mais où ? Dans la mélodie ? Assurément, non ; ce n'est pas elle qui a été atteinte ; le piano seul a été endommagé⁴ ». Comme si la note existait en soi de façon mentale, alors qu'elle est, comme les lettres, un moyen de modéliser la réalité qu'on veut entendre et de suggérer, au contraire, par l'écriture, un va-et-vient entre la production sonore ou son écoute et sa pensée. Il insiste : « un ensemble musical, *do, ré, mi*, ne peut être traité que comme une série concrète dans le temps ; mais si je prends un de ses éléments irréductibles, je puis le considérer in abstracto⁵ ». Il oublie qu'une échelle sonore n'est intériorisée qu'à force d'exercices sur l'audition sensible. Dans tous ces exemples, Saussure oublie

1. *Ibid.*, p. 166.

2. « La langue est indépendante de l'écriture » (p. 45). Certes. Mais l'écriture est une analyse sémiologique de la langue.

3. Ferdinand de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, op. cit., p. 36.

4. *Ibid.*, p. 134.

5. *Ibid.*, p. 66.

que l'écriture musicale est un moyen visuel (donc matériel) qui a été inventé pour analyser le son. Il fait comme si elle était transparente et nous amenait directement à une image mentale que pourtant elle forge.

Cela lui sert à construire la notion de phonème : « Le système de nos phonèmes est l'instrument dont nous jouons pour articuler les mots de la langue¹. » C'est au fond la généralisation de l'invention de l'alphabet à toutes les langues ; et on connaît par ailleurs l'importance de la démarche alphabétique dans l'élaboration de l'idée de note. Mais ce n'est pas une raison pour en oublier la matérialité de ces signes, qu'il s'agisse des lettres gravées sur un support (la pierre, le parchemin, le papier, avec un pinceau, etc.), ou des notes (portées sur les lignes verticalement orientées de la partition, écrites à la plume, gravées sur du cuivre, tapées une à une sur l'écran grâce à Muscore, etc. et qui supposent un long apprentissage pour être intériorisées).

Cette mise entre parenthèses de la matière, consciente et volontaire au départ, mais très vite oubliée pour être assimilée à la vérité, se retrouve dans le côté un peu tarabiscoté de son schéma explicatif. Il est orienté verticalement. « La pensée » est en haut, – comme si le son, audible, tel des vagues était plus lourd que la pensée, l'air dessus. Toutefois, elle est une « masse », mot qui est généralement associé à la lourdeur, au poids, à la gravité, c'est-à-dire à une zone spatiale basse, alors que la « substance » phonique, élément abstrait, semblerait plutôt associée à quelque chose d'immatériel, d'aérien, donc, métaphoriquement, en hauteur. Dans ce cas, on ne sait plus ce qui oriente le support : si la verticalité est importante, alors on est bien face à une image et il faut que la « masse » soit sous la « substance » ; si c'est un schéma abstrait, et que donc on pourrait aussi bien tracer des ondulations verticales et des traits parallèles horizontaux, mais dans ce cas ne faudrait-il pas par exemple montrer une origine commune aux traits ? (ou toute autre réalisation qui marquerait, visuellement, une pensée du lien entre les deux pôles...). Elle semble d'ailleurs esquissée au début, par les ondulations qui se trouvent entre A et B, sans aucune explication : il y a comme une unité visuelle entre la masse pensante et la substance phonique, ce qui du coup oblige à interroger la nature du grand espace qui les sépare, d'autant que les traits verticaux les relient exactement.

1. *Ibid.*, p. 134.

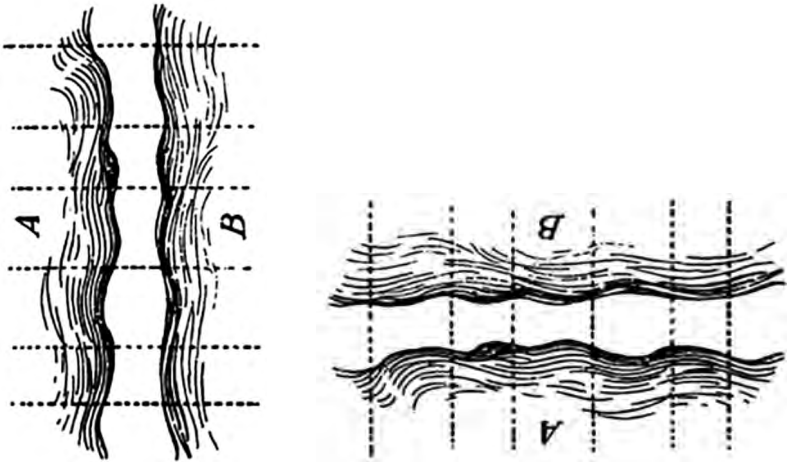


Figure 2 — Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1984, p. 156.
Pourquoi ces orientations n'ont-elles pas été retenues ?

La question du temps, implicite dans celle de l'orientation de gauche à droite, n'est pas posée au niveau de la langue puisque le système est réputé atemporel. Mais que devient le temps ?

Il faut ajouter à cela le fait qu'il faut trancher visuellement : soit la substance phonique est de la pensée et dans ce cas on ne peut pas l'en distinguer ; soit on la distingue mais dans ce cas on a deux natures différentes, l'une immatérielle et l'autre abstraite à partir du sensible, ce qui, dans un schéma rigoureux, ne peut pas s'accommoder d'une représentation en traits ondulés strictement équivalente.

En d'autres termes, le schéma proposé n'est pas cohérent, ni dans ses éléments représentatifs, ni dans l'imaginaire du support qu'elle met en jeu. Ce n'est pas étonnant : Saussure cherche à élaborer une conception non matérielle du signe, or c'est impossible.

L'écriture de la musique et la matérialité du signe

Ainsi Saussure propose une définition du signe, – union d'un signifiant et d'un signifié – qui écarte tout questionnement sur la matière du signe. Il a besoin du corps et de la voix comme réservoir de différences. Mais comment sont-elles articulées à l'image sonore mentale ? et surtout comment sont-elles produites ? Pourquoi celles-là plutôt que d'autres ? Il n'en dit rien. En d'autres termes, il a besoin au départ de quelque chose de strictement matériel mais il le rejette ensuite de ses analyses sans explication. C'est un dualisme complet mais incohérent ; un dualisme qui ne fait que ressortir avec une plus grande intensité ce dont il ne parle pas : le visible en tant que visible, le sonore en tant que sonore, la production matérielle, corporelle, de différences.

Augustin, Barthes et quelques autres approches du signe

Ce problème de la matérialité du signe saussurien a été senti par certains sémiologues post-structuraux. C'est par exemple le cas d'Ivan Fonagy, Michel Poizat ou de Roland Barthes, tous trois influencés d'ailleurs par la psychanalyse lacanienne. Le premier cherche à remotiver le signe ; le second voudrait théoriser la voix ; le dernier analyse la jouissance du son, « phéno texte » du corps qui les émet¹...

Mais il est bien plus simple de repartir de la définition célèbre que Saint Augustin propose du signe : c'est ce qui produit, par quelque moyen sensible, dans l'âme de l'auditeur, quelque chose de semblable à ce qui reste dans l'âme de celui qui parle². Il y revient à plusieurs endroits dans son œuvre : « c'est une chose qui, en plus d'avoir un sens premier empirique, donne à penser à quelque chose d'autre³ ». La question de la voix, chez Augustin, est évolutive et elle a donné lieu à de brillantes analyses⁴. Cela a surtout le mérite d'être assez clair, applicable dans des situations quasi quotidiennes ; surtout, cela insiste sur la matérialité propre à tout signe. Le signe est d'abord une chose. L'élément matériel est premier, qu'il s'agisse du son réel qui tape dans l'oreille (et non pas simplement du signifiant, de la hauteur de note ni de son analyse spectrographique, voire de la modélisation numérique de la façon dont elle atteint l'oreille singulière de chacun d'entre nous), qu'il s'agisse du tracé sur la feuille de papier, ou du corps lorsqu'il devient signifiant.

L'intérêt de la définition augustiniennne est également son caractère très général : la parole articulée humaine est un signe parmi les autres. Il unifie ainsi et déplace tous les débats sémiologiques de l'Antiquité. Cette conception, qui insiste sur la matérialité de tout signe, linguistique ou autre, est d'une grande aide pour comprendre le lien entre une analyse sémiologique de la langue et une analyse musicale où le son (et non pas le signifiant ni la note) est la préoccupation première.

Nous disposons également d'une analyse sémiologique très puissante, celle de la partition musicale

Par sa disposition, son orientation sur le papier, la démarche de Saussure est manifestement inspirée, de façon lointaine, par l'écriture musicale. De fait, la partition musicale est, dès son origine carolingienne, une analyse de la parole chantée donc une analyse linguistique ainsi qu'une proposition sémiologique.

-
1. Ivan FONAGY, *Situation et signification*, Paris, Benjamins, 1982 ; Michel POIZAT, *La voix du diable, jouissance lyrique sacrée*, Paris, Métailié, 1991 ; Roland BARTHES, « Le grain de la voix » dans *Musique en jeu* n° 9, novembre 1972, repris dans *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982. Ces auteurs ont travaillé leur intuition au-delà de ces éléments bibliographiques.
 2. AUGUSTIN *De la Trinité*, Chapitre VII, 912, 12.
 3. AUGUSTIN, *De la doctrine chrétienne*, II, 1, 1.
 4. Anne-Isabelle BOUTON-TOUBOULIC, « Augustin et le corps de la voix », *Cahiers philosophiques* n° 122, 2010/2, p. 43-56.

VIII.
A L-LE- LU- IA. * ij. v̇. Ostén- de
 no-bis Dó- mi-ne mi-se-ri-cór-di-am tu-

Figure 3 — *Alleluia Ostende nobis*, Graduale, 1908, p. 2.

Toutefois, un certain nombre de différences sautent aux yeux. De longs développements seraient nécessaires ici. Nous nous contenterons de quelques résultats.

La partition musicale ne traite pas la langue comme un système de signes sans matérialité. D’abord, en proposant d’analyser le son par l’idée de hauteur, elle permet d’en donner un équivalent visible, une image. De plus l’écriture alphabétique latine doit être comprise comme la marque de la réalité sonore du texte, surtout dans un monde carolingien où la lecture n’est pas pratiquée de façon intérieure. Pour les hauteurs, puis les durées, l’écriture musicale construit implicitement l’idée de substance phonique ; mais c’est pour s’intéresser aux qualités de cette substance, hauteur, durée, etc. En d’autres termes, elle construit non pas un dualisme entre substance sonore et langue, mais une tension entre deux réalités sonores, celle, linguistique qui peut être approchée par l’idée articulatoire de syllabe et celle qui peut l’être par l’élaboration des paramètres du son. Ici la lettrine, commune à la partie de texte et à la partie « musicale » figure ce lien, cette tension non dualiste.

Il n’y a donc pas d’opposition binaire entre le texte et le son, ni entre un système de signes linguistiques et un système de signes non linguistiques ; ni de représentation de « la pensée », et encore moins comme « masse informe ». Il y a en revanche construction consciente de ce que l’on peut appeler l’espace mental sonore : c’est l’un des apports essentiels de traités carolingiens comme la *Musica enchiriadis* qui, bien avant l’idée de note, construisent l’idée d’un système autonome et autoengendré de hauteurs de sons, l’ancêtre de nos échelles sonores, système qu’il faut avoir intériorisé pour pouvoir lire l’écriture musicale sur ligne qu’ils inventent¹. C’est l’occasion de travailler en

1. Ces textes ont été édités par Hans Schmid avec l’ensemble des textes de cette famille intellectuelle. *Musica et scolica enchiriadis una cum aliquibus tratatulis ajunctis*, quam edidit Hans SCHMID, München, Verlag der bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1981. Yves CHARTIER, *L’œuvre musicale d’Hucbald de Saint-Amand, les compositions et le traité de musique*, Québec, Cahier d’études médiévales n° 5, Bellarmin, 1995 ; Arthur HUBENS, *Le manuel de musique du Pseudo Hucbald, texte latin et version française avec commentaire, première traduction complète*, non édité, manuscrit Londres 20 septembre 1916, Bibliothèque nationale VM Bob 32883; *Musica enchiriadis*, introduzione, traduzione e commento di Mauro Casadei Torruni Monti, Università degli studi di Udine, Udine, Forum, 2013 ; *Musica enchiriadis*

profondeur l'idée d'un verbe intérieur, *verbum in corde, sensus interior*, lointain ancêtre de nos études cognitivistes¹, et que Saussure prend pour une réalité qu'il confond avec celle de la langue. Loin d'être une masse informe, c'est au contraire une construction mentale consciente, acquise par de longs exercices à la différence de celle de la langue qui ne l'est pas ou pas complètement.

On n'est pas du tout ici dans les nuages non situés du schéma saussurien : le monde sensible est présent du début et à la fin : le son préalable, dans son caractère diffus mais orienté en fonction du corps humain, est sensible. De même, l'articulation sonore, en tons et ½ tons, est acquise à force d'imprégnation de l'oreille, c'est-à-dire de façon sensible, par interaction entre l'intelligence qui comprend et l'oreille qui ajuste. La notation est une image, dont la matérialité est confirmée par l'évolution considérable à laquelle elle a été soumise.

Tout cela est articulé à une réflexion sur la matière sonore qui prend largement en compte, du coup, sa visibilité, au point que l'on peut voir le silence, et qu'un sourd peut entendre les sons. La plaisanterie d'Alphonse Allais est bien connue :



Figure 4 — Alphonse Allais, *Marche funèbre*, composée pour les funérailles d'un grand homme sourd, 1897.

and scolica enchiridiadis, transl ; with introd. and notes by Raymond ERICKSON, New Haven, Yale university press, 1995.

1. Claude PANACCIO, *Le discours intérieur, de Platon à Guillaume d'Ockham*, Paris, Seuil, 1999.

L'analyse sémiotique pratiquée par l'écriture musicale prend donc en compte la matérialité du signe, au point de réinventer un type de support spécial, celui des lignes horizontales de la portée, qui matérialisent en fait le préalable conceptuel à l'image sonore mentale. Ce point demanderait bien davantage d'analyse mais leur résultat nous suffit ici.

Enfin l'espace traversé par des traits verticaux construit par Saussure, dont on ne sait pas s'il est vide ou plein, si A est relié à B ou différencié, devient alors bien embrouillé face à l'espace qui, dans la partition, sépare les mots de l'analyse visuelle et modélisante du son. Il y a clairement un vide entre les mots et l'écriture des hauteurs, alors que dans le chant, les mots sont indissociablement articulés avec leurs hauteurs et durées. Là où Saussure colle signifié et signifiant, la partition sépare mots et hauteurs ou durées par un grand vide. Celui-ci marque encore mieux la nature arbitraire de leur lien, à présent complètement volontaire. Il montre aussi à quel point l'union n'est pas évidente, bien loin de la seule combinatoire qui permet à Saussure de distinguer les mots entre eux. Il marque l'importance de la conscience désirante de celui qui écoute une parole, qu'il la comprenne ou qu'elle soit dans une langue étrangère, qu'elle soit intégrable dans la sphère du « chanté » ou simplement du monde sonore, qu'elle fasse unité ou non.

La partition construit aussi un sujet et un rapport à l'unité bien différents de celui de Saussure. Après avoir insisté sur l'idée centrale de différence entre les éléments, le linguiste doit s'interroger sur l'unité constitutive de ces éléments et écarte la phrase, parce qu'elle est trop complexe et surtout parce qu'elle appartient à la parole et non pas à la langue¹. Mais chez lui les signes sont enchaînés de façon linéaire, les uns à côté des autres. La partition musicale suit le temps linéaire de la phrase ; mais elle prévoit la polyphonie, c'est la rupture totale de linéarité dans l'énonciation. Surtout, elle prévoit le fait de pouvoir parler ensemble. Dans l'écriture musicale, la parole peut être énoncée à plusieurs, ce que Saussure écarte explicitement, une absurdité².

Ainsi il ne s'agit pas seulement d'une écriture de la musique : c'est bien à une sémiologie que nous avons affaire, avec ses *a priori* sur ce qu'est la parole autant que la musique.

Cette sémiologie a une histoire, comme toute sémiologie

Les multiples essais d'écriture de la musique montrent que plusieurs conceptions du son et du signe, de la parole et de la musique se sont juxtaposées, voire affrontées, dans l'histoire³.

1. Ferdinand de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, op. cit., p. 148 et 172.

2. *Ibid.*, p. 38.

3. Guy d'Arezzo, par exemple, refuse l'écriture dasiane (figure 6), certes pour son échelle par quinte et non par octave, mais sans doute aussi pour sa manière d'écrire les mots à l'intérieur de l'échelle sonore, sans le vide évoqué plus haut.

Les différentes écritures de neumes ne sont pas seulement des habitudes graphiques, comme on pourrait opposer l'anglaise et la romaine, ou des polices de caractères : il y a aussi une pensée du signe dès les premières écritures dites neumatiques, celle des abbayes de Laon ou de Saint Gall, qui ne suivent pas les mêmes analyses de l'unité et de l'articulation¹. Mais à la même époque est inventée l'écriture sur ligne, qui, autre analyse visuelle, est aussi une autre analyse de la matérialité du signe.

Il faudra attendre plus d'un siècle pour que les neumes « montent sur les lignes » comme on dit souvent. Ce changement sémiologique souvent présenté comme une normalisation, une clarification, est surtout clairement un changement épistémologique. Il manifeste aussi des hésitations sur le rôle de l'alphabet dans l'analyse du son.

Les quatre exemples montrés ci-dessus montrent quatre écritures d'une même pièce déjà abordée plus haut (fig. 4). Donc quatre réalisations sonores semblables, mais quatre analyses sémiologiques différentes, quatre conceptions du lien entre la langue et le son : une analyse qui sépare les mots et l'élan vocal ou articuloire (fig. 5), l'analyse d'un *alleluia* qui intègre les syllabes dans une construction sonore préexistante (fig. 6), une analyse qui oblige les neumes à être traversés par une structuration préalable des hauteurs (fig. 7) et enfin une analyse qui a la notion claire de hauteur mais refuse de la figurer et préfère la noter avec des lettres alphabétiques en plus des lignes vocales (fig. 8). La lettre, la ligne, le signe, le son, la syllabe, le signe : chacune de ces analyses montre des conceptions sémiologiques profondément différentes, voire antagonistes.

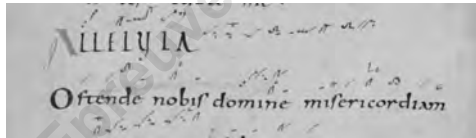


Figure 5 — *Alleluia Ostende nobis*, Saint Gall, 359, p. 26. Notation dite « neumatique ».

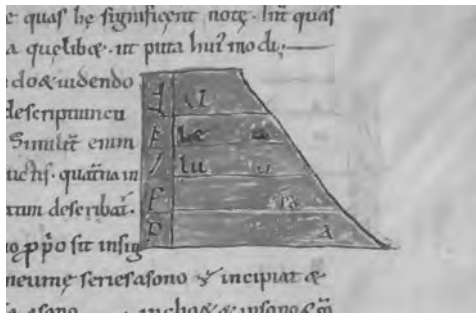


Figure 6 — Bnf, *Latins*, 7211, p. 16. Première notation avec des lignes.

1. Suzan RANKIN, *Writing sound in Carolingian Europe: the invention of musical notation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.

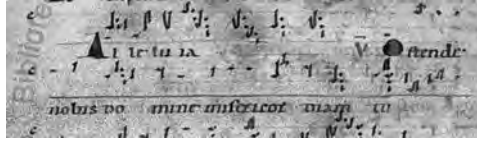


Figure 7 — Vat. Lat. 5319, °fol 2 r°. Bénévent, neumes sur lignes.

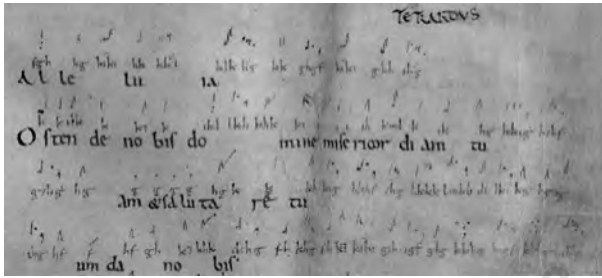


Figure 8 — BU Montpellier, H 159, fol. 63r°.
Manuscrit dit « digraphe » : neumes et alphabet en plus du texte.

Ces quelques points devraient amener à esquisser, plus qu'une histoire linéaire de l'écriture musicale, une histoire des conceptions sémiologiques de la musique.

Conclusion : les sémiologies mais la musique

Sylvain Auroux a fait une anthropologie des linguistiques. Il manque une anthropologie comparée des pratiques de la parole. La question de la conception matérielle du son y aurait une place essentielle : c'est d'ailleurs elle qui, véhiculant un imaginaire du support, permet l'écriture. Nos ordinateurs qui modélisent tendent à l'oublier la matérialité. Le passage de l'analogique au numérique est un problème sémiologique.

Márta Grabócz, dans son exigence de rigueur, dans son honnêteté intellectuelle impressionnante, dans son refus des raccourcis, dans son ouverture¹, nous y invite.

Violaine ANGER

*Centre d'Études et de Recherches Comparées sur la Création
Centre d'Étude de l'Écriture et de l'Image*

1. Allant jusqu'à affirmer que définir la narratologie est une entreprise vouée à l'échec (« La narratologie générale et les trois modes d'existence de la narrativité en musique », dans Márta GRABÓCZ, *Sens et signification en musique*, Paris, Hermann, 1976, p. 232.)

La narratologie musicale défiée par l'analyse sociologique : la *Symphonie K. 385 Haffner*, manifeste politique de Mozart (1782)

Définie comme « le mode d'organisation expressive d'une œuvre instrumentale¹ », la narratologie musicale a permis de cerner des processus de signification fondamentaux au sein des œuvres instrumentales. Cette avancée majeure s'est notamment développée à partir de l'étude du style classique et des œuvres de Mozart. Les travaux de Márta Grabócz ont ainsi renouvelé l'analyse de la forme sonate dans la *Symphonie K. 338* et ont mis en valeur la présence du schéma discursif passionnel dans les mouvements de certaines symphonies². Pourtant, des interrogations demeurent. L'étude sémiotique interne des œuvres est-elle la seule voie d'accès à la signification musicale ? Comment tenir compte des contextes sociologique, historique, et culturel dans la création, la diffusion, et la réception de la musique ? Ceux-ci sont laissés en général à l'arrière-plan, comme s'ils n'avaient qu'une place secondaire dans le processus de signification. Or, ces contextes jouent un rôle important pour toute œuvre et particulièrement dans le cas d'une symphonie de Mozart, la *Symphonie K. 385* dite « Haffner », en raison du nom de son commanditaire. Leur prise en compte ouvre la voie à un récit cohérent qui développe un autre type de narratologie : la position sociale de Haffner à Salzbourg conditionne en effet l'œuvre. Comment Mozart organise-t-il ce récit tout au long de cette symphonie ? L'examen de la partition et de ses liens avec l'opéra *Die Entführung aus dem Serail* (L'Enlèvement au sérail), composé peu auparavant, est essentiel pour mettre à jour cette signification.

1. Márta GRABÓCZ, *Musique, narrativité, signification*, Paris, Hermann, 2009, p. 16.

2. *Ibid.*, p. 111-149.

Un acquis précieux

L'étude des affects de la période classique a été la grande tâche de la sémiotique musicale et des travaux qui l'ont précédé en Europe de l'Est, à partir de la théorie de l'intonation de Boris Asafiev (1930¹). Elle a débouché sur le répertoire des topiques musicaux inaugurée dans la musicologie occidentale par Leonard Ratner à propos du style classique (1980²). Cette nouvelle perspective a conduit peu à peu à la constitution d'une narratologie fondée sur la mise en valeur des topiques au sein des œuvres. Un article fondamental de József Ujfalussy (1957), traduit récemment du hongrois, met ainsi à jour neuf affects présents dans l'œuvre de Mozart, en partant d'une identification précise de formules musicales récurrentes³. Ces affects sont la tristesse, le désespoir, la colère, le « motif de fusée » ou les cris, le pouvoir majestueux, l'amour dans l'expression de la vertu, le désir, la peur, et enfin, le secret et le mystère. Dans l'opéra, ces formules s'adaptent à l'évolution des sentiments des personnages grâce à leurs variantes mélodiques et à leurs modulations. Elles se retrouvent aussi dans la musique instrumentale. Un tableau synthétique d'Ujfalussy fondé sur des exemples musicaux les récapitule⁴. La présence de ces topiques conditionne la réalisation d'un récit dramatique, par-delà la forme sonate. Ainsi, dans la réexposition du premier mouvement de la *Symphonie K. 338*, Mozart « veut mettre l'accent, pour la dernière fois, sur la négation de signifiés solennels ou galants des thèmes principaux, afin de pouvoir “trancher” de manière définitive entre “l'héroïsme solennel” et “l'héroïsme tragique”⁵ ».

Dans cette perspective, la signification de la *Symphonie K. 385* reposerait alors sur l'identification des topiques et le dévoilement du récit que Mozart met en œuvre à partir d'eux, presque indépendamment du contexte de création. Or, les circonstances de composition révèlent une relation conflictuelle entre le commanditaire, Haffner, et Mozart. C'est dans cette situation que les topiques musicaux sont conçus et développés. Mozart ne va pas respecter les demandes d'Haffner. Il va manifester son indépendance et même critiquer subtilement son commanditaire dans cette symphonie. Il est nécessaire d'éclairer cette situation avant d'aller plus loin.

Notons, au préalable, que cette symphonie se compose de quatre mouvements :

-
1. On n'y trouve cependant aucune mention de la *Symphonie Haffner*. Cf. Boris V. ASAFIEV, *Muzykal'naja forma kak protsess*, Moscou, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1963.
 2. Leonard RATNER, *Classic Music*, New York, Schirmer, 1980.
 3. József UJFALUSSY, « Intonation, création de caractères et de types dans certaines œuvres de Mozart », in *Narratologie musicale, topiques, théories et stratégies analytiques*, traduction française de Sophie KEPES, Márta GRABÓCZ (dir.), Paris, Hermann, 2021, p. 277-330.
 4. *Ibid.*, p. 319-321.
 5. Márta GRABÓCZ, *Musique, narrativité, signification*, op. cit., p. 128.

- *Allegro con spirito*, en *ré* majeur,
- *Andante*, en *sol* majeur,
- *Menuet*, en *ré* majeur, et *trio*, en *la* majeur,
- *Finale*, en *ré* majeur.

La diversité de chacun de ces mouvements est frappante à l'audition. Le premier et le dernier expriment une grande violence, tout comme le *Menuet*. L'*Andante* contraste par son caractère mélodique avec le début de la symphonie. Le *Trio* a un caractère de danse populaire, ce qui n'est pas le cas dans d'autres symphonies. Sa présence interroge. Comment expliquer cette dimension populaire si marquée ? Cette question en entraîne une autre : la *Symphonie Haffner* est-elle cohérente ou regroupe-t-elle des mouvements disparates ? La mise à jour des topiques n'est qu'un des éléments de réponse à cette question.

Le choix de la symphonie

Le conflit entre Mozart et Haffner provient de la nature même de l'œuvre, commandée pour célébrer un événement dont les biographes ne mesurent pas assez l'importance. Bourgmestre de Salzbourg, Haffner est anobli en juillet 1782 par le prince-archevêque de ce petit État, Colloredo. Il passe ainsi du statut de bourgeois à la condition de noble, qui lui confère bien entendu un rang supérieur dans la hiérarchie sociale. Haffner tient à ce qu'une œuvre solennelle, une sérénade, soit jouée lors de la cérémonie de son anoblissement. Même si Mozart est alors établi à Vienne, après s'être difficilement libéré de la tutelle de Colloredo, l'année précédente, il reste le compositeur le plus apte à respecter les codes de Salzbourg aux yeux de Haffner. Six ans auparavant, Mozart a d'ailleurs composé une sérénade (K. 250) pour le mariage de sa fille. Autrement dit, Haffner demande à Mozart de faire comme s'il n'avait pas rompu avec sa ville natale. Il passe d'ailleurs par le père du compositeur, resté au service de Colloredo, pour lui faire parvenir la commande, le 20 juillet.

Deux éléments de conflit se trouvent ainsi réunis dans cette commande : une dimension esthétique, le retour à la forme conventionnelle de la sérénade, et une question sociale, l'accession à la noblesse, classe que Mozart détestait malgré ses ambivalences¹ ; son hostilité à Colloredo et au monde de Salzbourg ne l'avait pas quitté. La sérénade est en effet caractérisée par un nombre important de mouvements et la prédominance du style galant. La structure de la *Sérénade K. 250* dite « Haffner », en *ré* majeur, le prouve². Elle est précédée d'une marche (K. 249) qui clôt également cette œuvre composée de huit mouvements.

1. Norbert ELIAS, *Mozart, sociologie d'un génie*, traduction française, Paris, Seuil, 1991, p. 55-56.
2. Jean et Brigitte MASSIN, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Paris, Fayard, 1970, p. 767-769.

Marche K. 249
1 <i>Allegro maestoso – Allegro molto</i> – Concerto intercalaire pour violon en sol majeur
2 <i>Andante</i>
3 <i>Menuet en sol majeur et Trio</i>
4 <i>Rondo, Allegro</i>
5 <i>Menuet « galante »</i>
6 <i>Andante</i>
7 <i>Menuet (Trio en sol majeur)</i>
8 <i>Adagio – Allegro Assai</i>
Marche K. 249

Tableau 1 — Plan de la *Sérénade K. 250 Haffner* (1776).

Malgré la présence d'un orchestre très développé et une expression parfois personnelle (l'*Adagio* du *Finale* notamment), cette sérénade est marquée par le style galant, une écriture légère, et l'abondance des menuets. Six ans plus tard, Mozart est incapable de renouer avec les conventions de Salzbourg. Il a d'autres perspectives musicales et sociales. Il conçoit dès le départ une symphonie et demande à son père de reprendre la marche K. 249 de 1776 lors de la cérémonie. Lorsque l'œuvre est achevée, le 7 août, il envoie finalement une nouvelle marche (K. 408¹). C'est donc une œuvre inhabituelle, sans ses nombreux menuets, que reçoit Haffner, même si elle conserve la tonalité de la *Sérénade K. 250, ré* majeur. Elle redevient pleinement une symphonie lorsque Mozart la donne en concert à Vienne, le 23 mars 1783, après avoir ajouté une partie de clarinettes. La *Symphonie K. 385* est ainsi une œuvre contestataire sur le plan esthétique. En ne s'inscrivant pas dans les codes de la cérémonie célébrant une ascension sociale, elle connote déjà une prise de position politique. Le choix de la symphonie n'est d'ailleurs pas dicté par le rejet total de la sérénade. Lors de sa composition, Mozart est aux prises avec une autre œuvre pour instruments à vent en quatre mouvements, dont on ignore le commanditaire, la *Sérénade K. 388* en *ut* mineur. De plus, la demande de Haffner lui parvient dans une période intense d'activité, où il rédige la réduction pour piano et chant de son opéra *L'Enlèvement au sérail*, créé au Burgtheater de Vienne le 16 juillet 1782. Ce travail n'est pas sans conséquences : comme nous le verrons, cette œuvre a de profonds liens avec la *Symphonie Haffner*.

1. *Ibid.*, p. 910-911.

L'expression des topiques

Le premier et le dernier mouvement sont les plus importants de l'œuvre. Ils représentent à eux deux 468 mesures, soit deux tiers du nombre total (700 mesures).

I <i>Allegro con spirito</i> , ré majeur : 204 mesures
II <i>Andante</i> , sol majeur : 84 mesures
III <i>Menuet</i> , ré majeur (48 m.), <i>Trio</i> , la majeur (52 m.), <i>menuet da capo</i> (48 m.) : 148 mesures
IV <i>Presto</i> , ré majeur : 264 mesures.

Tableau 2 — Les proportions des mouvements de la *Symphonie Haffner*.

Ces deux mouvements rapides ont presque la même structure et sont écrits dans la même tonalité, ré majeur. L'*Allegro* a une forme sonate monothématique, le *Presto*, une forme sonate bi-thématique. Mais tous deux sont déterminés par le même topique, celui qu'Ujfalussy nomme le « motif de fusée » en raison de son instabilité et de ses déplacements dans la tessiture. Ce motif est associé à des cris ou à la douleur intense lorsqu'il est caractérisé par un intervalle de septième diminuée¹. Dans le premier thème, ce n'est pas toutefois une septième diminuée mais un saut de septième majeure en position renversée et élargie de neuvième (ré aigu - do #), que l'on observe, après le double saut d'octave initial aux cordes :



Exemple 1 — Thème du premier mouvement de la *Symphonie Haffner* (mes. 1-5).

Ce thème instable est particulièrement puissant car il est joué *forte*, à l'unisson, par tout l'orchestre. Il donne l'impression d'une ascension, en raison du double saut d'octave du début. En réalité, il s'agit d'une descente mélodique organisée sur quatre notes, de la tonique à la dominante (ré, do #, si, la), qui interroge. Les sonorités des timbales et des cuivres (trompettes, cors) sont éclatantes dans l'orchestre. Ce caractère dynamique dans la mélodie et le rythme, à peine tempéré par un conséquent du thème *piano* (mesures 6 à 12), se retrouve dans le thème du quatrième mouvement. Il s'étend également aux nuances (*piano*, *forte*).

1. József UJFALUSSY, « Intonation, création de caractères et de types dans certaines œuvres de Mozart », *op. cit.*, p. 306-308.

Exemple 2 — Thème du *Presto* (mesures 1-12).

Le thème du *Menuet*, toujours dans la tonalité de *ré* majeur, relève également du même topique.

L'alternance d'une montée *forte* grotesque, aux cordes, vers un accord de dominante *forte*, puis de rythmes plus subtils (double/croche pointée) *piano*, vers le retour à la tonique, prend quasiment un caractère comique.

Exemple 3 — Thème du *Menuet* (mesures 1-8).

Ce topique n'est pas présent dans deux parties de la symphonie : le deuxième mouvement, *Andante*, et le *Trio* qui suit le *Menuet*. Ils ont chacun un caractère particulier. L'*Andante* est structuré dans une forme binaire simple, construite autour de deux thèmes. L'effectif instrumental est celui d'un orchestre de chambre. Il se compose de hautbois, bassons, cors, et cordes ; les trompettes et les timbales n'y figurent pas. Son caractère mélodique, ses harmonies simples, et sa tonalité en *sol* majeur diffèrent totalement du premier mouvement. Les trilles, les appoggiatures, et les accents exprimés dans le conséquent du premier thème résultent d'une écriture musicale maniériste, soucieuse de chaque détail¹.



Exemple 4 — Premier thème du second mouvement (mesures 1-12).

1. Jean-Laurent CSINIDIS, *La symphonie Haffner*, devoir dactylographié, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1999, p. 8.

Le lien intertextuel avec *L'Enlèvement au sérail*

Partons d'un constat. L'analyse de la signification des topiques de Mozart par Ujfalussy s'appuie sur le lien entre des motifs présents aussi bien dans les opéras que dans les œuvres instrumentales. La signification de ces derniers provient des airs de personnages d'opéras.

Certaines paroles et certains personnages d'opéra peuvent fournir des éclaircissements concrets sur la façon dont le compositeur associe telle musique à tel type de sentiment, de comportement ou de situation, et nous sommes tout à fait en droit de supposer que des sonorités, des intonations musicales identiques ou similaires, même sans paroles, sont porteuses d'une signification analogue à celle de leurs variantes scéniques avec paroles¹.

Dans son étude des symphonies de Mozart, Neil Zaslaw fait le même constat à propos du troisième thème du premier mouvement de la *Symphonie Jupiter K. 551* (1788) : il est issu d'un air intitulé *Un bacio di mano*, K. 541, qui était destiné à être inséré dans un opéra bouffé de Pasquale Anfossi, *Le Gelosie fortunate*². Les liens intertextuels noués avec des airs d'opéra sont donc essentiels pour établir la signification des thèmes des symphonies. La *Symphonie Haffner* entretient ainsi une relation privilégiée avec le *singspiel* que Mozart a juste achevé avant sa composition, *L'Enlèvement au sérail*. Dans cette œuvre, Osmin, serviteur violent et menaçant, rêve de voir exécutés les deux couples captifs, après l'échec de leur tentative d'évasion. Au troisième acte, il croit sa victoire assurée et la proclame dans l'air n° 19, « Ha! wie will ich triumphiren ». Les paroles de cet air sont explicites :

<i>Ha! wie will ich triumphiren, Wenn sie euch zum Richtplatz führen Und die Hälse schnüren zu;</i>	Oh ! comme je triompherai Quand vous serez menés à la potence Et qu'on vous passera la corde au cou ! (refrain)
<i>Hüpfen will ich, lachen, springen Und ein Freudenliedchen singen Denn nun hab' ich vor euch Ruh.</i>	Je bondirai, je rirai, sauterai J'entonnerai un chant de joie Car je serai enfin débarrassé de vous (couplet 1, puis refrain)
<i>Schleicht nur säuberlich und leise Ihr verdammten Harems-Mäuse, Unser Ohr entdeckt euch schon; Und eh' ihr uns könnt entspringen, Seht ihr euch in unsern Schlingen, Und erhaschet euren Lohn.</i>	Vous pouvez bien, prudemment, doucement, Vous faufilez maudits rats de harem Vous ne trompez pas notre oreille ; Et avant que vous n'ayez pu nous échapper, Vous voilà pris dans nos collets Vous aurez ce que vous méritez (couplet 2, puis répétition variée)

Or, le premier thème du 4^e mouvement de la *Symphonie Haffner*, répété et varié (mesures 3-4), provient du début de cet air, écrit lui aussi dans la tonalité de *ré* majeur (« Oh ! comme je triompherai quand vous serez menés à la potence » dans la traduction française) :

1. József UJFALUSSY, « Intonation, création de caractères et de types dans certaines œuvres de Mozart », *op. cit.*, p. 277-278.
2. Neil ZASLAW, *Mozart's symphonies, Context, Performance Practice, Reception*, Oxford, Clarendon Press, 1989, p. 533-534.

Exemple 6a — Premier thème du *Presto* de la symphonie (mesures 1-4).

Ha! wie will ich tri-um - plü - ren, wenn sie euch zum Richt platz füh - ren

Exemple 6b — Début de l'air d'Osmin n° 19 (mesures 20-25) dans *L'Enlèvement au sérail*.

Le thème final de la symphonie, par sa frénésie musicale, renvoie à l'expression sauvage et cynique d'Osmin. Ce personnage imaginaire représente en réalité le prince-archevêque de Salzbourg. Mozart n'a pas oublié sa violence. Il semble ici se venger du coup de pied reçu lors de sa prise de congé avec le prince, en 1781, « par ce pied-de-nez jubilant à l'adresse de son ancien tyran¹ ». Autrement dit, Mozart profiterait de la commande d'Haffner pour se moquer de Colloredo et du monde de Salzbourg. Cette hypothèse est bien entendu tout à fait plausible. Elle a été mentionnée depuis longtemps par la musicologie au point d'être présente dans des biographies et sur divers sites. Il faut cependant l'envisager dans la cohérence narrative de la symphonie, commandée non par Colloredo mais par Haffner, et adressée à ce dernier.

Une autre relation entre l'air d'Osmin et la symphonie n'a pourtant jamais été établie. Elle concerne le passage où Osmin évoque « les maudits rats de harem », dans le deuxième couplet de l'air. Le premier thème de l'*Allegro* de la symphonie a un lien évident avec cette mélodie instable, soumise elle aussi à une descente mélodique dans le grave, comme le prouve leur comparaison (exemple 7).

Exemple 7a — Air d'Osmin n° 19 (mesures 87-95) dans *L'Enlèvement au sérail*.

zu, schmi-ren zu. Schleicht nur säu - ber - lich und lei - ge, ihr ver-damm-ten Ha-rems - Mit-se,

Exemple 7b — Thème initial du premier mouvement de la *Symphonie Haffner* (mesures 1-5²).

1. Jean et Brigitte MASSIN, *Mozart, op. cit.*, p. 914.
2. Le thème est présenté ici dans la partie des violoncelles et des contrebasses pour faciliter la lecture.

Cette deuxième relation affirme dès les premières notes la présence d'Osmín/Colloredo dans la symphonie. Celle-ci n'est donc pas due au hasard. L'*Allegro* et le *Presto* qui encadrent l'œuvre marquent sa prépondérance. Une signification supplémentaire se greffe alors sur celle d'un topique qui exprime, rappelons-le, la douleur intense, la surprise, mais aussi la colère. Or, celle-ci n'est pas seulement l'expression du rejet du monde de Salzbourg par Mozart. C'est également celle de Colloredo par l'intermédiaire d'Osmín. La symphonie révèle l'omniprésence de ce despote peu éclairé, détenteur d'un pouvoir important. Qui peut être alors ce « maudit rat de harem » pris au collet, sinon Haffner lui-même ? La symphonie renvoie au contexte de la cérémonie mais aussi à sa situation sociale. Elle structure un récit cohérent autour de la position de ce bourgeois devenu réellement gentilhomme. Ce récit va au-delà de celui induit par la signification des topiques. Il est de nature sociologique.

Du contexte sociologique au message politique

Abordons à présent les contextes. Haffner commande à Mozart une sérénade pour célébrer son ascension sociale à Salzbourg lors d'une cérémonie. L'accession à la noblesse était en quelque sorte son couronnement. Rares étaient en effet les bourgeois à être ainsi distingués. Seules 40 personnes furent anoblies au cours des années 1781-1789 dans la société viennoise¹. Les nouveaux promus étaient considérés comme des nobles de seconde zone par la vieille aristocratie, soucieuse de maintenir sa domination. L'anoblissement d'Haffner ne lui permettait donc pas d'accéder réellement à l'aristocratie, malgré sa position de notable dans la ville de Salzbourg. Le pouvoir suprême restait détenu par Colloredo. Haffner ne pouvait qu'occuper une place inférieure, malgré son nouveau statut. Tout bourgeois avait par ailleurs des origines paysannes et restait à peine distinct de cette classe populaire, aux yeux de la grande noblesse. Mozart avait parfaitement conscience de ce contexte sociologique. Son indépendance sociale – assez limitée toutefois selon Elias – lui permettait d'avoir un regard critique sur les hiérarchies pesantes de sa ville natale. Loin de célébrer Haffner dans les conventions issues de la sérénade, la symphonie raille la vanité de son ascension sociale grâce à la construction d'un récit cohérent, articulé sur chacun des mouvements. Mais pas seulement.

L'*Allegro con spirito* initial affirme musicalement le pouvoir de Colloredo. Les paroles sous-entendues dans le thème le démontrent. L'instabilité de la mélodie, son intensité, et sa violence donnent une image redoutable du prince-archevêque. Il s'agit d'un avertissement solennel donné à Haffner, qui ne peut que rester prisonnier du pouvoir de son maître, comme les couples captifs de *L'Enlèvement au sérail*. La descente mélodique présente dans le thème n'est alors pas neutre : elle connote de manière ironique le maintien dans un

1. Selon Julia MOORE, *Beethoven and Musical Economics*, Ph D., Urbana-Champaign, Illinois University, 1987, p. 76. Citée par Tia DENORA, *Beethoven et la construction du génie*, tr. fr., Paris, Fayard, 1998, p. 88.

statut social inférieur, dans une tonalité de *ré* majeur qui n'est bien sûr pas associée à celle d'un triomphe.

Le deuxième mouvement, de style galant, est beaucoup plus conforme aux aspirations du bourgmestre anobli. Il respecte les conventions de la sérénade. Il lui fait entrevoir le raffinement auquel il semble maintenant avoir droit. Ce monde serein est vite dissipé. Le *Menuet* brise par son caractère grotesque la délicatesse de l'*Andante*. Il ramène Haffner à la réalité de Salzbourg par la résurgence du topique initial. Il dévoile enfin d'autres dimensions dans un *Trio* qui a énormément d'importance, au point – rappelons-le – d'être écrit dans la tonalité de la dominante, la majeure.

La danse populaire qui y est présente, peu commune dans les symphonies de Mozart, peut s'expliquer de différentes façons. Elle expose un air qui pouvait être dansé par la noblesse, tout d'abord. L'irruption de ce *ländler* dans le menuet dénote, pourtant, la promotion du peuple au sein d'une forme musicale dévolue aux usages des nobles, le menuet. Tout se passe comme si Mozart voulait à la fois rappeler à Haffner ses origines paysannes, mais aussi lui indiquer une voie alternative à celle des menuets de style galant, si présents dans la *Sérénade Haffner* de 1776. Cette voie est celle d'un univers populaire harmonieux. Il répond véritablement aux aspirations humaines, et à celles d'Haffner, y compris. Autrement dit, le moment de grâce du *Trio* est en quelque sorte celui de la réunion musicale du « Tiers état » constitué par la bourgeoisie, la paysannerie, et une frange de la noblesse à l'écart de l'expression de la domination. Il se différencie totalement de la violence du maître de Salzbourg, présente dans la majeure partie de l'œuvre. Il annonce d'ailleurs les mélodies typiquement populaires des trios des symphonies composées par Haydn après la mort de Mozart, des mélodies « qui donnèrent à cette forme aristocratique un caractère démocratique¹ ». Malgré sa brièveté, ce *Trio* fait entrevoir une dimension utopique, celle du rêve d'une harmonie sociale. Celle-ci est hélas bien éloignée des réalités de Salzbourg.

Le dernier mouvement marque le retour à la situation présente dans cette principauté. L'air de triomphe n'est pas celui d'Haffner mais celui de Colloredo. Les timbales, les cors, et les trompettes aux sonorités éclatantes le mettent en valeur dans un tempo frénétique. Elles le placent pourtant à la hauteur d'un vulgaire gardien de prisonniers, Osmin.

Dans ce contexte, le lien avec le *singspiel* révèle donc un récit tout à fait cohérent. Il est facilité par le fait que ni Haffner ni l'auditoire de Salzbourg ne pouvaient connaître *L'Enlèvement au sérail*, dont la partition n'était pas disponible. Les thèmes de la symphonie issus de l'air n° 19 ne pouvaient être identifiés. Seul Mozart en possédait les clés. Il est aisé de comprendre, maintenant, son refus de la sérénade et sa volonté de composer une symphonie, plus apte à développer un récit critique d'Haffner et, surtout, de Colloredo.

1. Charles ROSEN, *Le style classique – Haydn Mozart Beethoven*, traduction française, Paris, Gallimard, 1978, p. 431.

L'étude des dimensions sociologiques ne concerne pas seulement la production d'une œuvre. Elle se rapporte également à son interprétation, à sa diffusion et à sa réception. Il aurait été passionnant d'avoir des témoignages sur la réaction de l'auditoire de Salzbourg lors de la création de cette symphonie alors maquillée en sérénade. Malheureusement, aucun témoignage ne nous est parvenu sur la réception de l'œuvre, même si nous pouvons supposer la surprise ressentie par le public. La *Symphonie Haffner* remporta cependant un vif succès lors de sa création à Vienne, en mars 1783.

Concluons. La prise en compte des contextes sociologiques et des circonstances de la composition s'avère donc déterminante dans la signification de la symphonie. Loin d'être secondaires, ces contextes jouent ici un rôle décisif. La demande du commanditaire n'est pas respectée par Mozart. Les formes musicales voulues par Haffner sont subverties par un compositeur à l'écart des conventions de Salzbourg et du cadre de la cérémonie d'anoblissement. Mozart lui adresse une symphonie et non une sérénade. Elle donne lieu un récit dramatique cohérent fondé sur la relation de thèmes mélodiques majeurs avec l'air n° 19 d'Osmin dans *L'Enlèvement au sérail*. La figure repoussante du prince-archevêque Colloredo prévaut dans les deux mouvements principaux de l'œuvre. La symphonie ne célèbre pas Haffner. Bien au contraire, elle critique les illusions de son accession à la noblesse. Haffner ne peut qu'occuper un rang inférieur dans cette société et rester sous la domination de son maître.

Cette symphonie est en fait un manifeste politique de Mozart au sein d'une structure musicale. Au premier stade, il s'agit d'une critique des vaines aspirations d'Haffner qui ne peut devenir l'égal du prince-archevêque, même s'il est anobli. Son corollaire, au deuxième stade, est une description farouche de Colloredo dépeint sous les traits peu reluisants du gardien de prisonniers Osmin. Il s'agit d'une critique du despotisme aristocratique. Mozart, enfin, laisse entrevoir un univers harmonieux dans la dimension pastorale du *Trio*. Cette perspective utopique exprime l'espoir des classes dominées face au pouvoir autoritaire de la noblesse. Sept ans avant 1789, la *Symphonie Haffner* expose les conflits sociaux et politiques de son époque, à partir de la situation de Salzbourg.

L'identification des topiques et leur signification sont fondamentales dans une perspective sociologique. Elles ne peuvent cependant être réellement fructueuses que dans la relation entre la sémiotique et l'étude des contextes sociologiques d'une œuvre musicale. Cette connexion ouvre une nouvelle voie à la narratologie musicale.

Jean-Marie JACONO

Laboratoire d'études en sciences des arts (LESA) – UR 3274
Université d'Aix-Marseille (AMU)

Alexander Zemlinsky's *Lyric Symphony*, Following in the Footsteps of Mahler's *Lied von der Erde*

Early in his career, Alexander Zemlinsky (1871-1942) set out to compose a work in the genre of the song symphony, aiming at a counterpart to Mahler's *Lied von der Erde* (*Song of the Earth*). He searched for a suitable poetic text and finally found the German translation of a book of poems by Rabindranath Tagore (1861-1941). The Bengali poet, famous after winning the Nobel Prize for Literature in 1913 for his poetry volume *Gitanjali*, had translated 24 of his Bengali prose poems into English that same year, publishing them in a volume entitled *The Gardener*. The first German translation appeared only one year later.¹ From this collection, Zemlinsky fashioned the poetic basis for his song symphony.

The poems deal with the depth and abysses of love, with the hope of love as a fulfilment of life and the fear of being distracted from aesthetic ideals by an exclusive bond to a loved one. Doubts are never about the realization of a relationship in everyday life but exclusively about what love means to the lover or the beloved and whether they trust themselves to reconcile this new aspect of life with their innermost longings and ideals. Although Tagore nowhere suggests the assignment of any poem to a woman or a man, readers may easily follow who is speaking in each case.

For his *Lyric Symphony*, Zemlinsky chose poems Nos. 5, 7, 30, 29, 48, 51, and 61, setting them alternately for a baritone and a soprano. He completed the composition on August 29, 1923; the score was published in the same year by Universal Edition Vienna. The premiere took place on June 4, 1924, at the festival of the International Society for New Music in Prague.

1. Rabindranath TAGORE, *The Gardener. Translated by the Author From the Original Bengali*, London, Macmillan, 1913; Hans EFFENBERGER (alias Jan ŚLIWIŃSKI), *Tagore: Der Gärtner*, Munich, Wolff, 1914.

The seven texts Zemlinsky set to music describe an implied dialogue; Antony Beaumont speaks of a “love drama, beginning with the first stirring of desire and ending with the agony of parting,”¹ Monika Lichtenfeld of the “unfolding of a love, which is not presented in a concrete story, but, as it were, in archetypal phases of development.”² What is significant here is the attitude of the interlocutors to each other and the difference between each one's object of interest. The male voice sings of longing for transcendence and striving for its sublimation in artistic realization, which must be the highest goal of man and from which a love relationship threatens to distract. The female voice, on the other hand, hopes for an intimate connection between two souls but recognizes the futility of this hope and ultimately agrees to painful renunciation. The story is thus about the impossibility of combining freedom, engaged and requited love, and devotion to what one perceives as the highest goals.

Zemlinsky's *Lyric Symphony* is a through-composed orchestral work; passages conceived as preludes or postludes to a poem are heard as symphonic interludes. This is particularly evident in the ambivalence regarding the beginning of the third movement: In the orchestral score, the figure “III” appears above m. 372, where Zemlinsky changes to E \flat major, the home key of the *Adagio* movement. Conversely, the piano score indicates the beginning of a new movement only at the actual tempo marking *Adagio* in m. 388. The hybrid form of the song symphony also manifests itself in the fact that the instrumental passages, especially in the more extensive movements, take up more space than the vocal passages.

On the musical level, three dimensions can be distinguished, each with two perspectives. First, there is the overlapping of the overall view and the temporal development. As Hermann Danuser has stated, “Zemlinsky's *Lyric Symphony* is characterized by the tension between what the author himself postulated as the ‘keynote’ of the work and the [...] conception of the sequence of the seven songs in the sense of a ‘plot development’.”³ The second dimension concerns the tonal structure of the symphony. While the initial and final key of the opening movement, F \sharp minor, can be regarded in the broadest sense as the ‘home key’ of the work, from which emerge various secondary keys in the course of the movements, the anchor D runs through the entire composition as a competing secondary tonic. A third dimension becomes apparent at the level of the local treatment of tonality. Here, two perspectives confront each other vertically: while chords and bass progressions

-
1. Anthony BEAUMONT, *Alexander Zemlinsky: Biographie*, Vienna, Zsolnay, 2005, p. 451.
 2. Monika LICHTENFELD, “Zemlinsky und Mahler”, in Otto KOLLERITSCH (Ed.), *Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule*, Graz, Universal Edition, 1976, pp. 102–110 [p. 102].
 3. Hermann DANUSER, “Lyrische Tonkunst als Weltanschauungsmusik. Über Alexander Zemlinskys *Lyrische Symphonie*”, in Hartmut KRONES (Ed.), *Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld*, Vienna, Böhlau, 1995, pp. 291–299 [p. 294].

often remain constant for a surprisingly long time, the melodic contours, especially those of the vocal parts, freely entwine these harmonies with chromatic embellishments without appearing atonal.

The through-composed layout and the subliminal flow of a tonal basis make one feel that the question of the predominance of love or art, devotion to another or personal freedom takes place exclusively in the participants' souls and imagination. This is particularly evident in the poem Zemlinsky assigns to the male voice at the climax of the entanglement, in the third symphonic movement. Here the ostensible beloved is sublimated into the man's dreams and desires. But, as the female voice admits in the penultimate symphonic movement, "Dreams cannot be captured." This is also confirmed very quietly by the trombones, which immediately after these words take up the symphony's main theme, heard at the beginning of the first movement in the baritone to the words "I am restless" (*Ich bin friedlos*): even in art, love cannot be maintained as a mere dream.

Langsam (baritone)

„Ich bin friedlos, ich bin durstig nach fernen Dingen.
Meine Seele schweift in Sehnsucht, den Saum der dunklen Weite zu berühren.
O großes Jenseits, o ungestümes Rufen Deiner Flöte.
Ich vergesse, ich vergesse immer, dass ich keine Schwingen zum Fliegen
habe, dass ich an dieses Stück Erde gefesselt bin für alle Zeit.

Ich bin voll Verlangen und wachsam, ich bin ein Fremder im fremden Land.
Dein Odem kommt zu mir und raunt mir unmögliche Hoffnungen zu.
Deine Sprache klingt meinem Herzen vertraut wie seine eig'ne.
O Ziel in Fernen, o ungestümes Rufen deiner Flöte.
Ich vergesse immer, ich vergesse immer, dass ich nicht den Weg weiß, dass ich das
beschwingte Ross nicht habe.

Ich bin ruhlos, ich bin ein Wanderer in meinem Herzen.
Im sonnigen Nebel der zögernden Stunden welch gewaltiges Gesicht von dir wird Gestalt
in der Bläue des Himmels.
O fernstes Ende, o ungestümes Rufen deiner Flöte.
Ich vergesse, ich vergesse immer, dass die Türen überall verschlossen sind
in dem Hause, wo ich einsam wohne.
O fernstes Ende, o ungestümes Rufen deiner Flöte.“¹

The poem Zemlinsky chose to introduce his male protagonist is conceived as a kind of poetic "theme with two variations." Each of the three stanzas consists of two longer framing verses, which enclose a shorter central verse invoking an immaterial addressee. In stanzas II and III, the two framing lines vary the corresponding statements in stanza I. Conversely, the central verse remains almost unchanged, with only the addressee described differently in each case. In terms of content, the first verse of each stanza serves the male

1. The original English version by Rabindranath TAGORE, "The Gardener 5: I Am Restless", is available online. <https://www.poetryverse.com/rabindranath-tagore-poems/gardener-5-am-restless> (Accessed 26 July 2022).

voice to describe his (primarily emotional and spiritual) condition; the third verse adds an enumeration of the restrictions that inhibit the unfolding of his lofty desires. The “impetuous calling of the flute” mentioned in the central verses symbolizes the call for devotion to a great spiritual task.

Like Mahler in his *Lied von der Erde*, Zemlinsky conceives the first movement of his symphony as a free sonata allegro form. At the same time, he overwrites this arrangement with a tripartite arch form corresponding to the three poetic stanzas. The music emphasizes the contrasting centre not only of each stanza, but also of the three-stanza structure as a whole (the second major section, composed as a “development”). Across all this, Zemlinsky conceives a continuous increase from stanza to stanza, culminating in the coda with the final version of the refrain line (added by the composer).

Thematic components appear almost exclusively in the orchestral passages. As is typical for Zemlinsky's tonal language, they are determined primarily by rhythmic and tonal characteristics, while the melodic contours are subject to constant variation. The homophonic principal theme opening the symphony provides a good example:

Langsam (*Grave*) mit ernst-leidenschaftlichem Ausdruck

high winds
timpani
low winds
= basses

Example 1 — *Lyrical Symphony*, movement I, principal theme.

In this theme, Zemlinsky establishes four characteristics:

- the repeated rhythmic shaping with a syncopation on beat 2 of the slow 3/4 measure (which makes this *Grave* movement reminiscent of sarabandes),
- three rhythmic figures: $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ and $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$,
- the key of F# minor, soon challenged by a prominent multi-octave C#,
- and the rounding off in the upper voice on an unstressed beat by a C#, reached via the artificial leading note B#.

In the measures following the theme, the combination of these characteristics is developed in many different ways before it is taken up in variation at the return to the initial tempo.

The trill or tremolo of the dominant note C# underscores the music almost throughout the first 55 measures. The three rhythmic patterns also pervade large parts of the movement and even find their way into the vocal part, albeit without the typical sarabande syncopation. For the dotted-note group, this is already evident in the initial “I am restless”, which is thus marked as the ‘main motif’ of the poetic statement, and again in the head of the first refrain line, at “O Great Beyond” (*O großes Jenseits*). Even more striking is the fact that Zemlinsky also integrates the third rhythmic component with its syncopated compression into the vocal part: in stanzas I and II, the singer thus underscores the “impetuous calling of your flute”; in stanza III, a chain of this rhythmic figure is heard at the corresponding moment in the orchestral instruments.

The secondary theme, entering in m. 24, is conceived in two segments. Both are related to features present in the principal theme. Segment [a] is homophonic and expressive, like the orchestral opening in mm. 2–5 and its variant in mm. 19–23. This segment likewise anchors in F# and connects a syncopation on the second beat of the first measure to the third rhythmic figure in the second measure.

24 **Mit großem Ausdruck**

high winds + strings
medium winds
low winds + basses

coll'8va
espr.
molto dim.
p

Example 2 — *Lyric Symphony*, movement I, segment [a].

Segment [b] follows immediately on the heels of [a]. It is much more transparently orchestrated and much more restrained than the principal theme and motif [a]. Zemlinsky relegates the characteristic sarabande syncopation to the accompanying voices, while characterizing the melodic contour with a new rhythmic pattern with shifted syncopation (♩ ♩ ♩ ♩). This rhythm will later take the lead, especially in the movement’s recapitulation, and will also be heard again in the symphony’s postlude.

28 **Sehr ruhig**

strings
mf
p
pp
dim.
coll'8va

Example 3 — *Lyric Symphony*, movement I, segment [b].

Stanza II is melodically much more idiosyncratic. It sets out with a densely chromatic contour interspersed with large leaps, which is taken up twice in the same verse, and once more, rhythmically stretched and varied, in the central refrain. For the central refrain line, which begins once again with the same melodic shape, all instrumental groups as well as the singer return one after the other to the third rhythmic figure. As soon as the refrain line has faded away, the music starts to move passionately. Crowning the rhythmic play, the high woodwinds enter with a motif of their own, which finally also finds its way into the singing voice. This is followed by the emotional retransition. While the bass instruments anticipate the recapitulation with a six-bar trill in C#, the high instruments still sound isolated echoes of the three-note figures heard in “thy breath comes to me” (*dein Odem kommt zu mir*). In the interlude before the central refrain line, the movement reaches its dynamic climax with *fff*.

The symphonic recapitulation begins with the interlude between stanzas II and III. Zemlinsky first restores the pedal on C# that unites the bass instruments with the timpani roll and then returns very prominently to the third rhythmic figure in the brass. After a hybrid overlay of F# minor and E major in the first four measures, the harmony returns to the home key. In the interlude before the refrain line, there is a tonally faithful resumption of motifs [a] and [b]. As the latter motif proceeds, its melodic curve—partly in the original rhythm, elsewhere temporarily smoothed and condensed—is passed back and forth between the woodwinds and strings so constantly that it ultimately permeates stanza III. The increase in tempo and dynamics corresponds to the development in stanza I, the symphonic “exposition”; the tonal turn to the secondary anchor D also occurs at an analogous point, i.e., at the beginning of the third verse. In the vocal part, stanza III confirms its function as the recapitulation of the symphonic movement through the triple emphasis of the root F#, once for “sky” (*Himmels*) and twice for “flute” (*Flöte*), each underlined by an octave leap.

Lebhaft (soprano)

Tagore conceived the poem with which Zemlinsky introduces the female perspective of his symphony in two six-line stanzas with only partial variation. The first half of the long opening verses is taken up with only a slight change in the framing final verses; the two stanzas differ only by the temporal perspective. The third—and shortest—verse, articulating the concern felt by the girl's mother that her daughter is falling in love with a “prince” she adores from afar, is identical in both stanzas. The intervening long verses are the only ones presenting a change of content: the young girl's effort to look glamorous in I,2 is contrasted with her violent destruction of her jewellery in II,2. In the particularly long fourth verses, with two sentences beginning alike, the girl shows herself to be without illusion, admitting that the “prince” will

naturally notice neither her attractiveness nor her sacrifice of the jewels, whose red is reminiscent of the colour of her heart's blood.

„Mutter, der junge Prinz muss an unsrer Türe vorbeikommen, wie kann ich diesen Morgen auf meine Arbeit Acht geben?
 Zeig mir, wie soll mein Haar ich flechten; zig mir, was soll ich für Kleider anziehen?
 Warum schaust du mich so verwundert an, Mutter?
 Ich weiß wohl, er wird nicht ein einz'ges Mal zu meinem Fenster aufblicken. Ich weiß, im Nu wird er mir aus den Augen sein; nur das verhallende Flötenspiel wird seufzend zu mir dringen von weitem.
 Aber der junge Prinz wird bei uns vorüberkommen, und ich will mein Bestes anzieh'n für diesen Augenblick.

Mutter, der junge Prinz ist an unsrer Türe vorbeigekommen, und die Morgensonne blitzte an seinem Wagen.
 Ich strich den Schleier aus meinem Gesicht, riss die Rubinenkette von meinem Halse und warf sie ihm in den Weg.
 Warum schaust du mich so verwundert an, Mutter?
 Ich weiß wohl, dass er meine Kette nicht aufhob, ich weiß, sie ward unter den Rädern zermalmt und ließ eine rote Spur im Staube zurück. Und niemand weiß, was mein Geschenk war, und wer es gab.
 Aber der junge Prinz kam an unsrer Tür vorüber und ich hab' den Schmuck von meiner Brust ihm in den Weg geworfen.“¹

Zemlinsky, who conceived this symphonic movement as a “serious scherzo”,² leaves the structural parallels intact. After different preludes to the stanzas, corresponding measures set analogous poetic verses. The greatest divergence appears in the confirmation: while the vocal part in “Aber der junge Prinz ...” is the same except for the final note, the orchestra differs notably. Even more interesting is another deviation: within each stanza, Zemlinsky characterizes the verses in which the young girl evokes the “prince” in melodic contours that are fundamentally different from those in which she describes herself. In the verses about “her,” Zemlinsky creates a certain folksiness by means of identical or transposed repetitions, whereas the verses about “him” consist of chromatic clusters of four or more notes and feature a whole-tone segment in each stanza. The two longer components sung in the context of the young stranger, presenting a melodically extended five-note cluster, are also taken up separately by the orchestra and may thus be considered thematic.

The rhythm in the vocal part is simple owing to the overwhelming presence of the patterns ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ and ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ , thus creating a ballad-like impression. In the orchestra, the two patterns are overlaid with frequent eighth-note triplets and repeated 32nd-note tremolos, which in turn form chromatic clusters while at the same time supporting the scherzo character of the movement.

-
1. The original English version by Rabindranath TAGORE, “The Gardener 7: O Mother”, is available online. <https://www.poetryverse.com/rabindranath-tagore-poems/gardener-7-o-mother> (Accessed 26 July 2022).
 2. Alexander ZEMLINSKY, *Pult und Takstock*. *Fachzeitschrift für Dirigenten* 1, 1924, p. 10.

The solo violin plays a prominent role in this movement. During the two sections anchored in A major that summarize the first three verses of poetry in the stanza, it develops the opening motif, sometimes in dialogue with other solo strings. Within this delicate but multiply vibrating fabric, the orchestral accompaniment of the poem's second verse comes as a surprise. The childlike plea for maternal help with dressing is accompanied in woodwinds, trombone, and cello by a twelve-note, barely varied half-bar *ostinato* that seems to hint at the young girl's determination.

The contrasting section, for which the music in both stanzas changes to D \flat major, sounds calmer. It is interrupted by a mocking two-bar passage in an abruptly faster tempo, but at the end slows down and fades to *ppp* at the mention of the flute heard from afar. This encourages suddenly erupting runs, not only from the high woodwinds, but also from the celesta, which until now has played only sporadically and quietly. Its increasingly virtuoso interjections and accompaniments come more and more to the fore and thus underscore the girl's longing.

In stanza II, which looks back on the one-sided "encounter" between girl and stranger, the celesta retains its active role. The greatest contrast in the orchestral part is again heard in the second verse, in which the text no longer records the girl's agitation, but instead her newly awakened self-determination. The instruments prepare this vocal entry in a rich tone dominated by an expansive unison curve of the four horns. The phrase about the exposure of the face and the tearing off of the ruby necklace describes an increase from *p* to *fff*, involving all forces, and crowned by a shortened return of the horns' curve. The girl's admission of the futility of her actions now also sounds fiercer and more passionate than before. As a conclusion, the orchestra leads into the stormy postlude with a mighty climax.

This postlude is a weighty symphonic section of 38 measures. It has its counterpart in the 36-bar prelude to the first movement, thus suggesting a pairing of these movements. Zemlinsky underscores the framing function by recalling two of the rhythmic figures and a motif from the *Grave* at the end of the "Scherzo". By means of these musical devices, he combines the two monologues at the outset of the poetic dialogue into a two-part dramatic exposition.

The keys on which Zemlinsky bases the two movements reinforce this impression with a crossed symmetry. While F \sharp minor, the principal key of the opening movement, finds a dominant response in the C \sharp major that (in the form of D \flat major) serves as anchor of the second half of each stanza in the second symphonic movement, the Janus-faced secondary key of the opening movement, D minor/major, and the initial key of the "Scherzo", A major, also sound in tonic-dominant relation.

Lastly, the pairing of the two poems is also underlined by linguistic details. While the protagonist of the first movement emphasizes three times that he

“keeps forgetting,” the girl in the second movement emphasizes that she “knows very well.” He, striving for art and transcendence, forgets that he has neither wings nor a fast horse to throw off earthly shackles; she, unconditionally devoted, knows that she must always restrain herself and not expect attention.

Adagio (baritone)

For the *Adagio* of his song symphony, Zemlinsky chose a poem in three three-line stanzas, addressing a “you” while remaining descriptive in content. The conclusion of each stanza is a refrain whose variants differ only by one adjective. This is reminiscent of the refrain in the centre of the stanzas of the poem set in the first movement.

„Du bist die Abendwolke, die am Himmel meiner Träume hinzieht.
Ich schmücke dich und kleide dich immer mit den Wünschen meiner Seele;
Du bist mein Eigen, mein Eigen, Du, die in meinen endlosen Träumen
wohnt.

Deine Füße sind rosigrot von der Glut meines sehnächtigen Herzens, Du,
die meine Abendlieder erntet,
Deine Lippen sind bittersüß vom Geschmack des Weins aus meinen Leiden.
Du bist mein Eigen, mein Eigen, Du, die in meinen einsamen Träumen
wohnt,

Mit dem Schatten meiner Leidenschaft hab' ich deine Augen geschwärzt,
gewohnter Gast in meines Blickes Tiefe.
Ich hab' dich gefangen und dich eingesponnen, Geliebte, in das Netz meiner
Musik.
Du bist mein Eigen, mein Eigen, Du, die in meinen unsterblichen Träumen
wohnt.“¹

In terms of content, the text may trigger both relief and disappointment in readers and listeners. At first glance, it comes as a relief that the male protagonist finally notices the loving girl. On closer inspection, however, it seems disappointing that she merely serves him as a reflection of his dreams and as an answer to his desires. The focus is thus much more on the man himself than on the one he claims as “his own.” Examples of the subtle aesthetic appropriation can be found above all in the second verses of the framing stanzas: “I paint you and fashion you ever with my love longings.” and “I have caught you and wrapped you, my love, in the net of my music.”

Tagore has given this poem a memorable refrain. Its second half describes the beloved as dwelling “in the dreams” of the raptured man, thus making it clear that she is for him primarily the projection of a wishful image. By taking up permanent residence in his inner world, she is presumably meant to fill a

1. The original English version by Rabindranath TAGORE, “The Gardener 30: You Are Mine Own”, is available online. <https://www.poetryverse.com/rabindranath-tagore-poems/gardener-30-you-are-my-own> (Accessed 26 July 2022).

void. Such a claim must almost necessarily fail, since the singer describes his dreams as fundamentally “endless,” “lonesome,” and “deathless”.

Zemlinsky develops the melodically haunting refrain contour directly from the E \flat -major triad that underlies the movement as tonic. Yet he chooses an unusual scale: the six notes setting “You are my own, my own” (*Du bist mein Eigen, mein Eigen*) connect the second tetrachord of the natural E \flat -minor scale — B \flat -C \flat -D \flat -[E \flat] — with the first tetrachord of the Lydian scale on the same root — E \flat -[F]-G-A. Since Zemlinsky refrains in this thematic line from any chromatic ornamentation, the contour seems simple and catchy. The orchestra contributes to this impression by using the bass instruments to anchor not only the refrains in the vocal part, but also the various instrumental preludes and reiterations with extended pedals in E \flat .

The refrain of stanza I is echoed in the vocal part of stanza II, which quotes only “*mein Eigen, mein Eigen*”. In stanza III, the music takes up the original contour but extends the moment of pause before the repetition of “*mein Eigen*” and finally ends once again on the highest note of the vocal line. The contour of “*Du bist mein Ei[gen]*” is also heard several times in instrumental variants, for example in two trombones and in the canon of four horns a half measure later, followed this time by a full transposition. Shortly before the singer begins the first verse of the second stanza, the two trombones play a rhythmic variant of the fanfare-like “*Du bist mein Ei[gen]*,” followed here by the first flute and the violins with the more extensive anticipation of “*Du bist mein Eigen, mein Eigen*”. The sung refrain, which is doubled in its first curve by the flute, is followed in the woodwinds by a variant that seems ironically distanced by altered intervals. The refrain of stanza II, which sounds altered in the vocal line, is countered first by the oboes and later by the violins with ever new rhythmic and tonal variants of “*Du bist mein Eigen*”. In stanza III, the singer picks up a closely related contour even before the poetic refrain is heard. At the end of the *Lyric Symphony*, in the postlude of the entire work, the first trumpet will recall the contour of “*Du bist mein Eigen*” one last time, again with an immediately following transposition by a third.

The strong emphasis in this movement on a single thematic component is matched by a particularly firm tonal anchoring. Of the 230 measures in this Adagio, about half rest on pedals, most of which are long and passed from one bass instrument to another with only minimal interruption. The local key of E \flat major (filling 25 measures in prelude and stanza I) and its dominant tone B \flat (sounding for more than nine measures in refrain III) alternate with three interjections of the pedal on D, the secondary “key note” of the symphony as a whole.

Langsam (soprano)

„Sprich zu mir, Geliebter, sag mir mit Worten, was du sangest.
 Die Nacht ist dunkel, die Sterne sind in Wolken verloren. Der Wind seufzt
 durch die Blätter.
 Ich will mein Haar lösen, ein blauer Mantel wird dich umschmiegen wie
 Nacht. Ich will deinen Kopf an meine Brust schließen, und hier, in der
 süßen Einsamkeit lass dein Herz reden. Ich will meine Augen
 zumachen und lauschen, Ich will nicht in dein Antlitz schauen.
 Wenn deine Worte zu Ende sind, wollen wir still und schweigend sitzen, nur
 die Bäume werden im Dunkel flüstern,
 Die Nacht wird bleichen, der Tag wird dämmern, wir werden einander in die
 Augen schauen und jeder seines Weges ziehn.
 Sprich zu mir, Geliebter.¹ [sag mir mit Worten, was du sangest]“²

The fourth movement, which is also extremely quiet, marks the centre of the seven-movement symphony. In this centre, the hopeful soul relationship seems to dissolve all too early into overwhelming restraint. This is especially evident in the volume, which fluctuates between *piano* and *pppp*. The strings play almost entirely with mutes, are often reduced to individual parts in chamber-music fashion, and repeatedly leave the realm of *cantabile* melodicism in favour of tremolos in chromatic lines and *glissandi*.

Tonally, this movement is paired with the preceding one: it connects without interruption and with notes that continue in all bass instruments to the D minor from the end of the *Adagio*. In m. 28, the music rises by a semitone to a 16-bar pedal on E_b, the keynote of the preceding *Adagio*, but then falls back to D, which continues to function as a secondary anchor throughout the rest of the movement.

The solo violin again plays a special role in this song entrusted to the female perspective. Zemlinsky fashions its seemingly extravagant thematic contour by means of octave transpositions from a transposition of the tone A (★ in the presumed original form), which falls over three octaves and circles around only three figures (cf. the curly brackets):

The image displays two musical staves side-by-side, both in 3/4 time. The left staff is labeled 'actual contour' and shows a melodic line starting on a note marked with an '8' above it, moving through various intervals and octaves. The right staff is labeled 'imaginary U-contour' and shows the same melodic line with asterisks (*) marking specific notes and curly brackets indicating the three figures mentioned in the text. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

Example 4 — *Lyric Symphony*, movement IV, the theme of the solo violin.

1. The original English version by Rabindranath TAGORE, “The Gardener 29: Speak to Me, My Love”, is available online. <https://www.poetryverse.com/rabindranath-tagore-poems/gardener-29-speak-to-me-love> (Accessed 27 July 2022).
2. Zemlinsky shortens Tagore’s final refrain line.

A low A repeated by the clarinet serves as a pedal to the twelve-bar theme in its function as a prelude. In verse 2, its first five measures recur, preceding the vocal entry, and a solo flute counterpoints the words of the sighing wind with m. 8–9. Thereafter, the female protagonist expresses in four sentences, all beginning with “I want”, how she sees her role in this relationship with regard to the man. She wants to protect and comfort him, and to listen to him, while respecting his need for unobserved introspection. When they begin, three of the four poetically analogous expressions, as well as the supplementary half-sentences of the first two, are melodically alike. The first violins mark the conclusion of this passage, with an extended quotation from verse 1. Following the verse about the silence that must follow his words, the solo violin once again takes up the twelve-bar theme, with minor variations and several interchanges of the thematic elements. Into this renewed evocation of the nocturnal mood, the soprano enters with the verse about the imminent dawn. As naturally as day follows night, their love will give way to more illustrious concerns.

In view of this resignation, it seems almost inevitable that the framing line, which in the poetic text is a complete restatement of the opening verse, should break off prematurely in Zemlinsky's music. While listeners expecting a complete refrain will silently add the complement, the clarinet, harp, celesta, and strings ascend to the highest register, where they fade out in a frictional chord of seconds framed by a three-octave A. This is followed by a rest prolonged with a fermata.

Feurig und kraftvoll (baritone)

„Befrei mich von den Banden deiner Süße, Lieb! Nichts mehr von diesem
Wein der Küsse.

Dieser Nebel von schwerem Weihrauch erstickt mein Herz.

Öffne die Türe, mach Platz für das Morgenlicht.

Ich bin in dich verloren, eingefangen in die Umarmungen deiner
Zärtlichkeit.

Befrei mich von deinem Zauber und gib mir den Mut zurück, Dir mein
befreites Herz darzubieten.“¹

After the two slow movements, which because of the imperceptible connection and the common tonal foundation are heard as a single lengthy *Adagio* with two perspectives, the music starts anew. Movements V and VI are comparatively short, with playing times around 2 minutes each, thus less than 5% of the whole symphony.

1. The original English version by Rabindranath TAGORE, “The Gardener 48: Free Me From The Bonds Of Your Sweetness”, is available online. <https://www.poetryverse.com/rabindranath-tagore-poems/gardener-48-free-me-from-bonds> (Accessed 27 July 2022).

The poems Zemlinsky chose for this pair of movements also reveal an increasing simplicity, a reduction of lyrical structures in favour of a primarily narrative poetic prose. After the three extensive songs in movements 1 to 3, with texts conspicuous for their numerous refrains, the linguistic recapitulation in the fourth poem is already limited to a single framing line. In the poem set in movement V, this frame is only alluded to in the opening words of the otherwise divergent first and last lines; in the sixth and seventh poems, there are no refrains at all. A similar development can be observed in the vocal style. After the large dramatic range in movements I and II and the two movements of the symphonic *Adagio* with their almost arioso declamation, the singing retreats to recitative style in the two short movements V and VI.

Tonally, these two movements also form a pair. Movement V begins in E major. Alternating between major, minor, and other modes, the music continues to refer to the anchor E, which is heard repeatedly in the bass instruments. From the mighty chords of the final measures, where E is heard in bassoons, tuba, timpani, cellos, and basses in *fff*, an E emerges as a pedal in the low strings, resounding through a total of 62 measures and only giving way to the symphony's secondary anchor D in the last eight measures of movement VI. This D, reduced to a soft double-bass note, in turn links movements VI and VII.

The leading thematic component of movement V is the anacrusis C-E. Together with the often following fourth falling to B, it forms a fanfare motif. In the first measure, this motif is heard against the background of a fiery, powerful sixteenth-note commotion in *fortissimo* played by flutes, clarinets, and violins. The rising third C-E is heard again in the ninth measure, contributed by several high woodwinds followed by horns and trumpets. It thus precedes the baritone's entry, which establishes the link between C-E-B and the words "Liberate me" (*Befrei mich*). Further variations of the motif are heard instrumentally after "*erstickt mein Herz*", after "*Morgenlicht*" and again before the return of the words "*Befrei mich*" in the framing line. Around the plea for the beloved to "give the man back his courage," variants of the characteristic upward leap are heard no less than seven times. Finally, after the vocal glissando to "*darzubieten*," the fanfare—tempestuous and *fff*—is heard a third higher in the woodwinds and violins, imitated in *stretto* by the trumpets with the original C-E-B.

As the emphatic nature of this motivic component indicates, Zemlinsky finds the man's need to resist the bonds of love overwhelming. In the music, his fear that human attachment may prevent his self-realization literally drowns out the tender feelings he felt before.

Sehr mäßig (soprano)

„Vollende denn das letzte Lied und lass uns auseinander gehn.

Vergiss diese Nacht, wenn die Nacht um ist.

Wen müh' ich mich mit meinen Armen zu umfassen? Träume lassen sich
nicht einfangen, meine gierigen Hände drücken Leere an mein Herz
und es zermürbt meine Brust.“¹

The female response to the man's desire for liberation from the bonds of intimate devotion integrates the fanfare motif that had dominated his fear. The orchestra first sounds a clearly recognizable variant of the extended form that was heard twice instrumentally in movement V:

Movement V, beginning of prelude
flutes/clarinets/violins, *fff coll '8va*

Movement V, beginning of postlude
woodwinds/violins, *fff coll '8va*

Movement VI, prelude (trombone 1, *mf con sordino*)

Example 5 — *Lyric Symphony*, movements 5 and 6, motivic relationship.

The trombone's quotation is accompanied only by the octave pedal on E in the low strings, which it joins with its final note B to form a perfect fifth. As if in protest against this appropriation of the female perspective by the male motif, the three clarinets start a soaring run in *ff* unison, which fades away in the high register, since it receives no support. Even before this musically translated concession to the man's anguish, movement VI begins in the viola – an instrument that is often called ‘the most human timbre in the orchestra’ – with a quiet and calm cantilena that is taken up again twice in shorter form, before verse 2 and again before verse 3 of the small poem.

Example 6 — *Lyric Symphony*, movement VI, the gentle response.

When the female lover takes over the man's fanfare motif in her vocal entry (C-E-B, cf. the beginning of the vocal parts in movements V and VI) and invites her lover to take his leave with the words “finish the last song”

1. The original English version by Rabindranath TAGORE, “The Gardener 51: Then Finish The Last Song”, is available online. <https://www.poetryverse.com/rabindranath-tagore-poems/gardener-51-finish-the-last-song> (Accessed 27 July 2022).

(*vollende denn das letzte Lied*), she shows her willingness to put his need for freedom before her own desires. She herself, however, confesses to a feeling of emptiness and does not conceal the pain that this rupture causes her. Zemlinsky transfers both sentiments directly into his music: all vocal and instrumental lines remain unaccompanied except for the second variant of the cantilena, which juxtaposes the pedal in the bass with a four-part string section. Yet this emptiness is torn by pain. After her plea for him to forget the night they spent together, a soft drum roll spreads a sense of unreality. When the loving woman, suddenly agitated and in a volume rising to *forte*, sings of her futile effort to give comfort and security to the man in her arms, her line is paralleled by a long timpani roll. At first, this roll seems about to fade away, then sudden unexpected *sfz* beats – first in the low strings, then, even more incisively, in the horns and trombones with a bitonal friction of D minor against D \flat minor – express the emotional tension that threatens to tear her heart to pieces.

In the vocal part of the finale, the two lovers' emotional turmoil is expressed at the very beginning in the extreme interval leap with which the woman sings of the "last" song. When, quietly lamenting, she then interprets her hopes as dreams that probably cannot come true, the three trombones intone a quotation from the beginning of the symphony's opening movement. The dotted curve with sarabande syncopation, played there in F \sharp minor over a timpani roll on C \sharp , is heard here in the secondary key of D minor, with the timpani roll and organ point still on E, the key of the movement pair V+V. After the word "heart" (*Herz*) at the end of the following section, the trombones, now doubled by the clarinets, even quote the two opening measures of the symphonic principal theme with the two characteristic rhythmic figures.

The unredeemed outburst of despair in the vocal line, which ends with an ascent over almost two octaves in increasing volume, is followed by an instrumental postlude that begins eerily. High woodwinds and horns take up the main *Grave* theme in D minor, complemented as in movement I by the climaxes of timpani rolls and cello/bass tremolos that tie in with the sarabande syncopations. With the sequence of three rhythmic figures, one may imagine hearing a recapitulation of the entire symphony, but the complementary note is not, as it was before, the fifth of the prevailing harmony, but still the E that lingers from movements V and VI. When, after a chain of the third rhythmic figure similar to that heard in movement I, the melodically leading instruments ascend up to the artificial leading note, what we hear is the semitone below E, not the one below the thematically suggested anchor tone D in this mock recapitulation.

A final *fff* variation of the fanfare motif is now heard, increasing in pace and intensity. Only then do the last echoes of the twofold rebellion very gradually fade away: the male struggling against the bonds of love he perceives

as constricting and the female in pain over the futility of her affection. After tempo and dynamics have diminished through eight measures, the tonal anchor also gives way, descending from E to a short E \flat to the long-awaited D.

Even before this extensive postlude proceeds without interruption into the beginning of movement VII, Zemlinsky interjects two variants of a new three-note motif that will pervade the finale of the *Lyric Symphony*: a rising fourth followed by a falling (major or minor) second in ever-changing rhythm.

***Molto Adagio* (baritone)**

„Friede, mein Herz, lass die Zeit für das Scheiden süß sein,
Lass es nicht einen Tod sein, sondern Vollendung.
Lass Liebe in Erinnerung schmelzen und Schmerz in Lieder.
Lass die letzte Berührung deiner Hände sanft sein, wie die Blume der Nacht.
Steh still, steh still, o wundervolles Ende, für einen Augenblick und sage
deine letzten Worte in Schweigen.
Ich neige mich vor dir, ich halte meine Lampe in die Höhe, um dir auf
deinem Weg zu leuchten.“¹

This final movement emerges almost imperceptibly from the preceding ending. The double fifth D/A, supplemented by the first violins' F \sharp -F \natural -F \sharp to a modally fluctuating triad, forms the background for the vocal entry, which also alternates between major and minor. With this subtle shading, Zemlinsky succeeds in presenting the invocation of peace as fragile, since it appears as a correction of the symphony's opening lament, "I am restless" (*Ich bin friedlos*), meaning 'I am without peace'. The wish that the lover should see parting not as death but as a consummation of mutual respect is answered by seven winds with the doubled variant of the three-note motif just introduced, imitated first in its basic form by the 1st violins and then with sequences in increasing interval size by the voice:

oboes
English horn
clarinets
horns

1 violins

fourth tritone fifth

Lass Liebe in Erinnerung schmelzen und Schmerz

Example 7 — *Lyric Symphony*, mvt. VII, the three-note motif and its first development.

1. The original English version by Rabindranath TAGORE, "The Gardener 61: Peace, My Heart", is available online. <https://www.poetryverse.com/rabindranath-tagore-poems/gardener-61-peace-my-heart> (Accessed 27 July 2022).

Various Zemlinsky scholars have detected in this three-note motif, with and without a reversion to the initial note, an allusion to the same figure in Mahler's *Lied von der Erde*.¹ Indeed, in the prelude of Mahler's "*Trinklied*" (Drinking song), the violin's answer to the horn's fanfare sounds the same figure as E-A-G-E. At the beginning of the second movement, the solo oboe juxtaposes a four-note version of the figure with a major second (m. 4: A-D-C-A), and a three-note version with a minor second (m. 6: F-B \flat -A), which together subsequently permeate the entire song, "*Der Einsame im Herbst*" (The lonely one in Autumn). Zemlinsky may well have chosen this last allusion deliberately since the male protagonist in his sequence of Tagore poems also falls back into loneliness after anxiously breaking the bonds of love.

The poem on which Zemlinsky bases the final movement of his song symphony has neither refrains nor framing verses. At the centre of the poetic statement, as in the final movement of Mahler's *Lied von der Erde*, is a definitive farewell. But this is not due to the inevitable finality of human existence, as in the Chinese poems from the time of the Tang dynasty that Mahler set to music, but to the anxious feeling of a modern man who feels called to be an artist but fears that his creative power might be stifled under the enticing influence of love. Whereas he had briefly considered banning the object of his love into a projection of his own desires and needs, now that this attempt has apparently failed to convince him, he asks that she complete the separation in a way that is as painless as possible for him. As Weber sums up, "In the Lyric Symphony the 'artist,' after the first touch, withdraws from 'entanglement' with life, but at the same time from the human demands which might provide him that rapt state of love as the stimulant of his productivity."²

Significantly, the setting of the seventh poem fills only 54 of the 101 measures in the final movement of Zemlinsky's *Lyric Symphony*; a further six measures add final quotations of the doubled "loneliness" motif, in which the music swells from the trombone through the horns and clarinets to a nine-part unison marked *f espressivo*. In the ensuing *ff*, the music once again reaches the pedal D, on which the extended postlude now sets in. It serves as the conclusion and quintessence not only of the final movement, but of the entire symphony.

In a continuous increase, the orchestra, supported by the timpani and the bass drum, prepares the great contrapuntal confrontation of the central thematic components—taking stock, as it were:

- The 1st trumpet, together with oboes, English horn, and clarinets, plays three variants of the contour of "*Du bist mein Eigen*,"

1. Horst WEBER, *Alexander Zemlinsky*, Vienna, Lafite, 1977. p. 124–125, Günther METZ, "Alexander Zemlinsky: *Lyrische Symphonie* op. 18", *Melos* 3, 1988, p. 102, Monika LICHTENFELD, "Zemlinsky und Mahler", in Otto KOLLERITSCH (Ed.), *Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule*, Graz, Universal Edition, 1976, p. 109.

2. Horst WEBER, *Alexander Zemlinsky*, *op. cit.*, p. 115.

- against this, the low winds and strings set the principal theme of the opening movement in its characteristic rhythmic figures and a variant of the tonal contour, and
- the violins, together with the harmonium (added here as at the corresponding point in the first movement), contribute segment [b] from the first movement's secondary theme.

In these measures, the volume drops abruptly from *ff* to *ppp*. In the process, thematic density gives way to harp arpeggios, string tremolos, and soft pedal sounds in the winds. A markedly slackening tempo leads into a passage under the heading *Sehr ruhig und gehalten* that may be described as a coda within the postlude. The high woodwinds and low strings, softly coloured by harmonium and harp, add a magnified version of the first-movement theme before the symphony sinks into *ppp* and fades into inaudibility.

Retrospective and synopsis

Like the final movement as a whole, this coda within the postlude is based on D, the symphony's secondary anchor. Here, the major tonic prevails without a competing colouring by the minor third. In principle, this also applies to the final chord. The trumpets and the harp combine the major third F# with B+C#, the violins support the B, and the celesta expands the chord to seven tones by adding E+G# to the D-major triad in addition to B+C#. The resulting chord thus unites D/F#/A, the major triad on the symphony's secondary anchor, with F#/A/C# and C#/E/G#, the tonic and minor dominant of movement I, as well as with A/C#/E, the home key of movement II, and with E/G#/B, the home key of movements V and VI. Thus, the concluding chord sums up all the essential keys of the work, with the exception of Eb major, the key that predominates in the two-part Adagio of movements III and IV.

This "tonal synopsis" can be supplemented by a structural one: a fusion of the seven orchestral songs into a four-movement symphonic whole. Anyone listening to movements V, VI, and VII of the *Lyric Symphony* without knowledge of the score or information from a concert program or CD booklet will perceive them as a single tripartite progression. The first section presents the powerful "fanfare motif" of the male perspective as its primary thematic component. The second section is opened, interrupted, and framed by the secondary thematic component of the gentle but rhythmically more complex motif of the female response, interrupted once instrumentally and once vocally by brief and muted reminders of the simpler but more powerful fanfare motif. There follows a long instrumental passage that at first seems to suggest itself as a superordinate recapitulation through its resumption of thematic patterns from the symphony's first movement. However, this impression is counteracted by the tonal resolution, which is delayed until the

very end. A third thematic component is introduced in the bridge passage, which combines the long-awaited harmonic resolution to D with a transition to a new section, then works through its vocal and instrumental lines. In a second, even more extensive orchestral passage—the postlude of the last section and of the symphony as a whole—Zemlinsky presents the actual, now also tonally grounded, recapitulation of the first-movement materials. It thus eclipses the mock recapitulation heard earlier in that it integrates the most melodically and textually concise contour of the work, the refrain “*Du bist mein Eigen*” from movement III. How essential this refrain phrase is for the perception of the symphony’s thematic material is made evident by the fact that Alban Berg quoted the melody of “*Du bist mein Eigen, mein Eigen*”—two octaves higher and in shortened rhythmic values, but otherwise identical in interval structure and meter—in a string quartet that he dedicated to Zemlinsky and called *Lyric Suite* in reference to his friend’s title.¹

The tripartite finale of an imagined four-movement symphonic structure is preceded by the pairing of movements III/IV linked by E \flat major as a two-part *Adagio*. The overall structure of the symphony and the sequence of its tonal anchors is thus as follows:

<i>Grave</i>	<i>Scherzo</i>	<i>Adagio</i>	<i>Finale</i>
F \sharp / D	A (+ D) / D \flat	(D +) E \flat	E — D

In his biography of Alexander Zemlinsky, Antony Beaumont stresses what a feat the composer accomplished with this composition. As Beaumont argues, this is true both within his oeuvre:

“None of his works encompasses a wider range of emotions, none uses up its reserves of nervous energy so completely.”

and in a work-immanent and absolute sense:

“The *Lyric Symphony* [...] performs an arc of tension that plunges from peaks of frenzied action, in which the experience of hours seems compressed into moments, to depths of great calm, where ‘moments become hours.’”²

Siglind BRUHN
University of Michigan

1. Cf. Alban BERG, *Lyric Suite for String Quartet*, movement IV, *Adagio appassionato*, mm. 46–50, second violin.
2. Anthony BEAUMONT, *Alexander Zemlinsky: Biographie, op. cit.*, p. 451.

Sur la perception de la musique enregistrée

Introduction

On ne soulignera jamais assez à quel point la perception de la musique mobilise, chez l'auditeur ou le spectateur, des compétences et des dispositions liées à une culture (musicale, mais pas seulement) donnée. Il est indéniable que, comme l'avaient montré les gestaltistes et les phénoménologues, à certains égards, l'association des éléments d'une unité musicale (comme une pulsation rythmique ou une mélodie) se fait à un niveau pré-catégoriel, en suivant des principes d'organisation du champ sonore indépendants des différences culturelles. Mais pour expliquer de tels regroupements, nous devons ensuite les considérer à la lumière d'un réseau complexe de relations symboliques ; c'est alors qu'une séquence sonore pourra apparaître, par exemple, comme une valse, comme une improvisation, comme un mouvement de sonate, etc. Mais aussi : comme une prière, comme un gémissement, comme un fou rire, etc. Il va de soi que, pour parvenir à entendre de telle ou telle manière, il est nécessaire d'entraîner son oreille, d'assimiler des règles, d'exercer ses capacités de discernement. Une foule de catégories, concepts, connaissances acquises entrent alors en action, souvent d'une manière tacite, et nous permettent d'organiser ce que nous entendons. Or, étant donné que, depuis plus d'un demi-siècle, un des modes les plus courants de faire l'expérience de la musique consiste à écouter des enregistrements, il nous paraît intéressant d'interroger les présupposés catégoriels de ce genre d'expérience. Quelles sont les catégories ou les concepts qui nous permettent de saisir les propriétés d'une musique lorsque nous l'écoutons *via* un enregistrement ? S'agit-il de dispositions particulières par rapport à celles qui entrent en jeu lorsque nous l'entendons en live ? Nous tenterons de répondre à ces questions en nous appuyant sur quelques pistes de la réflexion philosophique actuelle.

L'enregistrement document

Commençons par rappeler un présupposé général implicite dans toute perception musicale. Lorsque nous écoutons de la musique il ne s'agit pas seulement de réussir à saisir des aspects morphologiques ou expressifs semblables à ceux que nous venons de mentionner mais, comme le diraient certains philosophes en reprenant la formule négative kantienne, de le faire de manière en quelque sorte « désintéressée », ou en adoptant ce qu'on appelle parfois une « attitude » ou une « conduite esthétique¹ ». Pour des raisons qu'il serait difficile de résumer en quelques mots, il nous semble préférable d'adopter cette dernière formulation. Or une conduite esthétique peut être volontairement assumée, et, la plupart du temps, est induite par la présence d'un certain contexte. Ainsi, le son d'une sirène d'alarme ne sera pas prioritairement perçu comme musical lorsqu'il retentit dans une usine de produits chimiques – cette signification a en revanche tendance à émerger lorsque nous écoutons l'exécution (tout aussi bien en live qu'enregistrée) d'*Ionisation* (1931, pour 13 percussions) d'Edgar Varèse dans une salle de concert. Notons que cette expérience semble impliquer une prise de conscience fondamentale : nous savons que ce que nous écoutons répond à une certaine intention, celle de faire de la musique, justement.

S'il n'y a pas de raison de penser que ces principes ne s'appliquent pas lorsque nous écoutons de la musique *via* des enregistrements, ces derniers nous mettent cependant face à une situation nouvelle, voyons pourquoi.

Dans un livre pionnier sur la phonographie², Evan Eisenberg évoquait une petite astuce à laquelle – dans une *short story* d'Arthur Conan Doyle publiée en 1921 – Sherlock Holmes avait recouru pour démasquer deux suspects. Après les avoir interrogés, il les avait laissés tout seuls pour aller jouer du violon dans la pièce à côté. Convaincus d'entendre le célèbre investigateur jouer, ces derniers discutent de leurs méfaits et dissimulent leur butin. Mais voilà qu'Holmes « sort de sa cachette, un revolver à la main. “Mais, qu'est-ce que c'est que ce satané violon ! Je l'entends bien pourtant !” s'exclame le chef des deux malfaiteurs. “Tss, tss ! Vous avez parfaitement raison, dit Holmes, laissons-le jouer. Ces gramophones modernes sont une remarquable invention³” ».

Or, même si (avec Eisenberg) on peut soupçonner que Conan Doyle ait pris quelques libertés avec la vraisemblance (le son d'un gramophone n'était alors certainement comparable à celui des chaînes hi-fi d'aujourd'hui), on voit apparaître ici une des premières fonctions que, dès lors que l'on a perfectionné le gramophone, on a attribué à l'enregistrement musical : celle de « doubler » une réalité sonore, de permettre de la fixer et de la reproduire à sa guise en l'absence de la source qui l'a produite. Un enregistrement musical

1. Voir par exemple Francis WOLFF, *Pourquoi la musique*, Paris, Fayard, 2015, p. 40.

2. Evan EISENBERG, *Phonographies : explorations dans le monde de l'enregistrement*, trad. de l'anglais par Dominique DEFERT, Paris, Aubier, 1988.

3. Evan EISENBERG, *Phonographies...*, *op. cit.*, p. 124.

est une archive, et ceci précisément (dans la perspective de l'auditeur) dans sa qualité de « trompe-l'oreille » : il est censé *reproduire fidèlement une réalité musicale préexistante* – et qu'il est capable de si bien la faire revivre, qu'il peut la remplacer, littéralement *prendre sa place*. C'est ainsi que nous le concevons le plus souvent spontanément. La petite histoire de Sherlock Holmes que nous venons de rappeler date de 1921 : à peine quelques années plus tard, en 1928, l'écrivain Paul Valéry saluera avec enthousiasme la possibilité de restitution presque immédiate des œuvres musicales *via* le gramophone ; des œuvres qui lui semblaient désormais répondre à un simple appel de notre part¹ (appel devenu, avec les progrès technologiques, de plus en plus direct : tout ou presque est aujourd'hui à la portée d'un clic, voire, si l'on s'est remis à la discrétion de Google home ou d'Alexa, d'un véritable appel !).

Des différences se font néanmoins jour. La perspective des deux malfaiteurs de la nouvelle de Conan Doyle est celle de quelqu'un qui sait – ou plus précisément qui croit savoir – que ce qu'il est en train d'écouter est un musicien en train de jouer du violon. Lorsque nous écoutons l'enregistrement d'une suite de Bach jouée, disons, par David Oïstrakh, nous sommes placés dans une perspective différente. Tout d'abord, ce qui nous intéresse n'est pas de savoir qu'Oïstrakh est en train de jouer du violon, mais d'entendre ce qu'il joue et comment il le joue. Nous savons en outre parfaitement que nous n'écoutons pas Oïstrakh en train de jouer : il s'agit d'une performance qu'il a réalisée à un moment donné, ou plus précisément d'une sorte de document sonore qui retrace l'une de ses performances singulières. Ce qui relie l'exemple de Holmes à celui d'Oïstrakh, néanmoins, c'est ce que nous pourrions appeler une promesse de véridicité : l'enregistrement se veut tellement proche de la réalité que, dans certaines situations, lorsque nous ne voyons pas la source, *on devrait pouvoir le confondre avec elle*. On pourrait alors dire que, dans cette perspective, l'enregistrement a vocation à s'effacer : en tant que « simple » reproduction (visuelle et/ou sonore) d'une performance, ce n'est qu'un moyen qui a tout intérêt à se faire discret, et dont on louera la totale transparence. Son rôle consiste à nous faire entendre le jeu d'Oïstrakh dans toutes les particularités qui le rendent aussi unique.

On peut appeler ce cas paradigmatique l'enregistrement-document. Une telle fonction est décrite avec précision par Gérard Genette : « un disque, une bande, une cassette, un film, que le procédé en soit acoustique, photonique, électrique ou magnétique, analogique ou numérique, n'est jamais qu'un document (par empreinte) plus ou moins fidèle sur une performance, et non un état de cette performance, tout comme une photo de la *Vue de Delft* n'est qu'un document sur, et non un état de, cette œuvre² ».

1. Paul VALÉRY, « La conquête de l'ubiquité » (1928), in *Œuvres*, tome II (« Pièces sur l'art »), Gallimard nrf, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 1283.

2. Gérard GENETTE, *L'œuvre de l'art (1) : immanence et transcendance*, Paris, Seuil, p. 77 (la référence est au célèbre tableau du peintre néerlandais Johannes Vermeer).

L'enregistrement constructif (ou phono-montage)

On constatera sans difficulté que toute musique enregistrée ne correspond pas à ce cas. La mise en boucle du bruit d'une porte qui grince¹, la voix d'un chanteur (ou d'une chanteuse) doublée voire triplée², l'écho d'une voix qui continue à se dégrader jusqu'à se métamorphoser en un gémissement de chien³... Dans tous ces exemples, l'enregistrement ne se présente pas comme le document d'une réalité musicale qui lui est préexistante. En grande partie, on peut dire qu'il contribue à la créer. Par ailleurs, pour revenir à ce que nous venons d'observer, on pourrait dire que, loin de vouloir s'effacer, il attire (dans certains cas on pourrait presque ajouter « sans vergogne ») une grande partie de notre attention sur lui-même.

Que se passe-t-il au juste dans une telle perception ? Nous ne visons plus le jeu d'un musicien ou ses gestes à *travers* l'enregistrement, mais saisissons les qualités dynamiques, rythmiques, phraséologiques des sons que nous entendons *dans* l'enregistrement même. Les objets sonores deviennent ainsi des entités musicales à part entière. Pierre Schaeffer a trouvé une formule efficace pour décrire le changement d'attention ou d'attitude qui nous permet de les saisir : c'est une écoute réduite⁴.

Or, il peut aujourd'hui paraître évident que toutes ces possibilités font partie de ce que l'on peut entendre dans l'univers des musiques enregistrées. Un univers dans lequel, à partir des années 50 – même si je pense qu'un historien n'aurait guère de peine à remonter plus haut, sans doute au moins jusqu'aux années 30 – tout aussi bien dans la musique d'avant-garde que dans les musiques populaires – ou ce qu'on appelle en France les musiques actuelles, à commencer par le rock – l'enregistrement a été perçu comme un outil, un moyen pour construire des univers sonores inouïs. Dans un contexte où – comme nous l'avons souligné d'entrée de jeu – la plus grande partie de la musique que nous écoutons est enregistrée, et où la musique est produite grâce à des appareils de reproduction phonographique, cette possibilité est loin de pouvoir être considérée comme particulière ou exceptionnelle – comme elle pouvait encore l'être à l'époque du studio d'essai de Pierre Schaeffer où de l'Octopus de Les Paul. À l'ère du web, une part importante de la musique est produite numériquement, au moyen de l'ordinateur et de logiciels de plus en plus faciles à maîtriser. Cette production révèle en effet – et même met en pleine lumière – la deuxième fonction fondamentale de l'acte d'enregistrement : celle de la construction sonore.

-
1. Comme dans l'œuvre de musique concrète de Pierre HENRY, *Variations pour une porte et un soupir* (1963).
 2. Voir par exemple les célèbres performances du duo Mary Ford – Les Paul dans les années 50.
 3. C'est ce que l'on peut entendre dans la deuxième plage (« Dogs ») de l'album *Animals* (1977) des Pink Floyd, à environ 7'59.
 4. Pierre SCHAEFFER, *Traité des objets musicaux : essai interdisciplines*, Paris, Seuil, 1977 (1^{re} édition : 1966), p. 270-272.

Entendre comme et fonctions de l'enregistrement

Or, notre hypothèse est que ces deux fonctions correspondent aux deux présupposés catégoriels principaux de la perception/compréhension de la musique enregistrée. En d'autres termes, elles font partie de cette sorte de savoir implicite qui intervient – ou qui, pour être plus précis, doit intervenir – dans le cas où nous écoutons de la musique enregistrée.

Voici quelques exemples qui devraient nous permettre de vérifier ce que nous venons d'avancer. Commençons par le cas de l'enregistrement du *Tristan und Isolde* dirigé par Wilhelm Furtwängler et sorti avec le label EMI en 1952. Pour réaliser ce disque, la soprano Kirsten Flagstad avait demandé à Elisabeth Schwarzkopf de la "doubler" sur deux notes aiguës au milieu du deuxième acte de l'opéra. Grâce au mixage, le résultat fût excellent. Dommage que, grâce à un « tuyau », les critiques et les amateurs d'opéra finirent par découvrir la supercherie et firent éclater un petit scandale¹. Mais pour quelle raison une telle découverte s'avéra-t-elle assez troublante ? La réponse semble aisée : parce que ces critiques et ces amateurs d'opéra ont eu l'impression d'être dupés par l'enregistrement. Un enregistrement auquel – implicitement mais sûrement – ils avaient reconnu une valeur documentaire.

Prenons un autre cas. Lorsque les Pink Floyd ont sorti leur album *The Dark Side of the Moon*, personne ne s'est scandalisé de trouver à son intérieur le solo d'une femme (notamment celui de Clare Torry) – alors que les membres du groupe étaient tous des hommes. Il n'y a pas eu non plus de scandale à l'écoute de la mise en boucle en sept temps du bruit d'un papier déchiré, d'un unisélecteur, d'un collier de pièces et d'une caisse enregistreuse au début de « Money » de Roger Waters². Et pourtant, on le sait bien, tout cela a été monté en studio (il est improbable, quoique pas impossible, d'imaginer un déchireur de papier répétant en rythme son geste, etc.). Le fait que ces bruits, ou le solo de cette femme, ne nous apparaissent pas comme des erreurs ou des ruptures d'une promesse de véridicité, mais comme une invention musicale et rythmique originale, me semble encore dépendre de la maîtrise d'une catégorie spécifique d'enregistrement : celle de l'enregistrement-constructif.

On sera moins enclin à accepter cette construction lorsque l'on a affaire à l'exécution d'une œuvre qui a été conçue pour être jouée ou chantée sans qu'en principe aucune forme d'amplification, de montage ou de modification électronique ne s'interpose. Sur un disque avec le cycle schubertien de *La Belle Meunière*, par exemple, il serait hors de propos d'utiliser un vocoder. Certes, un performer pourrait parvenir à obtenir par ce moyen des résultats

1. Ce cas célèbre est raconté (entre autres) par John CULSHAW, *Putting the Record Straight. The Autobiography of John Culshaw*, New York, The Viking Press, 1982, p. 125.

2. Il s'agit du début de la sixième plage, voire de la première plage de la face B, de l'album des Pink Floyd *The Dark Side of the Moon* (1973).

artistiquement intéressants : mais en aucun cas il ne pourrait les présenter comme une instance correcte de l'œuvre de Schubert (il s'agirait éventuellement d'une nouvelle œuvre ou d'une performance qui fait référence, d'une manière plus ou moins explicite, à l'œuvre de Schubert). Lorsque nous écoutons un enregistrement de ce genre (c'est-à-dire d'une œuvre destinée à l'exécution), nous nous appuyons en effet sur le présupposé de sa véridicité documentaire. Ce qui explique d'ailleurs que lorsque celui-ci est remis en cause, nous puissions nourrir quelques doutes sur le résultat artistique.

Pensons à des qualités comme l'équilibre sonore, la virtuosité ou la profondeur expressive. En un sens, elles peuvent concerner toute performance d'une œuvre musicale donnée. Mais c'est une chose de savoir qu'elles sont le résultat d'une alchimie sonore obtenue en studio ; c'en est une autre de les apprécier en tant que qualités d'une performance qui a effectivement eu lieu en concert. Maîtriser la bonne catégorie (d'enregistrement) signifie reconnaître la valeur artistique de ce que l'on entend. Sans un tel savoir implicite, notre réponse aux sollicitations que nous pouvons saisir dans une musique enregistrée resterait ambiguë.

Il nous semble en effet légitime de considérer ces dispositions comme un *savoir* dans la mesure où ce qui nous pousse souvent à choisir entre l'une ou l'autre fonction, ce ne sont pas des traits qui peuvent être distingués sur le plan empirique (ou acoustique), mais bien plutôt une connaissance qui relève du contexte de production de l'artefact musical. Nous pouvons par ailleurs considérer ce savoir comme *implicite*, car il s'agit de catégories qui conditionnent normalement nos interactions avec les œuvres sans que nous ayons nécessairement conscience de leur présence effective, ni de leur pouvoir, qui est en réalité très important.

Pourquoi important ? Ne s'agirait-il d'un faux problème, étant donné que ce qui importe est la musique et non l'outil qui nous permet de l'atteindre ? Nous pensons que non, et ceci pour au moins une bonne raison : du choix entre ces deux catégories (« document » vs « construction ») dépend (au moins en partie) la (bonne) survivance¹ des propriétés esthétiques des œuvres que nous écoutons – tout comme, plus fondamentalement encore, leur identité.

Il convient par ailleurs de rappeler que tout ce que nous écoutons, lorsque nous écoutons de la musique enregistrée, n'est pas nécessairement l'exécution d'une œuvre préexistante : à travers l'enregistrement, nous pouvons en effet accéder au vaste monde des improvisations ou, plus généralement, de toute musique qui relève de l'art de la performance plutôt que de l'art de la composition. Notons que, déjà lorsque nous opérons cette distinction, nous partons en quelque sorte du principe que l'enregistrement fonctionne – ou,

1. Sur cette notion voir Jerrold LEVINSON, *Music, Art, and Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 134–158.

dans ce cas, doit fonctionner – principalement comme document (l'idée de se servir de l'enregistrement pour *construire* une improvisation nous semblerait en effet contradictoire : nous pouvons certes construire quelque chose avec des fragments improvisés mais – puisque nous avons l'intention de fixer le résultat en une entité stable – cette construction ne coïncidera plus avec ce que nous appelons improvisation). Bref, entendre une musique enregistrée « comme une improvisation » signifie savoir – plus ou moins implicitement – que l'enregistrement assume (ou doit assumer) une fonction documentaire.

Serait-ce l'inverse dans le cas des œuvres ? Pas nécessairement. Pensons à la situation la plus classique, c'est-à-dire les œuvres qui consistent – pour le dire avec Nelson Goodman – en une classe de performances dont la règle est constituée par une partition (dans un système notationnel¹). Lorsque nous écoutons de tels enregistrements, nous partons du présupposé (normalement implicite) que l'enregistrement n'a ici *aucun pouvoir de construire l'œuvre* – qui préexiste à l'exécution. Ce qui ne signifie pas pour autant que l'enregistrement possède nécessairement une « pure » fonction documentaire : si, dans le contexte de l'enregistrement de la musique classique, le montage de plusieurs prises du son n'est pas la règle, il ne représente pas non plus quelque chose d'exceptionnel. Mais que construit-on lorsqu'on réalise un montage de *Variations Goldberg* en gardant ce qu'il y a de mieux dans plusieurs prises correspondant à des exécutions partielles ? On répondrait : une sorte d'*exécution idéale* de l'œuvre de Bach. La catégorie pertinente est à notre avis celle d'une « œuvre de performance² ». Où il faut souligner que, si ce résultat correspond de fait à une forme de construction, son caractère de construction a en quelque sorte vocation à rester caché. Afin de définir l'objet de ce type d'enregistrements, Stephen Davies a parlé à juste titre d'« exécution simulée³ » : car, de fait, nous devons pouvoir supposer qu'elle peut avoir effectivement lieu – en d'autres termes, nous devons pouvoir entendre cet enregistrement *comme s'il était un enregistrement-document*.

Le caractère documentaire est également présent – et s'avère même en général important – lorsque nous nous adressons au (vaste) monde de l'oralité musicale. Nous sommes assez convaincus, comme l'est Jean Molino⁴, que la catégorie d'œuvre est pertinente dans ce cadre – même s'il s'agit d'œuvres fondées sur une normativité différente, d'ordinaire plus ouvertes à l'adaptation

-
1. Nelson GOODMAN, *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, présenté et traduit de l'anglais par Jacques MORIZOT, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, p. 219-231.
 2. « Qu'est-ce qu'un enregistrement musical(ement) véridique ? », in Pierre-Henry FRANGNE et Hervé LACOMBE (dir.), *Musique et enregistrement*, Rennes, PUR, 2014, p. 183.
 3. Stephen DAVIES, « Ontologies des œuvres musicales » (traduit de l'anglais par Christiane BOURREL), in Alessandro ARBO et Marcello RUTA (dir.), *Ontologie musicale : perspectives et débats*, Paris, Hermann, 2014, p. 170.
 4. Jean MOLINO, « Qu'est-ce que l'oralité musicale ? », in Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XX^e siècle. 3. Musiques et cultures*, Paris/Arles, Cité de la musique/Actes sud, 2005, p. 487-497.

et à la variation¹. Écouter l'enregistrement d'un chant populaire sicilien signifie considérer comme acquise sa capacité à documenter correctement un acte performatif (qui pourra à son tour être considéré comme plus ou moins exemplaire par rapport au schéma mélodique, rythmique ou harmonique caractérisant ce chant-là).

La situation change lorsque nous dépassons le cadre des œuvres écrites et orales et nous nous adressons à celui des œuvres phonographiques (ou, dans certains cas, vidéo-phonographiques). Par cette étiquette, nous proposons (dans la ligne d'un débat qui s'est beaucoup développé depuis une vingtaine d'années) de désigner les *œuvres musicales qui dépendent ontologiquement d'un acte de construction phonographique*². Elles peuvent être entièrement autonomes (pensons à des genres comme la musique acousmatique ou, dans le contexte populaire, à la techno, souvent entièrement construite avec des échantillons ou des sons préformatés) ou se référer à un acte performatif préalable (comme c'est le plus souvent le cas du rock). Dans le cas du rock ou de la pop, celui-ci assume en effet le statut de « performance virtuelle³ », c'est-à-dire celui d'une performance qui dépasse l'espace logique de la performance réelle, sans perdre toutefois tout enracinement dans celle-ci (pensons à tout ce que nous considérons comme possible dans ce cas et qui nous semblerait inopportun pour des œuvres destinées à une exécution réelle).

Que se passe-t-il lorsqu'un tel savoir (implicite) nous fait défaut ? Notre manière de répondre ou de réagir aux appels de l'objet musical pourra facilement se révéler inopportune, voire trompeuse. Toute erreur catégorielle est en effet susceptible de compromettre la survenance des propriétés esthétiques de l'œuvre musicale sous écoute : ce qui pourrait être considéré comme un caractère émergent ou exceptionnel, si l'on pense que l'enregistrement constitue le document d'une performance réelle (il suffit de se référer au cas d'une performance particulièrement virtuose), pourrait nous apparaître comme moins significatif dans le cadre d'un enregistrement constructif. Ce qui pourrait nous sembler artificiel, inauthentique, exagéré voire faux, si nous partons du présupposé que ce que nous écoutons est un enregistrement-document, pourrait nous paraître original et tout à fait approprié dans le cadre d'un enregistrement constructif. C'est ce que pourrait nous montrer, par exemple, la perception/compréhension d'une œuvre de *world music* par rapport à la perception/compréhension d'une œuvre de musique traditionnelle⁴ : même si dans la première nous ne renoncerons pas

1. Voir Alessandro ARBO, *The Normativity of Musical Works. A Philosophical Inquiry*, Leiden, Brill, 2021, p. 67-76.

2. Alessandro ARBO, *The Normativity of Musical Works...*, *op. cit.*, p. 89.

3. Stephen DAVIES, « Ontologies des œuvres musicales », *op. cit.*, p. 168.

4. Voir Sandrine DARSEL, « Musique et enregistrement. Une exploration goodmanienne des musiques du monde », in Alessandro ARBO et Marcello RUTA, *Ontologie musicale...*, *op. cit.*, p. 185-203.

à faire valoir – peu importe ici si c’est à tort ou à raison – une référence à un contexte ethnique, nous devons savoir (plus ou moins implicitement) qu’il s’agit (avant tout) d’un enregistrement constructif, dont l’intérêt dépasse en tout cas l’idée de documenter un tel contexte, pour atteindre un objectif artistique d’ordre différent, susceptible de contenir une « performance virtuelle ».

Conclusion

Nous espérons avoir montré que si la perception de la musique enregistrée s’avère imprégnée de connaissances implicites, il convient d’inclure parmi ces dernières celles qui concernent les fonctions mêmes de l’enregistrement musical. En effet, la maîtrise de ces fonctions nous apparaît comme un préalable indispensable à une saisie correcte des propriétés esthétiques de la musique que nous écoutons. On dira peut-être qu’il est rare de commettre des erreurs à ce niveau : un auditeur qui écoute un disque des Pink Floyd a-t-il vraiment besoin qu’on lui explique que, grâce à l’enregistrement, l’écho d’une voix peut se prolonger pendant plusieurs minutes et se transformer progressivement, par dégradation, en aboiement de chien ? La réponse est non, évidemment. Mais on peut alors observer que si cela arrive, c’est justement parce qu’une conscience des fonctions fondamentales de l’enregistrement musical est déjà à l’œuvre dans les mécanismes attentionnels de cet auditeur.

Alessandro ARBO
Université de Strasbourg

Résonances interdisciplinaires : musicothérapie, musicologie et musique contemporaine

Penser la musique, penser en musique, composer, jouer, interpréter, c'est cet esprit vivant, toujours en recherche, de la création musicale et des résonances interdisciplinaires qu'elle suscite, qui m'a accompagnée, soutenue, dans mon parcours musical et musicothérapeutique.

J'évoquerai ici quelques-unes de ces rencontres avec la musique contemporaine et ses acteurs, musiciens et musicologues. Car, en effet, Márta Grabócz représente aujourd'hui un de ces points pivots dans mes relations avec la musicologie. Et, lorsque Laurence Le Diagon-Jacquin m'a invitée à participer à cet hommage qui lui est fait, j'ai immédiatement pensé que ce serait, pour moi, l'occasion de rendre compte de la source d'inspiration qu'a été la musique contemporaine dans mes recherches sur la place du sonore dans la construction psychique, et sur « ce qui fait musique » pour un individu, pour un groupe, à la base d'une théorisation de la musicothérapie.

Au début de mes études de psychologie à la Sorbonne, il s'est trouvé une première opportunité. Nous avions, exceptionnellement, des cours de mathématiques modernes (je pense pour actualiser nos connaissances afin de pouvoir aborder les statistiques dont nous aurions besoin pour la recherche). C'était tout nouveau. Et nous avions la chance d'avoir un jeune professeur très enthousiaste, Marc Barbut, qui, malgré les résistances habituelles des étudiants en sciences humaines à cette matière, emporta rapidement l'amphithéâtre dans son élan. En cours d'année il nous parla d'une recherche avec un compositeur et d'un petit groupe de réflexion qu'il mettrait en place, invitant ceux d'entre nous que cela intéresserait à les rejoindre. Nous étions à la fin des années soixante. Bien sûr, je me présentais, et c'est ainsi que j'ai eu l'honneur et le privilège de participer à ces rencontres avec... Xenakis ! Nous étions très peu à profiter de cette grande ouverture qui se présentait à nous. De cette proximité il me reste une immense curiosité pour ces rapprochements entre disciplines, un univers s'ouvrait devant moi. De mon côté, il s'agissait d'associer ma passion

musicale avec la psychologie, cette expérience était un bel exemple. Bien sûr je profitais des concerts associés (dont le fameux Polytope de Cluny¹), pris aussi intérêt à l'Upic² (instrument qui aurait pu être utilisé en musicothérapie), et m'imprégnais de cette dynamique de recherche. J'étais aussi très intéressée par la création de l'IRCAM et suivais régulièrement concerts et conférences, notamment les présentations que faisait Pierre Boulez de ses nouvelles œuvres. Par exemple, en 1980, sur le thème « le compositeur et l'instrument », *Ionisation* d'Edgar Varèse, *Psappha* de Iannis Xenakis, ou encore *Fluide* de Vinko Globokar, *Pneuma* de Heinz Holliger... et même les structures sonores Baschet. De Xenakis je citerais aussi *Metastaseis* avec le traitement des masses sonores, impressionnant, comme des mouvements de foule. Il y aurait bien sûr beaucoup d'autres compositeurs à citer, comme François Bayle, ou Gérard Grisey pour l'exploration du sonore (ex. « *Partiels* » de ses « Espaces acoustiques »). Toutes ces ouvertures à la création étaient passionnantes. J'avais, à ces débuts, fait une proposition de recherche avec pour support les capacités acoustiques de la salle de l'IRCAM. Je pensais observer les réactions de certaines pathologies mentales à ces transformations acoustiques. Mon projet ne fut pas retenu, cette référence à la pathologie n'étant pas à l'ordre du jour.

Avec mes premières recherches sur le sonore, c'est vers la musique concrète que je me tournais (Pierre Schaeffer). Et lors d'une Académie de musique d'été à Aix en Provence, j'ai eu la chance de me trouver dans une dynamique de recherche associant musique, danse et cinéma, avec Pierre Henry, Maurice Béjart et Michel Chion. Les longues heures passées dans l'atelier Pierre Henry – Michel Chion, à analyser et interpréter les œuvres de façon aussi proche et précise, ont été très inspirantes. L'œuvre de Pierre Henry exprime profondément les angoisses liées à certaines caractéristiques de l'expérience sonore, comme l'absence de limites (intérieur/extérieur) : intrusion, débordement, envahissement (angoisses persécutives), et aussi prolifération, explosion, possession... Il y a aussi un Surmoi écrasant (*Dieu*, par ex.). Et puis toute la problématique du rapport au langage verbal, jusqu'à l'éclatement, la disparition même de la parole. Ce sont des thématiques que l'on retrouve beaucoup dans la clinique. De façon générale, la musique concrète tente de répondre à l'abstraction du phénomène sonore en le domptant techniquement. Et cet abord « concret », contrôlable, peut rendre cette musique plus accessible à certaines personnes ; chez Pierre Henry le

-
1. Polytope : <https://www.youtube.com/watch?v=XK1KjtetCsg> ; « polytope » est le nom donné à un objet mathématique géométrique. Le Polytope de Cluny est un spectacle créé en 1972, œuvre électronique sur support d'instruments mécaniques, donnée sous les voûtes des Thermes de Cluny, avec flashs lumineux à figures géométriques.
 2. Upic : http://www.centre-iannis-xenakis.org/cix_upic_presentation (consulté le 05/01/2022) ; l'Upic est une table à composer, de type table d'architecte, munie d'un stylet magnétique. Elle est munie d'une interface de calcul du signal sonore. Elle permet de composer sans notation, sans apprentissage instrumental, et ouvre aux micro et macro structures, à partir du dessin. Cette machine a été créée en 1977 par le CEMAMu, centre de recherche associant mathématiques et musique. Il existe une nouvelle version UPIX 2015.

corps est encore très présent, la voix, le souffle en particulier. De plus, voir Pierre Henry aux manœuvres dans l'interprétation de ses œuvres était très impressionnant. L'enveloppe harmonique maintenue au travers de ses œuvres, témoignait de la puissance de la musique à donner forme et à contenir les angoisses humaines.

Dans mon travail de clinicienne, j'étais confrontée au sonore parfois le plus brut. Comme ce patient polyhandicapé qui ne s'exprimait qu'avec une forme de râle, mais pouvait taper des mains à certains moments, ou encore cette patiente qui n'avait comme production verbale qu'une stéréotypie qu'elle répétait incessamment « oui c'est bien ». Mon rôle était d'accueillir ces sons dans la relation et de tenter de les interpréter dans le sonore, la musique, c'est-à-dire de les inclure dans une relation où ils puissent prendre sens. Des patients, psychotiques, autistes, mais aussi en deçà de toute communication, n'ayant pas ou peu accès au langage verbal, répondaient à un timbre, un son bien particulier, à partir duquel il s'agissait de tenter de mettre en place une relation. Mais il est aussi arrivé que ce patient soit seulement un enfant de huit ans particulièrement mal dans sa peau. Je lui avais proposé de participer à un groupe d'expression libre. Il y est entré en se précipitant dans la salle en hurlant, et là, j'ai découvert dans ce cri une harmonisation de tout son corps. Il habitait pleinement ce cri. Ce fut un point de départ.

Quelle ne fut pas mon émotion lorsque, à la fin d'un séminaire de formation à la musicothérapie, en Espagne, dans les années 90, un des participants est venu m'offrir un CD... Une œuvre électroacoustique qu'il avait spécialement composée, inspiré d'un chapitre de mon livre *Freud et le sonore*¹, elle s'appelle « Le cri étouffé » ! Et le compositeur, est Daniel Zimbaldo, originaire d'Argentine, compositeur de musique de chambre, de musique vocale et électroacoustique (ayant reçu un prix au concours international de Bourges).

Il est aussi arrivé, dans un groupe de formation de musicothérapeutes, en deuxième année, une situation très particulière. Ce groupe, depuis le début, se montrait « difficile », souvent agressif, et ayant, dans les séances de communication sonore, une difficulté de s'engager dans cette relation sonore improvisée. Ce jour-là, en arrivant à l'université, j'entendis au fond du couloir un bruit très important ; en approchant, je découvris qu'en face de notre salle on refaisait le sol des cuisines... Les quelques étudiants arrivés commençaient déjà à se plaindre... Cela tombait mal ! Les ouvriers me confirmèrent que ce serait pour la matinée, il n'y avait pas moyen de négocier, pas non plus de changer de salle. Alors je dis au groupe que, travaillant avec le sonore, le bruit était aussi de la partie. Et je leur donnai la consigne suivante : « lorsque le marteau-piqueur "joue", vous improvisez tous ensemble, lorsqu'il fait une pause, vous amorcez un dialogue sonore entre deux participants ». Je fus la

1. Édith LECOURT, *Freud et le sonore*, Paris, L'Harmattan, 1992.

première surprise lorsqu'à la fin de la matinée, le groupe jouait toujours, alors que les ouvriers étaient en pause déjeuner. Ils n'avaient pas vu le temps passer ! Le jeu soliste/ensemble fut pleinement intégré. Et, pour la première fois, le groupe avait pris un réel plaisir ! Le marteau-piqueur a permis de projeter à l'extérieur toute l'agressivité contenue jusque-là à l'intérieur du groupe, et la créativité du groupe a pu se déployer. L'analyse de cette situation et de leur production les amena à un certain apaisement et dépassement.

J'étais aussi très attirée par l'œuvre d'Olivier Messiaen (*La Turangalîla symphonie* 1946 – une véritable jubilation ! ; l'opéra *Saint François d'Assise* (1983) et son « mur » de choristes, etc.), et, notamment, par toutes ses recherches rythmiques. Quel dégagement du binaire parfois si pesant dans nos environnements musicaux ! Un jour Guy Deplus, mon professeur de clarinette (je commençais les cours à la trentaine), lassé des exercices que j'amenais dans le cours (il ne m'en proposait pas), me suggéra d'aller choisir des partitions. Ravie de cette proposition, le cours suivant je suis revenue avec le fameux concerto de Mozart et... le *Quatuor pour la fin du temps* d'Olivier Messiaen (mon œuvre préférée¹) ! Sans s'en étonner, sans me réprimer – je n'étais vraiment que débutante ! – il m'indiqua juste qu'il l'avait joué à sa création, et me proposa de commencer par le troisième mouvement, grand solo de clarinette « L'abîme des oiseaux », en me donnant des indications sur son interprétation et quelques doigtés. Vous imaginez la chance que j'avais là ! C'est en écrivant cet article que j'apprends, par une recherche sur Google, son décès il y a deux ans (1924–2020). Quand je l'ai connu il était super soliste à l'Opéra de Paris, enseignait dans plusieurs conservatoires (ensuite ce fut le CNSM de Paris et l'École normale), était l'un des membres fondateurs du Domaine Musical de Pierre Boulez... Mais je n'en savais rien, ce n'est que six mois après mon premier cours que j'ai appris, par un ami, qui était Guy Deplus. Cet ami était stupéfait et envieux, lui hautboïste, de la chance que j'avais ; moi j'étais confuse ! J'écris cela pour souligner à la fois l'élégance et la simplicité, la sobriété et l'humilité que dégageait ce maître. Chez lui, c'était la musique, toute la musique, tout dans la qualité du son et dans l'amour de la musique. À la limite peu importait la technique, le résultat seul l'intéressait ; au musicien de trouver le chemin. Je sus que mes cours le distrayaient de la pression des « bêtes à concours ». Et ce respect absolu de la musique, du musicien, je l'ai ressenti particulièrement lors d'une Académie de musique à Albi où il donnait des master classes. Il m'avait invitée à y participer. Mais, une fois sur place, je me suis retrouvée qu'avec des jeunes préparant les prochains concours. J'ai tout d'abord pensé qu'il s'était moqué de moi. Comment cela était-il possible ? Je me sentais ridicule. Mais, dès le

1. Cette œuvre, inspirée d'un passage de l'Apocalypse, est comme une grande méditation sur le temps (en extension/contraction). Elle fut composée en captivité en Sibérie (1940–1941) avec des instrumentistes prisonniers et sur des instruments délabrés (piano, clarinette, violon, violoncelle).

premier cours, il exprima l'intérêt qu'il y avait à apprendre des débutants. Je fus tout de suite intégrée et découvris tout le répertoire de la clarinette !

Entre-temps, après des percussions afro-cubaines avec Guem (au Centre américain), j'avais trouvé en Inde cette respiration rythmique dans des cours de mridangam - ancêtre du tabla - dans le sud du pays. J'ai pu aussi compléter cet élargissement des perspectives rythmiques par un stage avec Simha Arom sur les polyrythmies pygmées. C'était fascinant d'analyser, par exemple, un chœur pygmée à douze voix toutes autonomes, mélodiquement et rythmiquement. Cette expérience n'a fait que renforcer ma forte inclination pour les polyphonies, en tant qu'expériences groupales particulièrement créatives.

Ma recherche avançant, je la présentais pour le doctorat d'État. C'est dans ce cadre que je passais de longues heures dans le département de musique de la Bibliothèque nationale. J'y découvrais les manuscrits des motets polyphoniques du Moyen Âge et, principalement, le Manuscrit de Montpellier, point fort, pour moi, de la rencontre entre le groupe, la structure musicale (horizontalité et verticalité), et la structure psychique. C'est-à-dire comment le groupe externe (ici le groupe de musiciens) vient en écho au groupe interne, ces voix qui nous habitent, nous constituent, et ont façonné notre personnalité. Cette mise en relation apportait un soutien très fort à l'intérêt de la musicothérapie, comme pratique permettant de s'adresser au soubassement sonore, vocal, musical, du patient, afin de favoriser son développement (et parfois jusqu'au langage verbal lorsque ce dernier n'a pu se développer normalement). Il y avait là bien peu de chercheurs. J'y remarquais une « habituée », je rencontrais Danièle Pistone, nous échangeons quelques mots. Elle m'offrit alors d'intervenir auprès de ses étudiants en musicologie à la Sorbonne. J'y devins chargée de cours pour sensibiliser les étudiants à cette approche de la musique, par la musicothérapie. Pour les amener à cette écoute particulière, en leur offrant un exercice pratique, je leur demandais d'aller dans les écoles pour y enregistrer les récréations. Il s'agissait de repérer les paramètres musicaux qui pouvaient s'y trouver spontanément, et surtout, se mettre à l'écoute de l'univers sonore spontané des enfants. Avec ces étudiants, je développais ma recherche sur « ce qui fait musique », c'est-à-dire l'identification subjective de la musique. J'observais que peu d'entre eux étaient ouverts à la musique contemporaine (qu'ils classaient plutôt du côté « bruit », lors du test que je leur proposais). Ce test était très simple, il s'agissait de quelques extraits, pour eux je disais « quelques enregistrements » pour ne pas influencer leurs réponses. Il s'agissait de : Pierre Schaeffer *Étude aux sons animés*, Pierre Henry début de *Variations pour une porte et un soupir*, Pierre Henry le rock électronique de *La Reine verte*, Stockhausen début de *Stimmung*. Je leur demandais, après l'écoute de chaque extrait de dire si, pour eux, c'était « du bruit », « de la musique », ou « ? », sachant qu'à la fin ils auraient à argumenter leurs réponses pour tenter de

convaincre la classe. Je leur montrais que, dans une approche de musicothérapie, toutes les musiques pouvaient, à un moment ou un autre, être utiles, insistant ainsi sur le fait qu'il n'y a pas de « musique thérapeutique ». Les productions sonores des patients, leurs improvisations, doivent pouvoir être reçues favorablement, sans jugement esthétique. Nous analysions les qualités de ces atmosphères sonores des récréations, observant, notamment, que dans certaines écoles, ces « récréations » se passaient dans les conditions de surcharge acoustique aux effets opposés à la détente attendue.

Naturellement, ma recherche bien avancée, Danièle Pistone fut invitée à participer au jury de ma thèse d'État (*La musique, le groupe, et l'inconscient, 1985*). Ce soutien musicologique fut pour moi un grand encouragement.

Peu de temps après j'obtins le poste de professeure de psychologie clinique et de psychopathologie à l'Université Louis Pasteur de Strasbourg. Ce poste amplifia, paradoxalement, mes relations avec la musicologie. En effet, j'y rencontrai les professeurs Jacques Viret, François-Bernard Mâche et Márta Grabócz. J'eus aussi des ouvertures à partir de mes interrogations sur le sonore, vers l'architecture, une collaboration avec un laboratoire de l'École d'architecture de Grenoble (Jean-François Augoyard) s'établit alors pour une dizaine d'années. Mais revenons à la musicologie.

Avec Jacques Viret se développa un dialogue autour de la musicothérapie qui l'intéressait particulièrement ; il y consacra un ouvrage. Il fut membre de notre association de musicothérapie et, à ce titre, est souvent intervenu dans les colloques. Bien sûr, il ne représentait pas la musique contemporaine, mais son approche du chant grégorien était remarquablement ouverte, et nos discussions venaient sur cette période de passage entre le grégorien et la polyphonie. Il écrivit aussi plusieurs articles dans la *Revue de Musicothérapie*. Et puis sa curiosité l'amena à tenter une expérience de « communication sonore » (méthode que j'ai proposée) avec ses étudiants. Nous avons pu faire nos analyses respectives des enregistrements de ces improvisations. Il m'est d'ailleurs arrivé plusieurs fois d'imaginer « composer » à partir d'extraits d'improvisations de groupes. Dans ce sens, certaines œuvres de Charles Ives me ravirent comme la *Symphonie N° 4*, par ex. En ma qualité d'ancienne fanfariste (tuba), je partage avec lui le plaisir de la simultanéité de plusieurs fanfares sur des airs et rythmes différents ! Ces mélanges produisent un tumulte joyeux. Peut-être David, un enfant autiste de cinq ans, avait-il une expérience de cet ordre lorsqu'il se précipitait sur le piano pour y produire des clusters avec ses avant-bras. Un jour je lui répondis vocalement à contretemps, il se retourna, son visage s'éclaira ! Et par la suite il voulut répéter l'expérience. Ce fut notre premier moment musical ! Et je réalisais qu'il y avait comme une vraie recherche dans ses clusters, auxquels j'accordais désormais de l'importance.

Quant à François-Bernard Mâche, nos postes strasbourgeois nous amenaient à nous croiser dans les trains Paris-Strasbourg et retour. J'aimais

ses musiques, sa recherche avec les bruits de la nature. Ces derniers constituent le fond sonore de nos existences, cet univers sonore si important dans notre développement psychique, jusqu'aux constructions sophistiquées – psychiques/sociales/culturelles – que sont la parole et la musique. J'ai eu, à ce sujet, des échanges avec Murray Schafer et plusieurs de ses adeptes, notamment en Argentine. Je l'ai aussi invité pour un stage avec les musicothérapeutes à Paris.

C'est une fois professeure à Paris Descartes que je reçus un coup de téléphone de Tunis. Mohamed Zinelabidine, musicologue, directeur de l'Institut supérieur de musique m'invitait à donner quelques cours à ses élèves. Ce début de collaboration (cours, conférences, colloques) se poursuit depuis une vingtaine d'années. Il fut, depuis, ministre de la Culture en Tunisie, mais encore membre de notre Association Française de Musicothérapie, avec de nouveaux projets ! Au cœur de ces échanges, la musicothérapie et l'amour des musiques du monde.

Je ne me rappelle plus exactement ma première rencontre avec Márta Grabócz. Il me semble que ce devait être lors d'un colloque de musicologie organisé par Danièle Pistone à la Sorbonne. À la suite de Jacques Viret, elle m'invita rapidement à faire partie de l'équipe de recherche et du laboratoire sous sa direction à Strasbourg. Márta m'a tout de suite impressionnée par la quantité de travail dont elle est capable. Entièrement dévouée à la tâche, elle l'aborde, de plus, avec une rigueur remarquable. Ce qui est le plus frappant pour moi c'est la façon dont elle a le souci (dont elle se fait le devoir ?) de valoriser le travail de ses contemporains (articles, ouvrages, colloques). Je trouve que c'est une qualité rare parmi les universitaires. Cela témoigne de sa modestie et de son ouverture d'esprit, ouverture qui se manifeste aussi du côté de la musicothérapie, au sujet de laquelle elle m'a souvent interrogée. Une amitié est née.

Enfin, c'est très récemment que Laurence Le Diagon-Jacquin m'a contactée au sujet de son intérêt pour la musicothérapie. L'invitation à écrire cet article m'a amenée à ce travail de mémoire, dont il ressort que l'interdisciplinarité est aussi (surtout ?) tout un tissu relationnel.

J'aime imaginer que parmi les jeunes docteurs qui, partant de la musicologie, de la musicothérapie, de la psychologie, et, tous, de l'expérience musicale, s'interrogent actuellement sur ces alliances, certains pourront poursuivre ces ouvertures, notamment au niveau universitaire.

Pour conclure, je dirais que la musique contemporaine, par les nombreuses ouvertures qui se sont déclinées au cours de ces décennies, a conforté mes observations de clinicienne : la musique, c'est d'abord du son, en relation avec l'expérience sonore, l'histoire sonore de tout individu (et dès avant la naissance), de toute culture aussi. C'était donc de là qu'il fallait partir, pour le musicothérapeute, non de l'œuvre accomplie et de ses supposés « pouvoirs ». C'est aussi ce qui m'a amenée à venir à l'improvisation, en petit groupe,

dans l'optique d'« entrée en relation » par l'expérience sonore. Cette approche a l'avantage d'être ouverte à tout handicapé, puisque tout son y a sa place. L'intérêt étant, par la suite, de voir comment « la musique » se construit, apparaît chez chaque individu, c'est-à-dire « ce qui fait », pour lui (ou pour un groupe) « musique ». La justesse, l'harmonie, voire l'accord parfait, sont alors des moments, des qualités relationnelles, non des objectifs thérapeutiques. Bien sûr des musiques enregistrées sont également utilisées, pour d'autres objectifs thérapeutiques. La musique contemporaine est, avant tout, une ouverture pour le musicothérapeute.

Édith LECOURT

Professeure émérite, Université de Paris (Paris Descartes)

EUD
Epreuves de contrôle

Musiques XX^e et XXI^e siècles



Márta Grabócz. Dessin de Françoise Català.

« *L'oreille ouvre parfois sur le cœur – sur une mémoire ancestrale* ». La musique et l'esprit de l'intemporel

« ... la voix des âges présumés muets ne s'est pas tue... »
Constantin Brăiloiu

À première vue, tout semblerait avoir été dit et écrit sur l'œuvre musicale de Bronius Kutavičius (1932-2021), tant les études musicologiques lituaniennes la concernant sont nombreuses et développées. Pourtant, si cette musicologie a bien analysé depuis longtemps la musique de ce compositeur passionnant avec force détails, ne laissant en apparence plus guère de place aux travaux de la postérité, il lui manque sans doute encore un certain recul d'ordre culturel et géographique, qui lui permettrait d'observer cette œuvre d'un point de vue plus large, dans un contexte non plus seulement national, intimement lié à des faits historiques indéniables, mais plutôt avec un regard davantage soucieux de resituer la dimension pleinement créatrice de ce compositeur parallèlement à d'autres pratiques et esthétiques compositionnelles, fort différentes, qui, issues d'autres pays, partagent pourtant des bases ou des similitudes communes.

Les oreilles lituaniennes entendent et reconnaissent tout naturellement dans la musique de Bronius Kutavičius ses racines nationales, en particulier païennes, à partir desquelles nombre de ses œuvres se sont formées. Au cours de ses travaux théoriques la musicologue Inga Jasinskaitė-Jankauskienė a même forgé l'expression et la catégorie audacieuses d'« *avant-garde païenne* » (*pagoniškasis avangardizmas*) pour titrer son ouvrage consacré au compositeur en 2001¹. Un tel titre, très parlant on le voit, condense la tension maintenue entre les racines historiques du paganisme et la quête d'une ouverture à une modernité créative originale. Mais des oreilles étrangères à cette culture et

1. *Pagoniškasis avangardizmas: teoriniai Broniaus Kutavičiaus muzikos aspektai* [aspects théoriques de la musique de Bronius Kutavičius], Vilnius, Gervėlé, 2001.

qui en ignorent la substance réelle y perçoivent surtout une plongée dans des origines imprécises et indéterminées, qui se situent en dehors d'un temps historique donné. Ce qui confère aux œuvres marquantes de Bronius Kutavičius leur fascinante beauté, comme leur spécificité lituanienne unique, vis-à-vis des productions des compositeurs européens occidentaux de la même période, c'est qu'elles ont été majoritairement dégagées, pour les raisons historiques que l'on sait, des recherches de matériau, de syntaxe ou d'innovation technologique, propres aux avant-gardes occidentales¹. Par-là, elles ne se sont pas conformées aux critères passagers et périssables d'une modernité absolue en quête de légitimité et d'elle-même. Or c'est précisément ce manque ou cette absence qui leur procurent une fulgurance, une force primordiale spectaculaires, grâce auxquelles elles ne souffrent pas d'une carence d'humanité, qui a pu marquer certains courants ou certaines partitions de compositeurs contemporains.

Si Bronius Kutavičius se dit et se fait héritier d'une richesse culturelle, celle de l'histoire de son pays, il n'en continue pas moins d'explorer consciemment ou non, par sa démarche si singulière, les possibilités de l'œuvre musicale de traverser le temps pour ramener l'auditeur à une musique qui serait contemporaine de toutes les époques : une musique intemporelle, ayant qualité à nous conduire vers une réalité supérieure, irradiant un esprit d'éternité.

Rappelons à cet égard les remarques pénétrantes de l'ethnomusicologue roumain Constantin Brăiloiu (1893-1958), qui évoquait « ces concordances innombrables que n'interdisaient ni montagnes ni océans² ». Ou de celles d'André Malraux parlant de son côté du « passé qui nous frôle avec les pays lointains³ », formulées par ailleurs au plan musical chez Jean-Claude Eloy en détaillant sa démarche de créateur⁴. Dans un essai, Manfred Kelkel a émis l'espoir d'une musique « qui exprimera les valeurs de toutes les époques et de toutes les cultures dans leur éternité transhistorique⁵ ». De son côté, en développant ses recherches autour de la notion de primitivisme (*Le primitivisme musical*, 2000 : voir par exemple les pages sur E. Varèse et M. Ohana, et *La musique et l'altérité*, 2008⁶), Emmanuel Gorge a pu dégager quelques aspects de cette tendance, dans la création contemporaine, à générer des conjonctions sonores laissant flotter les équivoques. Ce fait s'éprouve aussi

-
1. Voir Matthieu GUILLOT, « Bronius Kutavičius, le dernier esprit païen », *Études*, t. 398 n° 6, Paris, juin 2003.
 2. C. BRĂILOIU, « La vie antérieure », in ROLAND-MANUEL (dir.), *Histoire de la musique I*, Paris, La Pléiade, 1960, p. 121.
 3. André MALRAUX, *L'intemporel* (1976), in *Œuvres complètes*, Paris, La Pléiade, 2004, p. 1018.
 4. Voir son article « L'autre versant des sons », in *Internationale de l'Imaginaire* n° 4 : *la musique et le monde*, Paris, Babel/Maison des cultures du monde, 1995, p. 193-231.
 5. Manfred KELKEL, *Musique des mondes : essai sur la métamusique*, Paris, Vrin, 1988, p. 11.
 6. Emmanuel GORGE, *Le primitivisme musical*, Paris, L'Harmattan, 2000, et *La musique et l'altérité*, Paris, L'Harmattan, 2008.

bien dans les grandes œuvres orchestrales et chorales ou même de musique de chambre du compositeur italien Giacinto Scelsi, qui avait acquis la certitude que la voie musicale solitaire et fascinante qu'il empruntait avec assurance, celle d'une plongée à l'intérieur même du son comme entité sphérique, était la véritable issue à une musique « sans histoire », qui n'aurait pas d'antécédents, d'attaches historiques. Alors que « la musique évolue dans les temps, le son est intemporel », résumera Scelsi¹.

Émerge ainsi la conscience de certains créateurs pour lesquels « il est un fait majeur qui devrait frapper tout historien de l'art : l'art est antérieur à l'histoire », selon l'enseignement magistral d'Henri Maldiney², formule centrale qui nous permet de remettre à sa juste place la véritable valeur de l'œuvre musicale, tout en la libérant d'une direction unique et imposée de l'histoire de la musique. Pour le compositeur Alain Féron, « livré au temps cannibale, l'art moderne s'est privé du temps de la mémoire ». Ce qui fait qu'inévitablement, « l'œuvre moderne était dès lors acculée à la dimension utopique du futur³ ». Jean Clair cite en exemple cette observation parlante du peintre Egon Schiele écrite en 1912 sur l'une de ses aquarelles : « L'art ne saurait être moderne. L'art remonte aux temps des origines⁴ » (autre traduction : « l'art est primordialement éternel »). Observation qui constitue un premier aspect sur la question. On peut alors mettre en parallèle le point de vue musical de Stravinsky, affirmant quant à lui à propos des quatuors de Beethoven : « L'œuvre qui a été moderne à sa naissance le restera à jamais⁵. » De même qu'à propos de la Grande Fugue opus 133, Stravinsky déclara y voir une œuvre « à jamais contemporaine ». C'est le second avis que l'on peut défendre. Autre compositeur observant l'un de ses illustres prédécesseurs et inspireurs, Maurice Ohana, en commentant le « modernisme » de Debussy qui utilisera dans ses tardives sonates une forme périmée pour son époque, parlera à juste titre d'« *étérisme*⁶ ». Tel serait la troisième manière d'appréhender le problème.

Des compositeurs aussi divers que Edgard Varèse, Maurice Ohana, Jean-Claude Eloy, François-Bernard Mâche, Iannis Xenakis, ont adopté ou conçu une voie médiane dégagée des turpitudes historiques, libérant leur écriture des contraintes de cette « histoire critique pour laquelle tout ce qui est passé est digne de disparaître » (H. Maldiney⁷).

1. Giacinto SCELSI, « Le regard de la nuit », *Silences*, n° 1, Paris, La Différence, 1985, p. 85.

2. Henri MALDINEY, « L'art et l'histoire », *Cadmos*, n° 1, 2002, p. 97.

3. Alain FÉRON, « Contrepoint », *Silences*, n° 2, Paris, La Différence, 1985, p. 283-284.

4. Jean CLAIR, « *Innovatio et Renovatio*. De l'avant-garde au post-moderne », *Le Débat*, n° 21, septembre 1982, p. 29.

5. Cité par Raymond COURT, in *Sagesse de l'Art*, Paris, Ereme, 2006 (2^e éd.), p. 234.

6. In François-Bernard MÂCHE (éd.), « Les malentendus », *La Revue Musicale*, n° 314-315, Paris, 1978, p. 114.

7. Henri MALDINEY, « L'art et l'histoire », *op. cit.*, p. 102.

Ecuatorial (1934) de E. Varèse, par exemple, rentre dans cette catégorie d'œuvres qui prend racine dans un état étranger à tout souci de s'inscrire sur le plan d'une modernité forcée, et qui lui substitue le choix de « l'âpreté hiératique » et de « l'austère grandeur de l'incantation » (incarnez par le chœur d'hommes dans le registre des basses), ainsi qu'Harry Halbreich l'entendait (qu'on peut retrouver sous une autre forme moins complexe chez Phil Glass dans *Les Prophéties*, pour orgue et chœur d'hommes, de son œuvre *Koyaanisqatsi* de 1982). Ce n'est pas par hasard que pour Claude Ballif, Varèse « semble vouloir retrouver, grâce à la flûte magique de *Densité 21,5*, le chant primitif des plus anciennes communautés humaines¹ ». Puisant notamment aux sources de la culture andalouse, tout en ayant recours à des modes d'expressions résolument contemporains (micro-intervalles, électroacoustique), la musique de Maurice Ohana témoigne d'une indépendance créatrice doublée d'une *tendance* à retrouver des sources originaires. Ainsi sa *Messe* (1977) cherche à renouer avec la liturgie des premiers temps chrétiens. Ohana déclarera d'ailleurs : « Très tôt, j'ai eu l'impression d'avoir hérité d'une mémoire antérieure². » Selon l'analyse de Francis Bayer, sa musique est « de celles qui nous font retourner aux origines de l'humanité », puisqu'elle « vient du fond des âges » et « s'adresse à ce qui est inscrit depuis des temps immémoriaux dans la mémoire de chacun d'entre nous³ ».

Il faut également bien remarquer que dès les années 1960-1970, quelques œuvres vocales de Xenakis telles que *Polla Tà Dhina* (1962), *Oresteia* (1966), *Medea* (1967), *A Colone* (1977), ou encore *N'Shima* (1975), une œuvre « portée par un puissant essor archaïque, qui semble évoquer une Antiquité imaginaire, universelle et ritualisée⁴ », posaient des questions assez similaires en termes de contemporanéité, puisqu'elles revenaient, hiératiquement, aux racines de l'antiquité grecque. Or il existe une certaine similarité chez Bronius Kutavičius, comme dans les première et dernière parties de sa Symphonie-Oratorio *Epitaphium temporum pereunti* (1998), pour orchestre et chœur, où les voix déclament et scandent le texte *recto tono*, à la façon de Xenakis dans ses pièces citées.

Défenseur infatigable de Xenakis, François-Bernard Mâche, qui revendique la pensée d'un « post-progressisme » contre les multiples velléités d'une modernité à sens unique, compose dans un esprit similaire. Il écrit par

1. Claude BALLIF, « Varèse, l'infini », *Silences*, n° 1, *op. cit.*, p. 7.

2. Cité par Jean-Paul OLIVE, « La tradition revisitée dans l'*Office des Oracles* de Maurice Ohana », *Filigrane*, n° 24, avril 2019 (en ligne : <https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=974>, consulté le 01/02/2022).

3. Francis BAYER, « Sous le signe de l'imaginaire » [1985], repris in *Instantanés*, Millénaire III, 2003, p. 142.

4. Beatrix RAANAN, « Le souffle et le texte : deux approches formelles convergentes dans *N'Shima* de Iannis Xenakis », in Makis SOLOMOS (dir.), *Présences de Iannis Xenakis*, Paris, CDMC, 2001, p. 173.

exemple à propos de sa propre œuvre *Kengir* (1991) pour voix et échantillonneur : « le recours à l'archaïque, et à ce qu'on est convenu d'appeler du terme assez désuet d'exotisme, s'inscrit dans une démarche qui est étrangère à la fois à une certaine modernité et à une certaine tradition », ce qui fait en définitive que « toute dimension historique s'estompe. » De cette manière l'œuvre musicale veut explorer « sa participation à des données invariantes qui échappent à l'histoire¹ ».

C'est une idée proche que Horatiu Radulescu (1942-2008), autre compositeur indépendant en marge des courants dominants, mais précurseur en France de la tendance dite spectrale, s'exprime ainsi sur sa musique dont la technique sonore « entraîne une non historicité » : « Selon notre conviction profonde il existe des ponts de nostalgie concentriques entre les millénaires, et plus nous allons vers le futur, plus nous approchons du sacré ancestral². »

Enfin, dans son contexte particulier, celui d'une musicienne-compositrice américaine, Meredith Monk considère sa pièce vocale *Dolmen Music* (1980), où se croisent minimalisme (figures répétitives) et néo-médiévalisme (bourdons de quintes), comme « en même temps futuriste et ancienne », c'est-à-dire qui « possède une qualité d'éternité. C'est ce que j'essaie de retrouver dans mon travail³ [...] ».

On le voit, autant de témoignages de créateurs et de réflexions de compositeurs (toutes tendances confondues) sur leur propre démarche, qui ne tiennent assurément pas de la seule coïncidence, mais tendent vers une visée commune. Celle de s'extraire d'une modernité périssable en contribuant à ouvrir une perspective trans-temporelle.

Le poète suisse Gustave Roud notait dans son journal : « L'oreille ouvre parfois sur le cœur – sur une mémoire ancestrale. » Mais il le remarquait à propos de sons animaux, de cette « clameur d'un autre âge, qui atteint un autre en nous » : « Le cri nocturne des bêtes de proie atteint en nous quelque chose d'antérieur à toute civilisation⁴. » L'exactitude de la pensée poétique peut se transférer à la pensée musicale, et nous aider à la formuler : si, par la musique, l'oreille s'ouvre sur une mémoire très ancienne, elle touche en nous une dimension humaine que nous reconnaissons, comme si elle nous était naturelle, voire innée, et en quelque sorte « toujours déjà-là ». Constantin Brăiloiu a su formuler ces intuitions et ces observations :

« Dans les sociétés que l'écrit à épargnées [...] se perpétuent obstinément, en Asie, à la Terre de Feu ou en Europe, des survivances plus anciennes que tous nos souvenirs. Elles se reconnaissent tant à leur identité foncière qu'à leur universalité : jusque dans les chœurs à quatre voix mixtes d'aujourd'hui persistent les étranges syllabes bénéfiques des bergers

1. François-Bernard MÂCHE, « Kengir, ou la Voix captive », in C. BUCI-GLUCKSMANN et Michaël LEVINAS (dir.), *L'idée musicale*, Paris, PUV, 1993, p. 36-37.

2. Horatiu RADULESCU, « Musique de mes univers », *Silences*, n° 1, *op. cit.*, p. 53 et 56.

3. Pablo ORTIZ, « Entretien avec Meredith Monk », *Contrechamps*, n° 6, avril 1986, p. 189.

4. Gustave ROUD, *Journal*, Vevey, Éd. Bertil Galland, 1982, p. 319.

suisses, de même que persistaient, hier encore, celles des laboureurs berrichons, toutes semblables à celles de tant d'exotiques. Nos enfants continuent de répéter des embryons mélodiques que nous ne leur avons pas appris, mais qu'Océaniens, Eskimos ou Noirs connaissent comme eux et que les explorateurs ont entendu jadis chez les "sauvages" qu'ils découvraient : il n'a pas été nécessaire qu'un missionnaire les leur apporte de Chine, dès avant le XVI^e siècle. Ils défient l'espace. [...] Affranchis des servitudes spatiales, les faits spirituels premiers le sont non moins des temporelles ou, plus précisément, de la chronologie absolue qui nous sert à définir la durée. Ils ne sont vieux, nouveaux ou périmés que les uns par rapport aux autres, non à quelque date de l'histoire¹ ».

Dans son compte rendu de la réédition du volume *Les chants du mort* (aux Éd. de La Baconnière, à Genève en 2018), des chants rituels roumains recueillis et transcrits par Constantin Brăiloiu dans les années 1930, Frédéric Dieu note : « Pier Paolo Pasolini les choisit pour illustrer certains passages de son film *Cédipe-Roi*, disant aimer dans ces airs populaires leur extrême ambiguïté : "Ils sont à mi-chemin entre les chants slaves, grecs et arabes, ils sont indéfinissables... ils sont un peu hors de l'Histoire". C'est qu'ils dépassent en effet le temps de l'Histoire pour plonger dans l'éternité, et peut-être la vérité, du Mythe² ».

Laudatio

Nous remarquerons enfin que Márta Grabócz, dans le monumental travail qu'elle a récemment publié en 2021, constate et souligne « *l'existence de "dialogues virtuels"* » entre les chercheurs, dialogues qui s'instaurent à travers le temps (à des décennies d'intervalle) et l'espace (celui des éloignements géographiques continentaux), tels que le musicologue hongrois József Ujfalussy (1920-2010) et le musicologue américain Leonard Ratner (1916-2011³). (« József Ujfalussy travaillait dans le cadre de la théorie de l'intonation, héritée de Rousseau et d'Asafiev, mais d'après les définitions de cette notion, elle correspond à cent pour cent à la théorie des topiques émanant des travaux de Ratner »). Mettant en lumière leurs correspondances, elle opère ainsi un rapprochement des cultures. C'est que, fidèle à ses racines hongroises et à la culture hongroise, dont les penseurs de ce pays (la fidélité, chez elle, étant un axe moteur immuable autour duquel s'articule sa recherche scientifique, animée par une passion de l'étude et du travail), Márta Grabócz a introduit en France des auteurs jusque-là inconnus, en les traduisant, mais aussi en insistant sur l'importance et la pertinence de leurs pensées, ceci aux côtés d'auteurs bien davantage connus et célébrés. Ce faisant, constatera-t-on avec le recul, elle leur rend justice en les replaçant dans le contexte global des pensées réunifiées, au moment où, la guerre froide s'achevant, l'Europe est précisément

1. C. BRĂILOIU, « La vie antérieure », in *Histoire de la musique I*, op. cit., p. 124.

2. <https://www.profession-spectacle.com/les-chants-du-mort-une-poesie-du-dernier-voyage-surgie-des-entrailles-du-peuple-roumain/>, consulté le 03/02/2022.

3. Márta GRABÓCZ (dir.), *Narratologie musicale : topiques, théories et stratégies analytiques*, Paris, Hermann, 2021.

en train de se réunifier et de se retrouver (début de la décennie 1990). Parallèlement, elle n'hésite pas, dans ses enseignements, à évoquer des créateurs parfaitement anonymes : l'auteur de ces lignes, qui s'honore d'avoir été étudiant de Márta Grabócz à l'université de Strasbourg dans les années 1990, se souvient ainsi d'un cours ou d'un séminaire où elle présentait des œuvres de compositeurs hongrois contemporains de la tendance minimaliste, exemples sonores à l'appui sur de précieuses cassettes. Franz Liszt, Béla Bartók, György Kurtág, Peter Eötvös : telles sont donc les figures éminentes et imposantes de la modernité musicale des XIX^e et XX^e siècles qui traversent et investissent ses travaux musicologiques.

D'une manière particulière, les œuvres que nous avons citées plus haut surgissent pour ainsi dire verticalement : elles nous conviennent à une musique « sans histoire », une musique qui n'aurait pas d'antécédent historique, qui serait donc de tout temps, d'une contemporanéité permanente. Cela se rapproche dans une certaine mesure de ce que Baudelaire nommait, dans sa célèbre analyse de la modernité, « l'éternel et l'immuable ». Tout comme Henri Maldiney peut affirmer que la peinture de Morandi (en l'occurrence une nature morte) nous « apparaît comme une sorte d'anachronisme éternel », et qu'elle soustrait ses objets « aux références historiques¹ », ainsi la marque musicale profonde de Bronius Kutavičius, comme des autres compositeurs évoqués, pour nous, agit dans un même ordre d'idées. C'est précisément ainsi que, selon nous, doivent être comprises et entendues ces œuvres troublantes : une musique ana-chronique, hors du temps, qui ne soit pas dépendante des périodes stylistiques progressives (d'« avenir virtuel » selon le mot de Brăiloiu²) ou régressives de l'histoire, mais qui au contraire les élude, les annule, et finalement les transcende.

Dédicace à Márta Grabócz

« Il existe une intime connexion entre la profondeur des pensées et celle des sons. » (Hermann von Keyserling, cité par Charles Du Bos³.)

Matthieu GUILLOT

*Docteur habilité en musicologie, chercheur associé ITI CREA,
Université de Strasbourg*

-
1. Henri MALDINEY, « L'art et l'histoire », *op. cit.*, p. 103.
 2. C. BRĂILOIU, « La vie antérieure », in *Histoire de la musique I*, *op. cit.*, p. 126.
 3. Charles DU BOS, *Approximations*, 3^e série, Éd. Le Rouge et le Noir, 1929, p. 239.

Le chemin de l'*ars poetica* selon Kurtág

L'œuvre de György Kurtág (né en 1926) porte les marques de l'emprise du biographique et de l'autobiographique sur la production musicale : c'est là un de ses traits le plus souvent et le plus immédiatement relevé. Certes, les hommages et *in memoriam* sont constants ; l'ancrage de l'œuvre dans la tradition est un choix assumé, et l'on peut relever les influences et les citations dans les fragments « adressés ». Or, ce qui est moins souvent souligné, c'est la manière dont Kurtág prend en compte la figure de la mort dans les textes qu'il met en musique, comme chez Beckett, Bornemisza, Attila József, Rimma Dalos, Platon ou Kafka ; et, en ce sens, il se réapproprie les topiques musicales baroques et populaires de la lamentation, des pleurs, du deuil, en les insérant dans un univers résolument moderne où la mort devient un véritable objet d'esthétique musicale. Car, précisément, le mode d'expression choisi par Kurtág, le fragment, est une marque essentielle de la brisure et de la discontinuité, de la rupture et de la coupure qui fait le deuil des grandes structures et des vastes formes narratives au profit d'une poétique de l'instant qui ne cesse de s'ouvrir et de se refermer, forme fragile et éclatante. Le fragment est suffocation, respiration interrompue et en même temps pleine et intense car, le fragment n'allant jamais seul mais en groupes, en cycles, en troupes, le rythme du pouls, même irrégulier, même pénible, se reproduit et amorce une ponctuation de la vie – élan qui se trouve dans les œuvres par juxtaposition, qu'il faut analyser dans ce sens, élan qui se trouve, pour Edmond Jabès, dans le livre et dans son paradoxal statut de puissance et d'impuissance :

« Ainsi, c'est de la brisure – brisure dans la mort, de la mort –, c'est de la fente fatale qui la mortalise en l'instaurant, que naît la question du livre. Question au néant, au vide ; question du vide autour de laquelle s'affole la parole impuissante et, pourtant, maîtresse de la question¹. »

1. Edmond JABÈS, *Le livre des marges*, Paris, LGF, Le livre de poche : Biblio essais, 1987, p. 52.

En outre, le fragment porte les stigmates de la dialectique entre finitude et incomplétude. L'incomplétude, terme appartenant à la fois à la psychologie et aux mathématiques, est l'inachèvement propre à l'œuvre de Kurtág, constamment réécrite, mais aussi interrompue, ou simplement esquissée, ou *in progress* ; c'est l'indécidable et l'incertitude qui se proposent sur le chemin de l'œuvre. Le principe même de composition inclut des hésitations, des repentirs, des béances. L'œuvre est donc un cheminement en train de se faire, et le principe de cheminer rejoint la devise que Luigi Nono plaçait souvent en exergue ou en titre de ses dernières œuvres et qui évoque clairement un superbe poème d'Antonio Machado : « Caminante, no hay camino, hay que caminar¹. »

« Caminante, son tus huellas
el camino y nada más ;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante, no hay camino,
sino estelas en la mar². »

« Marche, ce sont tes traces
ce chemin, et rien de plus ;
Marcheur, il n'y a pas de chemin,
le chemin se construit en cheminant.
En cheminant se construit le chemin,
et en regardant en arrière
on voit la sente que jamais
on ne foulera à nouveau.
Marcheur, il n'y a pas de chemin,
seulement des sillages sur la mer³. »

C'est la même idée que reprend Kurtág dans le film documentaire de Judit Kele, *L'Homme allumette*, où il montre que le chemin qui mène à l'œuvre est plus important que l'œuvre elle-même ; et cette conception se double d'une prise de conscience de l'organicité de l'œuvre qui se voit douée d'une autonomie qui échappe à son auteur :

« [Les *Jeux* ont] été un des recommencements, mais ça ne signifie pas que j'ai pris une nouvelle direction. Je me suis simplement dit qu'il y avait là un élément de base, que tout ce que je sais c'est qu'il existe donc ce *do* : et qu'est-ce qui pourrait y répondre ? Éventuellement une autre note, et alors la musique *se met en marche*⁴. »

La musique est à l'œuvre, donc, à partir d'un matériau minimal. Elle se déploie par question / réponse, termes couramment utilisés par Kurtág pour expliquer l'enchaînement des phrases musicales ou des fragments qui constituent ses œuvres. Un son répond à un autre son, un motif répond à un autre motif, etc. Le caractère faussement archaïque de cette terminologie montre l'attachement de Kurtág à une conception esthétique qui est celle du langage musical, de la musique qui parle, qui dit, qui raconte. La musique

-
1. « Voyageur, il n'y a pas de chemin, tu n'as qu'à cheminer » (ou peut-être : « mais il faut cheminer », ou encore : « il n'y a que le cheminement »...).
 2. Antonio MACHADO, *Poesías completas*. Madrid, Espasa-Calpe / Fundación Antonio Machado, Clásicos castellanos nueva serie, 1989, p. 575.
 3. Traduction de Josè Parets-Llorca.
 4. Judit KELE, *L'homme allumette*, Les films d'Ici, ZDF / Arte, Hunnia film studio, France supervision, Centre Georges Pompidou, Sacem, Image Création. DVD Juxtapositions / Ideal Audience International, DVD9DS16, 2006 [film datant de 1996] ; c'est moi qui souligne.

chemine, elle se déploie à partir des éléments fondamentaux qui sont les siens : un son, une note. L'idée d'auto-engendrement est une conception très importante chez Kurtág, qui considère que la pièce s'ouvre et se referme de façon autonome, sans intervention de l'auteur. Comme le dit Kurtág dans la suite du film de Judit Kele, « il se passe ce que veut la composition [...]. Elle trouve son propre chemin... »

Le chemin est donc un thème obsédant en tant qu'il indique – sans l'imposer – l'orientation vers une fin indépassable, la mort et l'inachèvement intrinsèque d'un parcours asymptotiquement invincible à toute clôture, dont importent la dynamique et le mouvement. Comme on peut l'imaginer, ce thème est tout autre chose qu'une simple figuration linéaire à laquelle on puisse accrocher des clichés ou encore des symboles convenus : démarche, cheminement, voyage. Kurtág prend à tâche de subvertir et de mettre en crise cette linéarité qui est objet d'interruption et même de disparition. Nul viatique ne nous est proposé – je place ici quelques citations des textes mis en musique : les poteaux indicateurs – comme les feux follets de Goethe mis en exergue par Rimma Dalos dans les *Messages de feu Demoiselle R. V. Troussova* op. 17 (II, 1¹) – sont trompeurs², les chemins s'effacent³ ou sont ensevelis sous la neige⁴. Sur la route de Damas⁵, on « se marécagise⁶ », les « vieux allers⁷ » sont fragmentés de pauses, chez Beckett, et il n'est pas jusqu'à la promenade innocente de Hölderlin qui ne soit semé d'embûches⁸. Il peut se produire un blocage de la marche en avant (porte – de surcroît ouverte – qu'on ne peut franchir⁹) – ou, à rebours, du rebroussement (Kafka – point de non-retour¹⁰, ou le *Nimmermehr* qui sonne comme une excommunication¹¹). D'autant que les repères font la belle, à telle enseigne que la voie libre offre surtout le risque de trébucher¹².

-
1. « Et quand un Feu Follet vous indique le chemin / Il ne faut justement pas le prendre. » (GOETHE, *Faust I*, Nuit de Walpurgis).
 2. « [...] des panneaux indicateurs retournés ; / particulièrement fatals / pour celui qui reste toujours au même endroit ». (Fin du poème « Les Adieux » de Dezső Tandori, dernière pièce de S. K. – *Bruit-souvenir* op. 12).
 3. « Comme un chemin en automne, à peine l'a-t-on balayé qu'il se recouvre de feuilles mortes. » (*Fragments de Kafka* op. 24, I, 2).
 4. « [...] Toi, temps, du souvenir efface les vestiges, / Et enfouis les chemins sous la neige. » (fin du poème de Blok placé par Rimma Dalos en épilogue aux *Messages de feu Demoiselle R. V. Troussova*).
 5. S. K. – *Bruit-souvenir* op. 12, première pièce.
 6. *Huit chœurs sur des poèmes de Dezső Tandori* op. 23, III, 1.
 7. « vieil aller / vieux arrêts » (...pas à pas – nulle part... op. 36, pièce 17, « mouvement »).
 8. « La promenade », deuxième pièce des *Chants de Hölderlin* op. 35.
 9. *Hommage à Luigi Nono* op. 16, dernière pièce, texte de Rimma Dalos : « ...Et bien qu'ouverte pour moi, / La grande et large porte, / Je n'ose cependant pas la franchir ».
 10. *Fragments de Kafka* op. 24, I, 16 : « À partir d'un certain point, il n'est plus de retour. C'est le point qu'il faut atteindre. »
 11. *Fragments de Kafka* op. 24, I, 6 : « Plus jamais, plus jamais tu ne reviendras dans les villes, plus jamais la grosse cloche ne sonnera au-dessus de toi. »
 12. Voir le « Où me cacher » d'Ossip Mandelstam (*Chants de désespoir et de chagrin* op. 18, pièce n° 4).

C'est là qu'intervient également la suspension : corde de Kafka planant en lévitation au-dessus du sol¹ (comme le cheval qui crève la toiture²) ou élévation d'Esterházy du « cheval-brouillard au-dessus du saule³ ». Bref, cette voie à ellipses et à éclipses, mâtinée de détours, inscrit avec une netteté aiguë, la mouvance aporétique de l'univers kurtágien, l'*a-poria* étant justement l'absence de voie – et de voix puisqu'aussi bien le recouvrement du parcours et du discours, des pas et des mots qui s'ajoutent⁴ et s'évertuent à faire sens (c'est-à-dire direction et coalescence, fût-ce au risque de l'intermittence et de la fragmentation) est une constante. Cependant, et même si Kurtág fait de la négativité une instance (ou un « reste »), l'aporétique qui est intrinsèquement lié à l'indécidable et à l'incomplétude n'implique pas plus la stase et l'impasse que l'absence de voix n'implique le silence.

Du même coup, on retrouve dans la traversée, la traduction et le transcodage que Kurtág effectue en liaison avec le thème du chemin, la saillance du mode de cheminement et l'importance du rythme. Le chemin s'incorpore ou s'incarne dans des structures labiles et mobiles qui conditionnent ses modalités. D'où l'alternance de vitesses parfois vertigineuses (la suppression tangentielle du temps⁵) et de lenteurs s'étirant à l'extrême (comme l'escargot gravissant le Fuji⁶, que j'analyserai plus loin). Compte tenu de ce souci du sens énonçable dans le syntagme d'une phrase, il est dans la logique parfois buissonnière et capricante des parcours, que les avatars du chemin, en tant que thème, structure et principe de composition⁷, aient une incidence marquée sur les trois pôles de la triade énonciative, et qu'en retour ceux-ci disposent ses contours et ses détours – c'est-à-dire ses limites – selon des configurations discontinues, et parfois déconcertantes.

L'espace subit des distorsions qui donnent le tournis (étendue infinie et glaciale de l'interstellaire⁸, sommets sublimes... et stériles de Lichtenberg⁹), les

-
1. *Fragments de Kafka* op. 24, II : « Le vrai chemin passe sur une corde qui n'est pas tendue en hauteur, mais juste au-dessus du sol. Elle semble plus destinée à faire trébucher qu'à être foulée. »
 2. *Fragments de Kafka* op. 24, III, 11 : « Étonnés, nous vîmes le grand cheval. Il perça le toit de notre chambre. Le ciel nuageux s'étirait faiblement le long du tracé vigoureux, et sa crinière volait au vent en bruissant. »
 3. *Péter Esterházy : Fancsikó et Pinta* op. 40, pièce n° 3.
 4. *... pas à pas – nulle part...* op. 36, pièce n° 6 : « écoute-les / s'ajouter / les mots / aux mots / sans mot / les pas / aux pas / un à / un ».
 5. « De la rencontre / à la séparation, / des adieux / à l'attente / s'est écoulée ma vie de femme. » (*Scènes d'un roman* op. 19, pièce 2, reprise en épilogue...).
 6. « *Ars poetica* », dernier des *Sept chants* op. 22.
 7. J'en veux encore pour exemple la citation de Kafka placée par Pascal Dusapin en exergue de son ouvrage *Une musique en train de se faire* (Pascal DUSAPIN, *Une musique en train de se faire*, Paris, Seuil, La Librairie du XXI^e siècle, 2009) : « Il existe un but, mais pas de chemin. Ce que nous appelons chemin, c'est l'hésitation. » Cette entrée du *Journal* de Kafka est mise en musique par Kurtág dans les *Fragments de Kafka* op. 24, III, 7.
 8. Première pièce des *Messages de feu Demoiselle R. V. Troussova* op. 17.
 9. Pièce n° 9 des *Quelques phrases tirées des cahiers de brouillon de Georg Christoph Lichtenberg* op. 37 : « Les cimes des Alpes plus proches du soleil, mais froides et stériles. »

chemins beckettien ne mènent nulle part, tels les *Holzwege* heideggeriens, le cercle limité de Kafka se vide, le sol se dérobe sous les roues de la voiture chez Attila József, les chemins de Pál Gulyás disparaissent sous la neige ou forment un écheveau inextricable en consonance avec l'absence de fil d'Ariane¹. Bref, labyrinthe ou terrier, site exposé ou refuge, prison ou forteresse, l'espace est en perpétuelle transformation : c'est, en termes deleuziens, un territoire déterritorialisé, un lieu sans lieu à la manière des constructions utopiques, un site sans assise qui s'arrache à l'assujettissement du même.

La traversée du pôle temporel propose des transfigurations du même type. Infléchi par des rythmes divers, le cheminement connaît traverses et renversements : passé se substituant à l'avenir², lien entre des durées lacunaires³, vrilles d'une lente germination⁴. On est dans les parages d'une conception fractale du temps plutôt que dans les temporalités linéaires ou circulaires traditionnelles. Ces deux séries de mouvements ne laissent pas d'affecter en profondeur ce qu'il est convenu d'appeler la position du sujet lequel, sous l'effet de clivages et de mises à distance, doit se glisser dans l'entre-deux, dans la double dénégation du neutre (ni toi, ni moi), ou encore doit passer par soi-même au risque de l'envasement et de l'anéantissement.

En vérité, la seule ressource du sujet est de s'intercaler, de se substituer à soi-même par le biais de ce qui fascine Kurtág, à savoir la pronominalisation dans la mesure où elle s'exerce à la fois dans la relation et le questionnement⁵. Le trajet de soi à soi (Hölderlin et l'intime, Beckett et le visage en miroir qui se dissout) est le lieu de tous les dangers – comme le langage – et le « je » ne peut accéder à la parole que par l'effet d'un vacillement, d'une éclipse qui échappe à toute formulation parce qu'elle est le fondement de toute formulation. Ce n'est pas le chemin mais, en dernier ressort, le « cheminer » qui importe, cette activité intransitive qui naît de l'injonction de l'infinitif – ce subjonctif impersonnel capable de conjuguer le *double-bind* d'un impersonnel indexé sur la profération singulière. Ligne de crête suspendue entre des blancs, des intervalles abyssaux, le vrai chemin (« Der wahre Weg », op. 24, II) – déjouant tout en les mobilisant les pièges du linéaire et de la circularité – se moque du chemin.

Labyrinthe et terrier

Le chemin comme labyrinthe est avant tout présent chez Kafka, en particulier dans *Le Terrier* où le noyau, ultra protégé, devient paradoxalement

-
1. *Sept chants* op. 22, pièce n° 5.
 2. « Je ne souhaite que l'avenir / qui est passé » (« Koan bel canto » de Tandori dans l'op. 23, II, 1).
 3. « Tes disparitions, / c'est comme de noirs trous de mémoire » (*Messages de feu Demoiselle R. V. Troussova* op. 17, III, 9).
 4. « Le temps / mûrit en formant des vrilles comme des plants de haricot » (*Fragments d'Attila József* op. 20, 4).
 5. Voir la déclinaison du pronom « tchei », qui ouvre l'*Hommage à Luigi Nono* op. 16.

inaccessible et difficile à retrouver pour l'habitant qui devrait en être le bénéficiaire unique et apaisé. Il serait simple et satisfaisant pour la raison objective de présenter les cycles de fragments comme étant des constructions labyrinthiques. Mais il semble que le labyrinthe implique une notion d'évasion, une volonté d'extériorisation : il faut « sortir du labyrinthe » ; celui-ci est d'ailleurs construit autour d'un centre, qui est le point géographique le plus éloigné de la sortie. On n'entre pas dans un labyrinthe, ou alors juste par jeu (qui peut être plus moins cruel¹), on essaie d'en sortir. L'enfermement est une punition, une condamnation. La structure cloisonnée ne correspond pas à la forme ni à la souplesse d'ouverture de la structure kurtágienne.

En revanche, le terrier possède un centre qui n'est pas forcément le centre géographique. Il remplit également une fonction utilitaire, puisque l'animal y dort, y mange, s'y reproduit. C'est une demeure dont on peut sortir pour chasser et dans laquelle on peut rentrer pour se protéger et se reposer. Outre la consonance positive de la notion de terrier, elle maintient, de façon permanente, la relation entre l'extérieur et l'intérieur, entre l'intime et le dehors – sur un mode de réciprocité naturelle. Cela ressemble bien plus à la construction des cycles chez Kurtág.

Ce sont les images et les personnages de la plus célèbre évocation de labyrinthe que reprend le poème d'Amy Károlyi dans le cinquième des *Sept chants* op. 22² pour soprano et cymbalum :

Labyrinthe. Pas d'Ariane, pas de fil.

On se souvient que le fil d'Ariane aide Thésée à s'évader du labyrinthe construit spécialement par l'ingénieur Dédale. Sans Ariane et sans fil, il semble donc impossible de faire comme Thésée. « Perpetuum mobile », porte Kurtág en sous-titre ; en effet, la voix de soprano et le cymbalum sont coincés dans un labyrinthe dont la sortie leur est cachée : ils marchent sans fin, à la recherche d'un fil ou d'un indice qui leur montrerait l'issue salutaire. Il s'agit donc d'un *da Capo senza fine*³ répétant éternellement le même système. Dans ce labyrinthe, la sortie est en effet introuvable, et la *fin* (le but, l'instant de la sortie, le lieu de la sortie) est décidément indéfinie. L'original hongrois⁴ renforce cette idée de cachette, de non-lieu, de négation de la localisation de la sortie : le *nincs*, négatif, implique également souvent une dimension géographique (« il n'y a pas »).

-
1. Je pense par exemple à la scène d'ouverture du *Limier* de Joseph Mankiewicz ou à la scène finale de *Shining* de Stanley Kubrick.
 2. *Hét dal* [*Sept chants*], pour soprano et cymbalum (ou piano), auteurs : Amy Károlyi et Kobayashi Issa [traduction hongroise de Dezső Tandori], Budapest : EMB Z. 12 499, 1987 (composition : 1981, création : 1985).
 3. Clin d'œil au caractère paradoxal du fragment, la partie de cymbalum porte des indications contradictoires : la pédale dit rester enfoncée pendant toute le morceau, *al fine* (jusqu'à la fin), mais le *da Capo*, la répétition, est précisément *senza fine* (sans fin)...
 4. « Labirintus. Nincs Ariadne, nincs fonál. »

5. LABIRINTUS

KÁROLYI AMY

(Perpetuum mobile)

a) Lontano, larghissimo
 Ped. al fine
 La - bi - rin - tus, Ninus A - ri - ad - ne,
 pppp
 fo - nés
 D.C. senza fine

b) ... fo - nés, Ninus A - ri - ad - ne,
 La - bi - rin - tus, Ninus
 pppp
 poco rinf.
 D.C. senza fine

Exemple 1 — György Kurtág, *Sept chants* op. 22, 5. © Copyright Universal Music Publishing Editio Musica Budapest. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

Plusieurs remarques s'imposent immédiatement : un système a) est proposé, ainsi qu'un système b), comme souvent chez Kurtág qui aménage des *ossia*, des « ou bien » ; il appartient aux musiciens de choisir un support de leur interprétation. Or, à y regarder de plus près, les deux systèmes sont rigoureusement identiques, à ce détail près que b) débute sur le mot « fonál » (« fil »). Le schéma est strictement respecté dans les deux cas, puisque la reprise perpétuelle fait que l'on revient toujours aux mêmes endroits sur les mêmes mots et les mêmes notes. Seul change l'instant où commence le jeu. Ce début est d'ailleurs en relation avec une prétendue musique antérieure, supposée, sous-entendue, puisque les premières notes sont liées en arrière : il faut donc imaginer une musique qui serait « toujours déjà là », qui serait présente au moment du début du morceau, car il faut bien commencer quelque part, *lontano, larghissimo*.

La voix et le cymbalum avancent pas à pas, prudemment, silencieusement, comme s'ils avaient toujours marché côte à côte dans ce labyrinthe. Le mouvement perpétuel le suggère ; les hauteurs le confirment : les trois groupes de mots, respectivement de quatre (« Labirintus »), cinq (« Nincs Ariadne ») et trois (« Nincs fonál ») syllabes, sont séparés par des silences, et le total des syllabes forme le total chromatique : *do-ré-si-si* bémol / *fa-mi-mi* bémol-*sol-fa#* / *do#-la-sol#*. L'enfermement est scellé par la mélodie, puisque chaque son est énoncé une fois, et une seule : pas de redondance, pas d'échappatoire. Cela recommence, encore et encore, et peu importe où cela s'arrête.

La partie de cymbalum est, de ce point de vue, moins stricte : rythmiquement plus libre et plus variée, plus riche dans les ornements, utilisant des accords et des arpèges, l'accompagnement n'énonce pas de totaux chromatiques rigoureux ; mais on peut observer quelque chose d'intéressant : à partir de l'accord arpégé *poco rinf.* Au milieu du système a), alors que le chant se tait, le cymbalum dit les douze sons. Le dernier son, *do#*, est justement l'unisson sur lequel reprend la voix (sur « nincs »). Ce qu'il dit ensuite (prenons par commodité le début du système b) énonce le total chromatique en seulement quinze sons ; le seul son manquant, *si* bémol, intervient là encore sur l'autre « nincs » de la voix (*fa* bécarre), formant ainsi un intervalle de quinte.

Une hypothèse vient alors à l'esprit : la soprano ne serait-elle pas perdue dans le labyrinthe évoqué par le cymbalum ? Plus bavard, capable de phrases plus longues, plus libre sous bien des aspects (mélodique, rythmique, harmonique), le cymbalum possède en outre une pédale de résonance qui, enfoncée pendant tout le temps que dure la pièce, noie l'ensemble des notes jouées et chantées¹ dans un flou sonore. En outre, des ornements assez nombreux lui sont confiés, et Kurtág lui accorde, dans le *pppp* général, une

1. La chanteuse étant placée à côté de l'instrument, les hauteurs de notes chantées provoquent la mise en vibration des cordes du cymbalum, laissées libres par la pédale de résonance.

variation de nuance (*poco rinf. decrescendo*) et d'agogique (*decrescendo* fléché, concernant la nuance et le tempo). Il serait ainsi le maître du temps et de l'espace, sorte d'environnement clos englobant tout discours, circonscrivant toute marche.

L'ascension

Chez Kurtág, chaque note compte, et l'instrumentiste doit jouer chaque son comme si sa propre vie en dépendait. Afin d'éprouver la difficulté d'agir, de faire, de produire des sons, Kurtág revient aux sources de l'apprentissage musical, aux éléments primaires et fondamentaux : faire des gammes, jouer des lignes conjointes diatoniques, faire sonner les cordes à vide. Ces « objets trouvés », c'est-à-dire – dans une des acceptions du terme – les gestes instinctifs de découverte de l'instrument, sont les premières choses que l'on apprend lorsqu'on débute l'apprentissage d'un instrument¹.

Pas à pas, une note suit l'autre dans un cheminement qui n'est pas anodin, mais qui coûte à chaque fois un effort inouï à son exécutant. Un des exemples emblématiques, que j'ai analysé ailleurs², est le parcours du personnage Gortchakov dans le film *Nostalghia* de Tarkovski, qui pose un pied devant l'autre, une bougie à la main, dans le bassin asséché de Sainte-Catherine ; deux pièces des *Signes, jeux et messages* pour cordes semblent restituer musicalement ce difficile cheminement : *Une fleur pour Dénes Zsigmondy ... in memoriam Anneliese Nissen-Zsigmondy* et *In memoriam György Kroó*. La bougie vacillante de Gortchakov est le symbole du son musical, au seuil de la perception, que l'interprète doit faire naître dans une immense et intense vulnérabilité qui constitue son essence et justifie sa valeur : il ne va pas de soi qu'un son soit suivi d'un autre son, cela doit être à chaque fois une expérience unique, pénible, coûteuse, vitale. Serait-ce le « vrai chemin » de Kafka³, semé d'embûches, sur lequel il est dangereux de s'aventurer, où le fait même de cheminer devient une leçon de vie ? Serait-ce la difficile ascension du Mont Fuji ? Le dernier des *Sept chants* op. 22 pour soprano et cymbalum est un haïku de Kobayashi Issa traduit en hongrois par Dezső Tandori⁴ :

-
1. Telles les cordes à vide de la guitare soliste, arpégées au début de *Tombeau de Stephan* op. 15c ; tels les glissandi sur les touches blanches puis sur les touches noires du *Perpetuum mobile* dans les *Jeux* pour piano, etc.
 2. La scène de la bougie dans *Nostalghia* d'Andrei Tarkovski : un exemple de métaphore dans l'enseignement oral de György Kurtág, *Métaphore et musique* (Inès TAILLANDIER-GUITTARD, dir.), Presses Universitaires de Rennes, Interférences, 2015, p. 103-112.
 3. « Le vrai chemin passe par une corde qui n'est pas tendue en l'air, mais presque au ras du sol. Elle paraît plus destinée à faire trébucher qu'à être parcourue. » (*Fragments de Kafka* op. 24, seconde partie). Traduction de Marthe ROBERT dans Franz KAFKA, *Préparatifs de noce à la campagne*, Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 1985, p. 47.
 4. Kobayashi ISSA, dans Corinne ATLAN & Zéno BIANU [éd. et trad.], *Haïku : Anthologie du poème court japonais*, Paris, Gallimard, Poésie, 2002, p. 104.

Grimpe en douceur
 petit escargot –
 tu es sur le Fuji !

7. ARS POETICA

KÖBAYASHI Ista – TANDORI Dezső

p, poco a poco augmentando al fine (5)

Csak las - san, szé - pen, gon - do - san

p, poco a poco cresc.

mászd meg, csi - ga, a Fu - ji he -

sempre cresc. *non arpegg.*

- gyét.

sempre cresc. *ff. dolce* *m. d.* *p*

** Ped. Ped.

Adrianovics, 1987 I, 3. m.

••• zongora-változat / pianoforte version
 ••••• cimbalom-változat / cimbalom version

Exemple 2 — György Kurtág, *Sept chants* op. 22, 7. © Copyright Universal Music Publishing Editio Musica Budapest. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

L'ascension, métaphore de la création artistique, se révèle pénible et éprouvante – une véritable *ars poetica*, comme le dit le titre¹. Il s'agit d'une lente et progressive augmentation de la nuance, depuis le *p* initial, *poco a poco augmentando al fine*, jusqu'au *ff dolce* du cymbalum – le dernier accord, après la césure, est à nouveau un *p*. À ce grand *crescendo* correspond un élargissement du registre, depuis le *fa* bécarré initial des deux protagonistes : la voix va peu à peu, demi-ton par demi-ton (la première portée n'est ainsi composée que de *fa* et de *sol* bémol) vers l'aigu ; le cymbalum s'étend vers le grave et l'aigu à partir de son premier son, médium (*do* bécarré grave à la fin du 2^e système, *do* bécarré puis *mi* bécarré aigu, fin du 2^e et début du 3^e système).

D'emblée, on comprend que la pénible ascension symbolise la composition, que l'acte d'écriture s'apparente à une lente et douloureuse marche vers le sommet, difficile par les efforts physiques qu'elle requiert. Le haïku réserve une surprise de taille, comme souvent, à la fin de son parcours : le lent et valeureux escargot s'attaque au Mont Fuji, point culminant du Japon. Le déséquilibre frappant entre la petitesse paisible, fragile et lente de l'escargot, et l'immensité sacrée du Fuji (que la traduction hongroise rapproche dans l'espace : *csíga / Fuji*), oriente le haïku vers l'absurde : l'animal s'attaque visiblement à beaucoup trop haut pour lui, sa situation est désespérée, la lutte est disproportionnée. Et pourtant, cette disproportion même a suscité l'intérêt de Kurtág. L'art poétique, c'est de tenter l'aventure, humblement, laborieusement, avec opiniâtreté, même si l'on sait que le but est inaccessible : encore une fois, ce qui compte, c'est d'essayer, de cheminer². La création devient l'acte qui permet de parcourir ce chemin, de grimper cette trop haute montagne. Ici, aucune fulgurance : l'escargot ne laisse que la trace de son chemin.

Le fait que cet envoi poétique, ajouté par Kurtág aux six poèmes de Amy Károlyi, apparaisse dans la traduction de Dezső Tandori, n'est pas étonnant : le surréalisme n'est jamais loin quand la poésie doit prêter à sourire. Cependant, le fait même de mettre un titre à un haïku, de lui attribuer une valeur d'ordre symbolique ou métaphorique – comme celle d'un art poétique, qui est déjà « interprétation » du haïku – semble contraire au principe de non-explicitation du genre poétique japonais, comme le souligne Barthes :

-
1. C'est également de la dernière pièce des *Quatre caprices* op. 9 (1959-1970, rév. 1993, 1997) sur des poèmes d'István Bálint. Dans ce cas précis, l'*ars poetica* consiste en une sorte de *recapitulatio* finale. En effet, certains endroits cruciaux des pièces 1, 2 et 3 (incipit, clausule, entrées notables de la voix et des instruments) sont rappelés à la toute fin de cette quatrième et dernière pièce (de la mesure 21 à la mesure finale 33), comme si la coda pouvait refermer l'œuvre en y incluant *in extremis* un certain nombre de réminiscences des mouvements précédents. *Last but not least*, l'accord final des *Quatre caprices* est identique à l'accord initial.
 2. Il s'agit d'un thème tout à fait kafkaïen, qui consiste à considérer la difficulté d'écrire comme le thème même de l'écriture. À ce sujet, le fragment de l'op. 24 « In memoriam Joannis Pilinszky » (III, 6) est tout à fait saisissant.

« Ne décrivant ni ne définissant, le haïku [...] s'amincit jusqu'à la pure et seule désignation. C'est cela, c'est ainsi, dit le haïku, c'est tel. Ou mieux encore : *Tel* ! dit-il, d'une touche si instantanée et si courte (sans vibration ni reprise) que la copule y apparaîtrait encore de trop, comme le remords d'une définition interdite, à jamais éloignée. Le sens n'y est qu'un flash, une griffure de lumière [...] ; mais le flash du haïku n'éclaire, ne révèle rien. [...] Rien n'a été acquis, la pierre du mot a été jetée pour rien : ni vagues ni coulée du sens¹ ».

Le haïku est immanence du sens, il ne renvoie pas à autre chose qu'à lui-même : point de métalangage, point de transcendance, point de signification extrinsèque ou métaphorique. *Tel* ! dit aussi la musique de Kurtág, ne cherchant qu'à mettre en valeur le haïku dans sa forme première, sans vouloir lui imposer un second degré, un second niveau de signification qui lui sont étrangers. Pourtant, le titre attribué par Kurtág porte discrètement l'empreinte d'une interprétation poétique et esthétique du haïku, et la mise en musique, si elle est la plus *littérale* possible, recèle des « secrets de fabrication » qui ne sont pas anodins : le fragment kurtágien propose une interprétation *en musique*, c'est-à-dire qu'il ne risque pas d'imposer ou d'apposer un sens au haïku ; il lui accorde un réceptacle musical dans lequel le haïku peut s'épanouir sans être trahi.

Si le point d'aboutissement évoqué par le haïku (l'ascension ou le franchissement du Fuji) est impossible à atteindre, le point d'aboutissement symbolique est, lui, atteint, puisque le fragment se compose au fur et à mesure de l'ascension et clôt les *Sept chants* op. 22. Il est remarquable, en outre, que le madrigalisme attendu de la lente marche², correspondant à une mélodie ascendante, se double d'une figuration musicale plus difficile à décrypter : en suivant la ligne mélodique (milieu du second système), au moment où la soprano prononce le nom de l'animal, l'accompagnement du cymbalum énonce un total chromatique linéaire, c'est-à-dire douze sons en douze notes, depuis *do#-ré à fa#-do-si-fa*, en passant par *ré#-la-mi* et *si bémol-sol-la bémol*. C'est précisément au terme de cet énoncé qu'un premier unisson général sur *do* (*ossia* quinte *sol* à la voix) intervient sur « Fu-ji », comme pour laisser parler la consonance après le fourmillement chromatique, et imposer la grande différence entre l'escargot et le mont. Ce premier *climax* est repris à l'occasion de la *coda* instrumentale (d'abord sur *sol, ff*, puis sur *la#* pour le point final, *p*). Cet ultime pied de nez à l'énorme *ff* reproduit la surréaliste disproportion entre la montagne, élevée et immense, et l'escargot, petit et au ras du sol.

L'écriture fragmentaire de Kurtág fait donc apparaître un chemin qui est un jeu des limites – sur et avec les limites. Cette limitation, délimitation ou illimitation, s'opère à plusieurs niveaux de l'œuvre musicale. D'un point de vue compositionnel, poétique, l'œuvre donne lieu à un travail infini, toujours

-
1. Roland BARTHES, *Œuvres complètes, Tome III : 1968-1971*, Paris, Seuil, 2002, p. 415 (Chapitre « *Tel* » dans *L'Empire des signes*).
 2. Il faut noter ici que le « *lassan* » (« lentement »), contenu dans le titre du premier des *Sept chants* op. 22, et dans laquelle il occupe une place importante, revient dès le début de la septième et dernière pièce, comme un écho à la « *lenteur* » du premier poème.

in progress, qui ne saurait s'achever dans la « création » de l'œuvre, puisque l'interprétation et l'épreuve de l'œuvre en concert remet bien souvent en cause sa forme, voire son matériau. Précisément, d'un point de vue du matériau utilisé, Kurtág limite volontairement les intervalles, les formules, et le mécanisme de la pièce est presque toujours le même, comme sclérosé dans un schéma de motifs contrastants – la forme progresse, avance par question / réponse ou par analogie / opposition. Encore et toujours, Kurtág écrit et réécrit la même œuvre ; il ne s'en cache pas. Il lui arrive de reprendre les mêmes mélodies, d'apposer sa signature musicale un peu partout¹, de transcrire et retranscrire les mêmes pièces ; il ne peut se résoudre à mettre le point final à une pièce. Il y a donc chez lui une sorte de surdétermination du temps présent. La fragmentation telle que l'envisage Kurtág n'est pas tant due à une concentration extrême du matériau, ou à un goût excessif pour la coupure ou la discontinuité, qu'à une volonté de présentification, de mise à disposition *hic et nunc* d'un être sonore vivant. Cette expérience vive du temps se combine avec la sensualité propre à l'instantané. Le plaisir, au sens de la jouissance, est associé à une sorte de hors temps, de réinvention du vécu du temps qui est particulier : ce vécu n'est abordé ni de façon linéaire, ni circulaire, mais instantanée, et c'est en ce sens que la fulguration du fragment peut procurer un plaisir esthétique². L'écriture de Kurtág montre une façon d'aimer la musique. En effet, la brièveté des fragments exige une implication totale de l'auditeur et de l'interprète, du début à la fin de la pièce, une concentration qui va de pair avec la concentration temporelle de l'œuvre.

Ainsi, l'œuvre fragmentaire est une sorte de paradoxe vivant, dynamique. Elle est paradoxe, car elle est véritablement le lieu de l'indécidable, de l'incertitude, où se jouent des conflits ouverts entre sémantique et sémiotique, entre le son et le sens, entre le chemin et l'aporie. Dans sa spontanéité fulgurante, le fragment est un « cependant », à la fois comme marque du présent et comme valeur d'opposition. Cette construction parataxique montre que la limite marque une ligne de partage, et induit aussi bien l'inclusion que l'exclusion : il y a à la fois passage et dépassement, comme dans le « trop tard » (« zu spät ») de Kafka où le main-tenant et le maintien (« sich noch halten ») portent l'instant à un point d'exténuation³.

La figuration de la limite comme écart et espacement est encore présente chez Kafka, jusqu'à marquer le point de non-retour⁴ dont le symétrique spatial

1. Le même intervalle redoublé, par exemple une septième majeure, ascendante puis descendante. Voir par exemple la fin du mouvement V du *Quatuor à cordes* op. 1, ou la seconde pièce des *Scènes d'un roman* op. 19 dans laquelle Kurtág qualifie lui-même de signature ou de figure obsédante le double saut d'octave en mouvement contraire.

2. Il est intéressant de noter que le « présent » a à voir avec le *don*, le cadeau – notions qui sont clairement associées à l'hommage chez Kurtág.

3. *Fragments de Kafka* op. 24, IV, 1.

4. *Fragments de Kafka* op. 24, I, 16 : « À partir d'un certain point, il n'est plus de retour. C'est le point qu'il faut atteindre. »

ou temporel est l'impossibilité d'avancer (blocage ou absence de chemin, désarroi intérieur dû à la désorientation). Le temps donne lieu à des excès : excéder la mesure (étirement-contraction) ou le rythme de l'écoulement (la condensation fulgurante de la longue histoire d'amour résumée par « ich lebe rasch¹ »). Un exemple intéressant est l'image de l'anthume et du posthume chez Lichtenberg – le trépas en tant que simple détail (il « développe l'impossible », comme Pilinszky²). La ligne de crête qui est celle de l'inscription temporelle du fragment est vacillation, hésitation. La conclusion décisive de Borges présente le tigre qui dévore, le feu qui brûle pour passer du temps à l'existence, aux miroirs du sujet.

« Le temps est la substance dont je suis fait. Le temps est un fleuve qui m'entraîne mais je suis le temps ; c'est un tigre qui me déchire, mais je suis le tigre ; c'est un feu qui me consume, mais je suis le feu. Pour notre malheur, le monde est réel, et moi, pour mon malheur, je suis Borges³. »

L'espace-temps est le lieu, le moment d'une expérience de la subjectivité. Celle-ci n'est pas donnée par avance, elle se construit dans le déplacement, le détour par l'autre. Le miroir en tant que thème (image, reflet) et structure (dispositif de réflexion, redoublement, duplication) joue un rôle multiple. L'écho, qui reproduit de façon sonore la dimension visuelle et spatiale du miroir – ou de l'ombre –, est lui aussi très souvent utilisé. La métaphore de la relation à l'autre connaît deux avatars marquants : la rupture, le morcellement⁴ ; le rabattement sur l'image, l'échelle de soi⁵. L'épreuve de la limite – qui est fondamentalement une expérience –, c'est une subjectivité qui s'éprouve, notamment dans son rapport à ce qui n'est pas elle.

Indéfiniment, l'œuvre s'ouvre et se referme, dans sa fragmentation continue et discontinue. Il y a chez Kurtág ce plaisir, toujours renouvelé, de commencer et de finir, d'ouvrir et de refermer, ou plutôt de fermer provisoirement en sachant pertinemment que le plaisir sera de rouvrir la forme, de la laisser s'épanouir dans une autre dimension. À chaque fois que

1. *Fragments de Kafka* op. 24, IV, 2, fin.

2. Pièce 18 des *Quelques phrases tirées des cahiers de brouillon de Georg Christoph Lichtenberg* op. 37, « Une pensée singulière » : « Ce qu'il y a de plus extraordinaire dans cette pensée est indiscutablement que, s'il l'avait eue trente secondes plus tard, il l'aurait eue après sa mort. »

3. Jorge Luis BORGES, *Œuvres complètes I*. Éd. établie, présentée et annotée par Jean-Pierre BERNÈS ; trad. par Paul BÉNICHOU, Sylvia BÉNICHOU-ROUBAUD [& al.], Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p. 816 (fin de la « Nouvelle réfutation du temps »).

4. Je prendrai comme exemple le corps morcelé : « Un visage enseveli dans les os d'une main » (fin de « Koan II », *Huit chœurs sur des poèmes de Dezső Tándori* op. 23, I, 3) ; « une jambe de pantalon dans la grisaille » (fin d'« Alcool », premier des *Quatre chants sur des poèmes de János Pilinszky* op. 11), visage collé à la vitre de Beckett (...pas à pas – nulle part... op. 36, pièces 3 et 7).

5. Ici, la pointe extrême de l'anamorphose serait la *disparition* : dissolution de Beckett (...pas à pas – nulle part... op. 36, pièce 12), flammes de Hölderlin (fin de « Figure et esprit », troisième des *Chants de Hölderlin* op. 35), éclipse d'Attila József (« Ma disparition / me stupéfait », sixième des *Fragments d'Attila József* op. 20), ensevelissement du chemin ou multitude des cachettes chez Kafka (*Fragments de Kafka* op. 24, I, 2 et 3).

l'œuvre se donne, elle se présente comme une forme équilibrée et épanouie, propre à révéler sa nature profonde, et pourtant il n'est rien de plus important que de l'*inachever*.

Grégoire TOSSER
Université d'Évry Paris-Saclay,
RASM-CHCSC

EUD
Epreuves de contrôle

Préambule à l'écoute de *Fin de partie – Scènes et monologues*, de György Kurtág

« Qu'auriez-vous fait si vous n'aviez pas été écrivain ?
Il aurait répondu, ai-je lu je ne sais où, qu'il aurait
écouté de la musique¹. »

À Márta, qui n'a (eu) de cesse d'écouter la musique,
avec passion.

Avec *Fin de partie*, créée en 1957, Samuel Beckett aborde le théâtre, non seulement comme écrivain mais aussi comme metteur en scène. La pièce regorge de didascalies. Elle commence par trois pages d'indications scéniques, qui définissent l'espace puis le jeu. Elle annonce une écriture de plus en plus resserrée et confinée jusqu'à ses *dramaticules* réduites ou presque à des didascalies. Ainsi *Actes sans paroles*, entièrement constituée de didascalies, décrit avec précision les actions des personnages.

Fin de partie – Scènes et monologues, créé à la Scala de Milan le 15 novembre 2018, est le premier opéra de György Kurtág. À rebours de Beckett, qui n'a eu de cesse de rétrécir, étrangler les phrases, les mots, les syllabes, les chargeant d'une singularité et d'une présence fortes, il compose l'œuvre la plus longue de son répertoire. Il musicalise, sonorise, jusqu'aux bâillements, aux rires, aux silences (« Un temps » ponctue régulièrement la pièce). Il ouvre, déploie, invente des mondes sonores qu'il juxtapose avec une instrumentation riche et diversifiée (instruments savants et populaires). Et il structure l'ensemble, dans une amorce toujours renouvelée de gestes et de figures.

1. André BERNOLD, *L'amitié de Beckett 1979-1989*, Paris, Hermann Éditeurs, 1992, p. 27.

Les textes d'opéras

« La langue des livrets d'opéra a été un mélange de négligence au-delà de toute limite mais également de préciosité déplacée¹. »

« Les premiers librettistes avaient été des poètes, des lettrés. Ils avaient mis en scène des dieux et des demi-dieux. Leur langue était noble et élégante. Avec le mélodrame, divinités et demi-dieux sont totalement abandonnés. [...]. La langue du livret s'est totalement transformée. Sur scène, uniquement des hommes. Souvent élevés au rang de héros, certes ; mais hommes toutefois : toujours et seulement des êtres humains². »

Une réflexion est entamée, dès le début du xx^e siècle, avec Busoni et Malipiero, d'une part, et Schoenberg et Berg, d'autre part, sur un théâtre lyrique qui soit le plus éloigné possible à la fois de Wagner et de l'école vériste italienne. Luigi Dallapiccola (1904-1975) en analyse les premiers bouleversements et manifestations, dans quelques textes essentiels³ ; en atteste également la composition de ses trois opéras : *Vole di notte*, *Il prigioniero* et *Ulisse*. Il sera un point de repère essentiel pour la jeune génération, « entre l'enchantement d'un théâtre et le dégoût de l'opéra ».

Lors d'un entretien (de 1986) avec Umberto Eco, Luciano Berio déclare :

« Pourquoi peut-il arriver que je vous mette en pièces (il parle de ses trois "librettistes" : Italo Calvino, Edoardo Sanguineti, et bien sûr Umberto Eco) ? Parce que je le répète, la musique doit avoir le dessus, et parce qu'il n'y a pas – qu'il n'y a jamais eu – entre le texte et la musique ce rapport élémentaire de causalité auquel tu fais semblant de croire⁴. »

Pour Cristóbal Halffter, dont l'opéra *Don Quichotte* a été créé en 2000 à Madrid, musique et texte se gênent mutuellement, et il est inconcevable d'écrire une musique qui serve un texte. Amorós, son librettiste, homme de lettres et écrivain, se range de l'avis du compositeur : le rôle principal dans la création lyrique revient au musicien ; le librettiste n'a qu'une fonction ancillaire. Ainsi, Halffter introduit la notion de « sémantique supérieure » qui vise un au-delà des rapports texte/musique. Au terme opéra, les compositeurs préféreront, entre autres termes, celui d'action musicale car, ici c'est le processus musical qui domine. L'action musicale fait de la musique « un instrument d'analyse du texte⁵ ».

1. Luigi DALLAPICCOLA, « Paroles et musique dans le mélodrame », in *Paroles et musique*, Il Saggiatore, Milano, 1980 ; Minerve, 1992 pour le texte français, p. 47.

2. *Ibid.*, p. 45.

3. « Paroles et musique dans le mélodrame », « Notes sur l'opéra contemporain », « Autres notes sur l'opéra », « Pour la représentation de *Vol de nuit* », « Genèse des *Chants de prison* et du *Prisonnier* », « Naissance d'un livret d'opéra », in *Paroles et musique*, *op. cit.*

4. « Eco in ascolto », *Les cahiers de l'IRCAM 6, Musique : texte*, Éditions IRCAM-Georges Pompidou, 1994, p. 95-106.

5. *Ibid.*, p. 97.

Les conceptions dramaturgiques de Brecht¹ auront des répercussions sur les compositeurs ; ceux-ci s'engageront dans l'expérimentation de nouvelles formes de théâtre musical, vers « un dépiècement de la composition² », mettant en échec la dramaturgie discursive au profit de situations juxtaposées ou fragmentées, de « suites d'instantanés³ ».

François-Bernard Mâche parle de « transmutation du langage en musique⁴ » et de la nécessité de s'éloigner de l'hypothèque sémantique. Il avance la notion de modèle. Un modèle linguistique qui véhicule phonétique et sémantique, et offrirait un taux de récurrence et de variation éminemment musical. Le livret constitue, en lui-même, une musique potentielle : « la cohérence sonore du système linguistique en fait une sorte de maquette musicale⁵ », une architecture sonore, à partir de laquelle le compositeur opérera librement.

Le livret est déjà matière musicale :

« Aujourd'hui, la musique peut filtrer un texte de manière beaucoup plus radicale. Elle peut décider de ce qui, dans un texte, sera "rejeté", ou inversement, de ce qui jouera un rôle de premier plan : par exemple de ce qui sera réduit à du matériau acoustique, et de ce qui sera mis en lumière avec ses réseaux signifiants⁶ ».

La fragmentation, comme conséquence dès lors inéluctable d'une totalité organique déchue, devient alors porteuse d'une multiplicité de sens, d'« un sens qui fuse et fuit tout à la fois⁷ », pour reprendre les mots de Barthes. Chaque tableau ne peut se ramener à un sens général. Le sens restera donc en suspens, ou interprétable à l'infini. Ainsi, les textes continuent de répondre aux nécessités musicales. Ils servent de catalyseurs dans la genèse de ce qui est pure musique. Les contenus textuels peuvent être littéralement dissous, jusqu'à leur éclipse totale.

-
1. Brecht développe, dans les années 20, sa théorie de la dramaturgie non aristotélicienne, « dramaturgie antimétaphysique et matérialiste », fondée sur la non-identification du spectateur aux personnages. Brecht veut un théâtre de la conscience politique qui oblige au renversement de la dramaturgie aristotélicienne et à la création de nouvelles formes dramaturgiques fondées sur la technique de la distanciation. La forme épique permet de libérer la musique du joug narratif, et s'intègre dans une pratique de la fragmentation, du discontinu. « Dans le théâtre épique (qui procède par tableaux successifs) toute la charge, signifiante et plaisante, porte sur chaque scène, non sur l'ensemble ; au niveau de la pièce, pas de développement, pas de mûrissement, un sens idéal certes (à même chaque tableau) mais pas de sens final, rien que des découpes dont chacune détient une puissance démonstrative suffisante » (Bertolt BRECHT, *Théâtre épique, théâtre dialectique*, Paris, L'Arche éditeur, 1999 pour la version française, p. 65.)
 2. Roland BARTHES, « Littérature et signification », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 261.
 3. *Ibid.*, p. 263.
 4. François-Bernard MÂCHE, « Polyphonies », Propos recueillis par Peter Szendy, *Les cahiers de l'IRCAM 6, Musique : texte*, Éditions IRCAM-Georges Pompidou, 1994, p. 83-94.
 5. *Ibid.*, p. 91.
 6. Luciano BERIO, « Eco in ascolto », *Les cahiers de l'IRCAM 6, Musique : texte, op. cit.*, p. 100.
 7. Roland BARTHES, « Littérature et signification », *Essais critiques, op. cit.*, p. 263.

Dans *Prometeo*, Luigi Nono fait figurer dans la partition des textes qui ne doivent pas être entendus. Autrement dit, le texte peut devenir centre-absence selon la célèbre formule de Boulez. Là aussi est visée une sémantique supérieure.

Et comme le souligne Berio¹, texte et musique doivent conserver leur autonomie et viser un degré analogue de complexité, de dignité. De cette qualité intrinsèque du livret, en témoignent diverses collaborations : Nono/Cacciari ; Dusapin/Cadiot, Beckett ; Berio/Calvino, Sanguineti, Eco, etc.

Certains compositeurs, Dallapiccola et Maderna entre autres, écriront eux-mêmes leur livret, construisant, élaborant patiemment cette matière musicale première.

« Écrivant moi-même mes livrets, je peux les retravailler avec la plus grande liberté ; donner au jeu des dialogues une fonction purement musicale-constructive ; et tirer avantage de ce pouvoir de "concentration" si caractéristique de la musique d'opéra, dont Ferruccio Busoni a parlé un jour avec tant de perspicacité. Ce qui signifie voir où la musique permet de réduire les paroles au minimum. La langue d'un livret d'opéra étant si différente de la langue parlée ou de celle du théâtre en prose, les mots doivent être choisis avec énormément de soin. De ce point de vue, tantôt les problèmes trouvent aisément une solution, tantôt ils présentent d'énormes difficultés². »

L'opéra relève d'un problème vocal et d'un problème de type narratif. Demeure la dimension scénique : l'expression scénique, par la présence vivante d'artistes sur scène, peut nous raconter quelque chose.

La machine théâtrale envoie des messages. « Ils ont ceci de particulier, qu'ils sont simultanés et cependant de rythme différent [...]. On a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela, la théâtralité : une épaisseur de signes³. »

La langue de Beckett

Beckett n'a jamais souhaité que ses textes soient mis en musique⁴ :

« Je me suis déjà formellement opposé à toute musique de scène (Werner Egk avait envisagé d'en composer une). Ce serait là, pour moi, un très pénible contresens. Il en serait tout autrement d'une musique inspirée par la pièce et je serais flatté par toute initiative en ce sens. Mais en disant cela je pense à une musique purement instrumentale, sans voix. Pour être tout à fait franc, je ne crois pas que le texte de Godot puisse supporter les prolongements que lui conférerait forcément une mise en musique. La pièce comme tout dramatique, si, mais pas le détail verbal. Car il s'agit d'une parole dont la fonction n'est pas

-
1. Luciano BERIO, « Eco in ascolto », *Les cahiers de l'IRCAM 6, Musique : texte, op. cit.*, p. 100.
 2. « Naissance d'un livret d'opéra », in *Paroles et musique, op. cit.*, p. 116.
 3. Roland BARTHES, « Littérature et signification », *Essais critiques, op. cit.*, p. 258.
 4. Cf. *Beckett et la musique*, sous la direction Geneviève MATHON et David LAUFFER, Presses Universitaires de Strasbourg, 2013. Textes de Antonia Soulez, Marc Blanchet, Grégoire Tossier, Peter Szendy, Laurent Feneyrou, Geneviève Mathon, David Lauffer, et des compositeurs Jean-Yves Bosseur et Georges Aperghis.

tant d'avoir un sens que de lutter, mal, j'espère, contre le silence, et d'y renvoyer. Je la vois donc difficilement partie intégrante d'un monde sonore. Mais ce drame que vous semblez avoir bien senti, si vous jugiez bon de le traduire, si librement que ce soit, en musique pure, voilà qui m'intéresserait beaucoup et me ferait un grand plaisir. Et pour ne parler que du silence, n'attend-il pas toujours son musicien¹. »

Cependant, en juillet 1930, il écrit dix-sept vers destinés à être mis en musique par un ami pianiste américain (Henry Crowder) ; cette expérience restera isolée. Pour aider John Beckett, son jeune cousin musicien, il accepte qu'*Acte sans paroles*, courte pantomime, soit mise en musique.

Son ami le compositeur roumain Marcel Mihalovici sollicite à plusieurs reprises Beckett pour écrire un livret d'opéra. L'écrivain lui propose d'en composer un « à partir de *Krapp*² ». L'opéra sera créé en février 1959. L'écriture radiophonique relève du son, des bruits, et pas seulement de la performance vocale. Beckett rejoint en cela les préoccupations des compositeurs qui se sont tournés vers ce genre nouveau : l'opéra radiophonique³.

Après *Tous ceux qui tombent* et *Cendres* qui ne comportent, outre la musique de Schubert, que voix et effets sonores, Beckett décide, pour les deux pièces radiophoniques suivantes, écrites en 1961, d'introduire la musique. Pour *Paroles et musique*, il sollicite son cousin John Beckett, et pour *Cascando*, Marcel Mihalovici. Beckett continue cependant à refuser toute mise en musique. À propos de *Film*, il écrit à Judith Schmidt : « Surtout pas de musique s.t.p. ni d'autre bruit que “ssh” ».

Mabou Mines, troupe d'avant-garde de la scène new-yorkaise, présente ses adaptations du *Dépeupleur* et de *Cascando*. Philip Glass compose cinquante minutes de musique afin de « rendre la rumeur du “faible grésillement d'insecte” qui bruit dans le cylindre » du *Dépeupleur*.

Beckett, séduit par la qualité de ces spectacles, autorisera d'autres adaptations.

Puis, il y aura, de son vivant, la rencontre avec les compositeurs Wolfgang Fortner, Morton Feldman (*Neither* sur 16 vers), Jean-Yves Bosseur, et son autorisation accordée à Heinz Holliger de composer des arrangements pour *Pas moi et Va et vient*⁴, etc.

-
1. Lettre de Samuel Beckett adressée à Edouard Coster (1905-2001), connu sous le pseudonyme d'Edmond Costère, du 11 mars 1954, *The Letters of Samuel Beckett 1941-1956*, *op. cit.* Phrases soulignées par nous-même.
 2. Personnage de *La dernière bande* : Krapp, s'enregistre, à chacun de ses anniversaires, pour fixer les événements principaux de l'année écoulée. Aujourd'hui, le jour de ses soixante-neuf ans, il écoute sa voix enregistrée trente ans auparavant.
 3. Cf. Giordano FERRARI, « Opéras radiophoniques, un genre de dramaturgie musicale », in *Musique et dramaturgie : esthétique de la représentation au XX^e siècle*, sous la direction de Laurent FENEYROU, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, p. 639-652.
 4. James KNOWLSON, *The Letters of Samuel Beckett 1941-1956*, *op. cit.*, p. 679.

À partir de 1964, avec *Comédie (Play)*¹, Beckett signe lui-même ses mises en scène, ce qui va induire un rapport plus étroit et précis à la scène, à l'écriture des pièces comme *Oh les beaux jours*, *Pas moi*, *Solo*, *Eh Joe*, *Cette fois*, etc., mais également poser une relation singulière et intime avec ses interprètes. Ce seront Billie Whitelaw, David Warrilow, Madeleine Renaud, puis Michael Lonsdale et Delphine Seyrig, pour n'en citer que quelques-uns.

« Il me fut expliqué, commente Sian Phillips, interprète de *Eh Joe* (production télévisuelle), que chaque signe de ponctuation avait une valeur bien précise et je me suis mise à progresser comme un métronome à travers le texte, le lisant de façon épouvantable mais en me souvenant peu à peu qu'un point est un point et pas un deux points ni un trait d'union ni un point d'exclamation ni un point-virgule. Nous avons travaillé comme des machines, en battant la mesure avec nos doigts, et comme au bout de quelques heures cette cadence impitoyable et les beaux yeux bleus tout aussi impitoyables me rendaient un peu malade, je me suis risquée à dire que je devrais rentrer chez moi et continuer seule². »

Les exigences de Beckett semblent implacables, les contraintes physiques extrêmes. Les didascalies envahissent, telle une végétation, un discours parallèle, l'espace de la page et font perdre le fil de la parole, toujours plus étouffée, empêchée, engloutie.

Beckett n'aura de cesse aussi de doter ses pièces de structures musicales.

Fin de partie : texte et livret

On trouve chez György Kurtág tous les ingrédients de l'opéra tel qu'il va se redéfinir au cours du XX^e : la teneur du livret : « ce pouvoir de concentration » dans l'économie des mots et leurs récurrences ; les sources textuelles hétérogènes et l'intertextualité ; la représentation de l'homme dans sa vérité, son dénuement et sa solitude ; le questionnement métaphysique et aussi politique.

Le compositeur aime l'écrivain et à plusieurs reprises il a travaillé à la matière textuelle-musicale-architecturale de ses textes et poèmes. Une fascination commune les porte vers l'épure et le retrait jusqu'au non-formulé, ou le si peu formulé ; l'obsession du détail ciselé à l'excès, que ce soit le mot ou la note, enfermés dans un réseau (une grille) d'indications de jeu ; l'incomplétude qui induit attente ou suspens, qui va... *pas à pas - nulle part*³...

-
1. Avec *Comédie (Play)*, Beckett va pouvoir imposer sa vision de la mise en scène. Voir James KNOWLSON, *The Letters of Samuel Beckett 1941-1956*, op. cit., p. 833.
 2. « Entretiens avec Sian Phillips », 7 avril 1994, cité par James KNOWLSON, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, biographie traduite de l'anglais par Oristelle BONIS, Londres, Bloomsbury Publishing plc, 1996. Arles, Actes Sud, 1999 pour la traduction française, p. 1297 note 142.
 3. Poème de Beckett qui appartient au recueil tardif, publié en 1978, *Mirlitonades* (18 poèmes brefs), mis en musique par Kurtág, créé le 21 octobre 1998 au Festival d'Automne, sur des poèmes de Samuel Beckett et des maximes de Sébastien Chamfort. Cf. l'admirable commentaire de Haydée CHARBAGI, « Comment le dire ? », *Poésies* 2007/2 (n° 120), p. 142-164.

vers aucune résolution ou consolation ; l'ironie décapante et tendre ; la mémoire qui affouille (Beckett nous raconte des histoires, *l'air de rien*, qui nous détournent du « vrai » sujet – mais quel est-il ? – et Kurtág, par rémanences seulement esquissées nous rappelle le monde d'hier). Et enfin ces gestes que l'on amorce indéfiniment.

Fin de partie de Beckett est d'un seul tenant. De la pièce, Kurtág en tire un livret. Il modèle, réaménage, rajoute, retranche et articule. L'opéra, ramassé en un acte, compte alors 14 scènes portant chacune un titre.

En voici le déroulement musico-théâtral (la numérotation des pages est celle de l'édition de 1957 aux Éditions de Minuit).

1. Prologue/I et II (Roundelay)
2. Pantomime de Clov (les 3 pages introductives) : rires brefs par 4 fois selon les indications de Beckett
3. Premier monologue de Clov
4. Premier monologue de Hamm

Les scènes 2, 3 et 4 s'enchaînent et suivent strictement le texte de Beckett

p. 18 à 28 : pas de mise en musique¹

5. Poubelle (Hamm, Nell, Nagg, puis Clov)

p. 39 à 67 : pas de mise en musique

6. « Roman » (Hamm, Clov et Nagg)
7. Monologue de Nagg (et dernières phrases de Hamm)

p. 78-90 : pas de mise en musique

8. Avant-dernier monologue de Hamm
9. Dialogue Hamm Clov

p. 94-105 : pas de mise en musique

10. « C'est fini, Clov » et vaudeville de Clov
11. Dernier monologue de Clov
12. Transition au final
13. Dernier monologue de Hamm
14. Épilogue

De la même manière et en résonance, les scènes 10 à 13 s'enchaînent et suivent fidèlement le texte de Beckett. L'épilogue (14) est instrumental, en réponse au Prologue I.

Kurtág élague, ponctionne et retient précisément ce qu'il souhaite mettre en musique de la pièce de Beckett. Autrement dit, il nous en offre une version autre, étonnamment libérée de la matrice beckettienne, et intriquée cependant avec celle-ci. Il dicte son interprétation en privilégiant les monologues.

1. *Fin de partie*, 1957, Paris, Éditions de Minuit.

Le Prologue donne des outils de compréhension de l'opéra, dans la fabrication et facture du livret et corolairement de la musique qui épouse cette maquette déjà musicale.

Après une introduction instrumentale, le Prologue ouvre sur le *Roundelay* court poème (écrit entre 1974 et 1976) dont Beckett nous livre une version moderne¹. Chanté par Nell, dans la langue originale, il pose, en quelques vers, les fondements de l'opéra, sa structure. Si le compositeur a choisi de travailler sur la version française et s'est penché naturellement sur la prosodie française, celle de Debussy (*Pelléas*), de Poulenc (*La voix humaine*, entre autres) ou Messiaen (*Saint-François d'Assise*), il n'hésite pas à inscrire par deux fois la langue maternelle de Beckett. Ainsi le *Roundelay* et, plus loin, quelques mots de Shakespeare.

“on all that strand (4)

at end of day (4)

steps sole **sound** (3)

long sole **sound** (3)

until unbidden stay (6)

then no **sound** (3)

on all that strand (4)

long no **sound** (3)

until unbidden go (6)

steps sole **sound** (3)

long sole **sound** (3)

on all that strand (4)

at end of day (4)”

Poème de 13 vers, il évoque la marche, le bruit des pas, le long du rivage, quand le jour décline. La marche s'arrête (*stay*), plus de son ; la marche reprend (*go*) avec le seul bruit des pas. Le vers 7 « on all that strand » est l'axe de symétrie, le centre que recherche (de manière obsessionnelle) Hamm : « À vue de nez ! À vue de nez ! (*Clow déplace insensiblement le fauteuil.*) Bien au centre ! » (p. 43). Centre, lieu du retournement, autour duquel s'ordonne une structure concentrique. L'ensemble peut s'apparenter à la fois à une forme en arche, circulaire ou encore à un palindrome par la répartition du nombre de syllabes par vers, autour du même vers 7, (formé de 4 syllabes), adoptant la configuration suivante : 4-4-3-3-6-3-4-3-6-3-3-4-4.

Enfin, il en émane une forme rondeau (*rondelay*), une ronde, avec les 4 vers qui ouvrent puis referment le poème (en miroir déformant) entourant les 5 vers du milieu.

1. Le terme *roundelay* provient de 1570, du français moderne *rondelet*, un diminutif de rondel signifiant « court poème avec un refrain », littéralement « petit cercle ». Du vieux français *rondel*, diminutif de rond signifiant « cercle, sphère », à l'origine un adjectif de *roont*. L'orthographe a été développée par association avec *lay* (nom), « poème à chanter ». Cf. <https://www.etymonline.com/word/roundelay>, on line publication, october 07, 2021.

Le poème énonce 44 mots sur les seuls 19 qui le composent. Passion pour les nombres, les symétries, les isomorphies : *Souffle*, sous-titré *intermède*, se lit/se joue en 35 secondes et répond à une construction pyramidale, en cinq stations ($5' + 10' + 5' + 10' + 5'$), palindromique¹ ; *What is the word*, bâti sur 21 unités, révèle un modèle sériel² ; *Quad*, pour quatre joueurs, lumière et percussion, de 1981, pièce de théâtre télévisée, obéit à une géométrie (déplacements, entre autres) rigoureuse³...

Sound est dit 6 fois, le *s* domine et deux verbes seulement *stay* et *go* sont énoncés.

Traduction⁴ :

« tout au long de ce rivage
à la tombée du jour
seul bruit les pas
seul bruit longuement
jusqu'à s'arrêter sans raison
alors aucun bruit
tout au long de ce rivage
aucun bruit longuement
jusqu'à repartir sans raison
seul bruit les pas
seul bruit longuement
tout au long de ce rivage
à la tombée du jour »

Une symétrie, une structure palindromique dès lors sera observée tout au long de l'opéra.

Les premières scènes, de 2 à 4 (du début de la pièce de Beckett à la page 13), et les quatre dernières scènes, de 10 à 13 (de la page 105 à la fin), s'amarrent (dans une pensée symétrique, palindromique) au texte de Beckett, qui est comme des récifs de pensées, de mots perdus-retrouvés : celui-ci sera chanté, parlé, donné à entendre *in extenso*. Ces scènes offrent un cadre strict à l'ensemble et singularisent les 5 scènes centrales, qui, elles, sont semées de trous, d'oublis, et nous éloignent du texte de Beckett. Là est posé un choix de la part du compositeur, une lecture. Qu'en ressort-il : une structure générale, en 13 scènes + 1 (l'Épilogue instrumental) qui reprend celle du *Rondelay*, 4 - 5 - 4 (+ 1).

-
1. Cf. Marc BLANCHET, « *Souffle* de Beckett », introduction et première partie d'un essai consacré à *Souffle*, pièce de théâtre de Samuel Beckett de 1969, in *Beckett et la musique*, op. cit., p. 81-98.
 2. Cf. Geneviève MATHON, « Langue au-dessous des langues... ou comment le dire. À propos de *What is the word* et les opus 30 de György Kurtág », in *Beckett et la musique*, op. cit., p. 213-224.
 3. Cf. Gilles DELEUZE, *Quad ; l'épuisé*, Paris, Éditions de Minit, 1999.
 4. Samuel BECKETT (1906-1989), *Peste soit de l'horoscope* (Minit, 2012), traduit de l'anglais par Édith FOURNIER, *Collected Poems* (John Calder, 1977).

« Et si nous montions d'un degré¹ », la forme rondeau est cette chanson de toujours qui n'a de cesse de répéter, dans une ivresse, une joie enfantine, une torpeur et une lucidité ironique le même refrain, la même rengaine. Nous sommes alors si près de Beckett.

Kurtág exclut beaucoup du texte de Beckett. Il crée des béances, invente des scènes qui sont des amorces toujours renouvelées de gestes et de figures, de mots. Observons de plus près la structure des 5 scènes centrales.

La scène 5 introduit les parents de Hamm, Nagg et Nell, qui racontent différents épisodes de leur vie : « l'accident de tandem où nous laissâmes nos guibolles », qui provoque une avalanche de rires, puis des gémissements ; l'histoire du pantalon ; et leurs fiançailles au bord du lac de Côme. Leurs échanges sont tendres, souvent dérisoires et interrompus par un Hamm excédé. À la fin de cette scène, avec la dernière réplique de Clov, on comprend que Nell est morte, partie comme une Mélisande vieillie, à pas feutrée. « Elle n'a plus de pouls » constate Clov. C'est la scène la plus longue, d'une grande diversité de ton. On passe du rire aux larmes, de mots lourds de sens à une légèreté mêlée d'humour. Elle occupe une place à part.

Après : silence de l'orchestre (*noir complet*).

Dans la scène 6 intitulée « Roman » Hamm nous narre l'histoire (*chronicle*) de sa rencontre avec un homme, très pauvre et qui a dû laisser son enfant, loin : à « une bonne demi-journée, à cheval » (p. 176 de la partition), pour chercher secours. Le récit est confus. L'homme est-il Clov, que Hamm aurait adopté ? Cette scène s'enchaîne sur la scène 7, « Le monologue de Nagg », qui évoque son rôle de père, négligent et distrait, rejetant son fils. Puis il découvre que Nell est morte : long cri déchirant, comme dans les plus tragiques pages expressionnistes. Et Hamm de conclure : « Finie la rigolade » et de reprendre les mots du monologue de Prospero (la *Tempête*, acte IV, scène 1, de Shakespeare) : « Our revels now are ended ». Ces deux scènes, 6 et 7, évoqueraient le thème de la filiation ratée.

Les scènes 8 et 9 s'enchaînent, elles aussi : « L'avant-dernier monologue de Hamm » est une méditation sur lui-même, sa vie et sa propre mort ; le « Dialogue entre Hamm et Clov » qui suit, est court, grinçant, cruel avec les derniers mots de Hamm, hurlant : « qu'est-ce que je vais faire ? ».

Ces 5 scènes centrales sont des ponctions dans un tissu verbal déjà mince. Kurtág a réduit à l'extrême le texte de Beckett, il poursuit le travail de sape, d'étranglement, d'aphasie, d'extinction entrepris par l'écrivain depuis

1. Cf. Paul ELUARD, « Et si nous montions d'un degré » du recueil *Poésie ininterrompue*, paru chez Gallimard, en 1946. La phrase « Et si nous montions d'un degré » ponctue régulièrement, tel un refrain, ce long poème.

En attendant Godot jusqu'à son dernier texte *What is the word*, « dans cette forme circulaire le *Roundelay* qui insuffle son rythme à ce texte d'opéra¹ ».

Il met en exergue les monologues ; et les dialogues entre Clov et Hamm, clé de voute de la pièce de Beckett, passent à la trappe.

« Surtout pas de musique s.t.p. ni d'autre bruit que “ssh” »

À cette réduction implacable et redoutable que Kurtág impose au texte de Beckett, il (op)pose une mise en musique du mot, de la syllabe, des soupirs, des interjections. Il allonge, étire, épaissit, analyse chacune des expressions vocales, et, comme naguère le pratiquait Beckett avec ses interprètes, « chaque signe de ponctuation [acquiert] une valeur bien précise² ».

Quatre voix en présence : celle de Hamm (baryton-basse), de Clov (baryton), de Nagg (ténor bouffe) et de Nell (mezzo-soprano), ce qui nous renvoie aux configurations vocales traditionnelles de l'opéra et donne d'emblée un caractère, une tonalité à leur rôle.

Hamm est celui qui a la parole la plus présente : elle est autoritaire mais défaille peu à peu ; sa tessiture est large, ses écarts (vocaux) nombreux. Il est le roi déchu d'un royaume inexistant ou moribond, un Prospero gagné par le doute, la déchéance. Son premier monologue est ponctué de longs bâillements, mentionnés par Beckett, que Kurtág développe, exacerbe (Ex. 1, p. 35³).

Clov en est un double grimaçant (un pantin qui s'exécute en une pantomime qui n'est pas sans rappeler celle de *Actes sans paroles*). La cruauté habite chacun de ces deux personnages, en même temps qu'une forte dépendance les lie.

Nagg donne une dimension comique, voire ridicule, hormis son cri qui ébranle tout l'édifice musical. À lui est dévolu le rôle de conteur, dans la fameuse scène 5. Beaucoup de rires complices (Ex. 2, p. 68) animent les deux personnages à l'évocation d'épisodes de leur vie (l'accident, la promenade en barque sur le lac pour leurs fiançailles). Nagg veut retenir, par ces histoires, Nell qui peu à peu s'éloigne dans des mélodies étirées, douces et répétitives. Jusqu'au constat de sa mort, soulignée fortement par Kurtág dans la longue plainte désespérée descendante de Nagg (Ex. 3, p. 237).

1. Danièle de RUYTER, « *Fin de partie*, György Kurtág / Samuel Beckett : la recherche de l'ailleurs et du silence », in *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui* 32 (2020), online publication, 30 July 2020, p. 330.

2. « Entretiens avec Sian Phillips », James KNOWLSON, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, op. cit.

3. Universal Music Publishing, Editio Musica Budapest, 2018.

Enfin, Nell ouvre l'opéra en chantant le *Rondelay* : les pas ponctuent une avancée hésitante le long du rivage. Ses interventions, dans la scène 5, seront hantées par des rêves, un horizon de plénitude, des images : « on voyait le fond... si pur... Si blanc... Déserte ». Et peu à peu elle s'éclipse. Elle est figure de proue, c'est elle qui commence et c'est elle qui finit (« la fin est dans le commencement ») ; elle est aussi présence maternelle (Ex. 4, p. 129-130).

« Dans son discours très réduit, réduit à quelques phrases isolées, elle indique son parcours, lequel est détaché de l'ordre strict du concret. Il est avant tout une rêverie poétique ou même une méditation à demi-mot sur le destin humain, sur l'ordre de la vie et de la mort : Nell, figure douce, éthérée, s'achemine physiquement vers la mort. La vie et ses malheurs – les souvenirs de la guerre, de l'accident à la sortie de Sedan où ils ont perdu leurs “guibolles” – n'ont ici plus beaucoup de consistance. Le “rien n'est plus drôle que le malheur” que Nell affirme dans un rire léger en devient la pierre de touche¹. »

Des nombreuses indications qui émaillent le texte Beckett portant sur les différentes manifestations et expressions vocales, comme le rire, le bâillement ou le cri, Kurtág s'empresse d'en prolonger et d'en préciser minutieusement la présence vocale. Ces ajouts sont notés en gris dans le livret². Le « bâillement » beckettien se déclinera, dans le « Premier monologue de Hamm » en : (*presque un gémissement*), (*bâillement, ad libitum : colla mano, colla palma, sulla bocca, tremolo afro-indiano*), (*comme un râle*)... Ces didascalies, à double-voix, donnent une signature vocale aux personnages. Dans la scène 6, « Roman », et pour rester sur le personnage de Hamm, les indications de Kurtág foisonnent : (*enragé*), (*voix blanche et monotone*), (*changement de ton*), (*hautain-majestueux*), (*comme un choral*), (*son désagréable, palatal-nasal*), (*Stollen*), (*Abgesang*), (*très impatient*), (*indigné*), (*scorrevole*)...

Plusieurs langues résonnent pour une expression musicale la plus juste possible³. Kurtág nous a habitués à ce polyglottisme, que l'on retrouve dans la partition. Tout est noté, et Kurtág guide ses interprètes dans une approche sensible et « au millimètre près » pendant de sa musique.

La pensée d'une vocalité, d'une texture, attachée à une voix, commence dans l'opéra par l'ajout, dans le livret, de didascalies qui vont induire la sonorisation de la plus petite interjection et unité linguistique (onomatopée, bruit vocal), jusqu'à son épaissement et sa démultiplication en strates instrumentales. Kurtág amplifie le travail de Beckett jusqu'à satiété musicale.

1. Danièle de RUYTER, « Fin de partie, György Kurtág / Samuel Beckett : la recherche de l'ailleurs et du silence », in *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui* 32 (2020), *op. cit.*, p. 332.

2. Cela est spécifié à la fin du livret.

3. Cf. « *Rash* », de Roland BARTHES, in *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, p. 220-231.

Pour une ébauche de conclusion¹

« Ma langue maternelle, c'est le bégaiement. » « Je cherche le son et peut-être le trouverai-je. Mais il n'est pas sûr que je réussisse. Il est possible que toute [*ma musique*]² ne parle que du fait que je tâtonne². »

Une première étape de notre travail aura consisté à considérer la mise en écriture minutieuse du livret. Des coupes franches, voire brutales, effectuées dans la pièce de Beckett, dans la chair même du texte, jusqu'à en écarter, « négliger » des pans entiers de sa narration (et des relations tissées entre les quatre personnages), coexistent avec des ralentissements, dans les extraits choisis. Sur le fil du rasoir, Kurtág s'attarde, ralentit, suspend, « un temps ».

Beckett et Kurtág n'ont eu de cesse de faire côtoyer, dans leur travail, différentes langues : l'anglais et le français, pour l'auteur irlandais, dans ses auto-traductions qui lui permirent d'ajuster la langue pour une renaissance des mots et de leur agencement (comme le fit Mallarmé : « le besoin d'être mal-armé³ », dira Beckett), de leur sonorité et de leur signifiante générale ; et dans ses incrustations, pour le compositeur hongrois, dans la partition en différentes langues créant dans son sillage des mondes sonores et musicaux habités de références diverses. L'ancrage de son activité de compositeur dans des hommages et souvenances à toute l'histoire de la musique occidentale a toujours été une nécessité, et l'œuvre regorge de citations et d'allusions. Le travail sur la voix, la vocalité, est essentiel. Beckett truffe ses pièces (de la dernière période, et déjà dès *Fin de partie* qui marque un changement de front) d'indications précises sur les modes de jeux (parler, crier, chuchoter, etc.) ; Kurtág dévoile, de son côté, une vocalité élargie (du presque rien à un *cantando molto espressivo*).

Fin de partie, Scènes et monologues est le résultat d'un long processus d'écriture, d'un cheminement patient aboutissant à l'expérience inédite d'un premier opéra, dans lequel se joue et s'exprime toute une mémoire opératique, musicale et aussi littéraire. Il est une relecture des modernités musicales qui ont fait/construit leur temps, « un temps ». Synthèse et débordement tout à la fois : « *ça ne va donc jamais finir* » (Hamm⁴).

Geneviève MATHON⁵

Université Gustave Eiffel, LISAA (EA 4120)

-
1. Ce texte pose les linéaments d'une étude plus approfondie de l'opéra de Kurtág. Beaucoup de points restent à examiner : les références musicales, l'orchestration avec ses 60 instruments, et ce qui relève de la scénographie, déjà consignée, pour une bonne part, dans les indications de Beckett puis Kurtág.
 2. Cité par Antoine BONNET, « Écouter composer jouer écouter... », in *György Kurtág, les œuvres et leurs interprétations*, textes réunis et édités par Alvaro OVIEDO, Jean-Paul OLIVE et Márta GRABÓCZ, Paris, Hermann, 2020, p. 21. (Citation issue de « Mots-clefs ». Troisième entretien – 2007-2008, Kurtág György et Varga Bálint.)
 3. Cf. Lettre adressée à Hans Naumann, citée par Anne ATIK, *Comment c'était : souvenirs sur Samuel Beckett*, Paris, Seuil, novembre 2003, p. 38.
 4. In « Poubelle ».
 5. Ce texte constitue une première étape d'un travail consacré à l'opéra de Kurtág/Beckett.

B.: Hamm bouge. Il baille sous le mouchoir. Il ôte le mouchoir de son visage. Teint très rouge. Lunettes noires.

[Bâillement, presque un gémissement souloiment]
PPPP PPP

HAMM

13

ad. lib.: [colla mano] [colla palma]
 sul la bocca [tremolo afro-indiano]

sostenuto
 3/2 B.: bâillement]

HAMM

19

pp

ad. lib. tacet

(transition au texte)

HAMM

25

B.: Il fient à bout de bras le mouchoir ouvert devant lui.

à moi. De jou - er.

pp

tr

34

70

2/4

3/8

4/4

NAGG

L'ac - ci - dent de tan - dem où nous lais - sä - mes nos gui - bol - les.

[ääää.]

pizz.

Vivo
4/4

73

B.: Ils rient.

pp

NELL

Hé... hé - hé - - - hé, hi - hi - hi, hi - hi, hé-hé. hé -

dim.

NAGG

pp

Hé - hé - hé, hé - hé - hé, hi - hi - hi, hi - hi, hé-hé, hé - hé -

dim.

Tb, pícc. e.c.

pp

dim.

34-121

Exemple 2 — György Kurtág, *Fin de Partie – Scènes et Monologues*, Scene 5: Nagg' and Nell's laughter.

124

63

NAGG

poir.

B.: Un temps.

B.: Nagg frappe sur le couvercle de la poubelle de Nell.

ppp - pppp, appena sentito

Molto misurato
[♩ = cca 60]

67

NAGG

B.: Un temps.

f, non troppo
Nell!

f, non troppo

70

NAGG

B.: Il frappe plus fort.

[Cri-glissando, qui finit en une sorte de gémissement de bête blessée]

NELL!!

f sf pp

molto fp

The musical score is presented in three systems. Each system includes a vocal line for 'NAGG' and a piano accompaniment. The first system (measures 63-66) features a vocal line with a fermata and a piano accompaniment starting with 'ppp - pppp, appena sentito'. The second system (measures 67-69) is marked 'Molto misurato' with a tempo of approximately 60 bpm. It includes a vocal line with the text 'Nell!' and piano accompaniment with dynamics 'f, non troppo' and 'pp'. The third system (measures 70-71) features a vocal line with a cry-glissando and the text 'NELL!!', and piano accompaniment with dynamics 'f', 'sf', 'pp', and 'molto fp'. Performance instructions in French are provided for the vocal lines.

73 B.: Un temps. [Nagg rentre dans sa poubelle, rabat le couvercle.] B.: Un temps. 125

NAGG

HAMM (en prose) Finie la rigolade!

74 [chanté] *semplice mp* lunga

* Mon bis-aï-eul, Pros - pe-ro l'a dit: *our re-vels — now are end - - - ed.*

The image shows a musical score for two characters, NAGG and HAMM. NAGG's part (measures 73-125) consists of a single line with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are "B.: Un temps. [Nagg rentre dans sa poubelle, rabat le couvercle.] B.: Un temps." HAMM's part (measures 74-125) consists of a single line with a bass clef and a key signature of one flat. The lyrics are "(en prose) Finie la rigolade!". Below the HAMM staff, there is a musical notation for a vocal line starting at measure 74. It is marked "[chanté] semplice mp" and "lunga". The lyrics are "* Mon bis-aï-eul, Pros - pe-ro l'a dit: *our re-vels — now are end - - - ed.*". The notation includes a 4/4 time signature, a 3/4 time signature, and a 3/4 time signature. There are also some markings like "f" and "p".

Exemple 3 — György Kurtág, *Fin de Partie – Scènes et Monologues*, Scene 5: Nell's last words.

EUD
Epreuves de contrôle

397 **HAMM** *f* B.: Soudain fureux. Ça ne va donc ja-mais fi - nir!

- ni? Vous n'al-lez donc ja-mais fi-nir? Ça ne va donc ja-mais fi - nir!

mp Frustra, Gr. C.

400 **NELL** *ppp* B.: Nagg plonge dans la poubelle, rabat le couvercle. [Nell ne bouge pas.]
4/4 (♩ = cca 66 - 74)
strascinato-sostenuto, quasi in sogno, lontano-lontano
 On voy - - ait le fond... On voy - ait le

404 **NELL** *ppp* fruil. *ppp pesante*

409 **NELL** fond. *sempre più agitato cresc., non legato*

sonorità refoulée, disperato [parlato] *poco f*

HAMM Ça ne va donc ja-mais fi - nir. Mais de

pesante *pizz.* *pizz.* *rit.* *Ptti Frustra* *quasi f* *poco f* *ruvido*

K-123

Exemple 4 — György Kurtág, *Fin de Partie* – Scènes et Monologues, Scene 7: Nagg's cry and Hamm's quote from Prospero.

Deux remarques concernant Messiaen

Ce livre est un hommage. Je voudrais ainsi dédier à Márta Grabócz mes deux « ultimes » recherches concernant Messiaen. Ce compositeur l'a occupée dans ses enseignements¹, en tant que pilier important d'un certain modernisme. Madame Grabócz, en effet, semble l'une de ces musicologues adossées à ce que j'appellerais l'idée d'un « modernisme glorieux ». Car elle n'a – semble-t-il – jamais douté de la légitimité de ce courant, de ce moteur. D'ailleurs, je l'entends d'ici s'écrier, à la seule lecture de cette phrase : comment en effet le modernisme pourrait-il être imaginé « illégitime » ! Cette idée provocatrice est certes postmoderne. Márta Grabócz semble « restée » moderne et tant mieux. C'est surtout à cela que je souhaite rendre hommage, à ce non-doute, cette force solaire (que l'on peut même *entendre* parfois dans certains éclats de rire *Brusques et irrésistibles* de Márta Grabócz), force aussi présente chez feu François Decarsin qui fut mon directeur de thèse et aussi l'ami fidèle de Márta. Tous deux se sont intéressés à Messiaen sans pour autant forcément partager l'illumination catholique du maître. Mais ils devaient, selon moi, naturellement se rapprocher de lui par une *foi* (au moins *moderniste*) commune. Cette foi en la transcendance de la création, voire en celles des « créateurs », je la conçois d'autant mieux de la part d'une musicologue hongroise, fille de compositeur hongrois, donc baignant dans cette culture musicale si centrale au XX^e siècle, siècle de Bartók (que je tiens pour « le plus grand musicien » de son temps et non pour ce seul folkloriste « chimiste² » synthétiseur de Schönberg et Stravinsky), puis bien sûr de l'incontournable Ligeti, sans parler de Kurtág, Eötvös...

1. Il est aussi question d'*Oiseaux exotiques* (1955-1956) de Messiaen dans son article, Márta GRABÓCZ « Les théories du récit d'après Paul Ricœur et leurs correspondances avec la narrativité musicale », in Claude AMAY, Christian CHEYREZY et Jacques MORIZOT, *Le récit et les arts*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 75-99. Ce texte constituera encore le quatrième chapitre d'un ouvrage réunissant 16 textes de Márta GRABÓCZ, *Musique, narrativité, signification*, Paris, L'Harmattan, 2009.

2. « Bartók ? C'est un chimiste », aurait dit Stravinsky à Ansermet. Cité par Pierre CITRON, *Bartók*, Paris, Seuil, 1963, p. 177.

La première partie de ce texte se demandera si Messiaen fut ce compositeur « simple ». Que signifierait une telle « simplicité » ? Cette question encore provocatrice est à nouveau dédiée à Márta Grabócz (qu'on finit par aimer choquer tant ces *chocs*, chaque fois, révèlent une honnêteté sous-jacente), cette infatigable chercheuse en matière de signification musicale. Aucun néophyte actuel, ignorant jusqu'au nom de Messiaen, n'imaginerait qu'on puisse qualifier de « simple » la musique de quel musicien moderniste que ce soit, celle de Messiaen comprise. Et pourtant... La signification d'une telle simplicité me semble ainsi rougeoier singulièrement : littéralement dialectique car – éventuellement même – paradoxale. J'espère que Márta Grabócz me pardonnera d'avoir abordé une telle « signification » de façon informelle, anecdotique, loin des grands piliers de la sémiotique, laquelle n'est pas mon domaine.

La seconde partie de ce texte est encore un hommage. Il s'agit de se demander ce que Messiaen est « devenu », dans la France d'aujourd'hui (disons celle des années 2010). Un hommage ? Oui, car c'est dédier ma dernière recherche sur ce musicien – comme un épilogue à mes précédentes – et recherche qui touche à un problème de « réception », à une musicologue qui sembla davantage concernée par les esthétiques de « création », du côté des compositeurs donc (créateurs) plutôt que du côté du public (récepteurs). C'est ainsi pour me souhaiter complémentaire – plutôt qu'opposé – à Márta Grabócz.

La « simplicité » de Messiaen ?

« Dieu est simple. » C'est ainsi que Messiaen titre le huitième mouvement de ses *Méditations sur les Mystères de la Sainte Trinité* (1969), pour orgue. Ce fervent catholique, surnommé « saint Olivier » par certains¹, verra donc en la simplicité une qualité modèle. Messiaen pourra même en faire une *posture*, un quasi-simulacre, lui que d'aucuns auront considéré « un peu roublard² », d'autres au contraire un « authentique naïf³ ». D'autres encore lui accorderont cette simplicité mais comme un défaut ; ainsi, Massimo Mila, critique moderniste italien, écrira dans *L'Espresso*, le 4 décembre 1955, que *Turangalîla symphonie* (1946-1948) est « extrêmement simple », c'est-à-dire d'une « banalité ouvertement confessée », et finalement un « Carnaval à Broadway⁴ ».

-
1. Le titre de cet article pourrait se traduire ainsi : « Olivier Messiaen : un saint (franciscain) de l'histoire de la musique du XX^e siècle ? ». Voir Wolfgang RATHERT, « Olivier Messiaen: Ein Heiliger (Franziskus) der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts? », *Religion und Glaube als künstlerische Kernkräfte im Werk von Olivier Messiaen*, Hofheim, Wolke, 2010, p. 9-24.
 2. Jean-Claude RISSET, *Du songe au son : entretiens avec Matthieu Guillot*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 65.
 3. Harry HALBREICH, *Olivier Messiaen*, Paris, Fayard/Sacem, 1980, p. 502.
 4. Voir Raffaele POZZI, « The reception of Olivier Messiaen in Italy: A historical interpretation », in *Messiaen Perspectives. II: Techniques, Influence and Reception*, Farnham, Ashgate, 2013, p. 292.

Mais, de façon générale, que penser d'un compositeur ingénu-provocateur, capable de déclarer : « Je ne joue bien de l'orgue que le dimanche¹ ? »

Cette caricature de simplicité (et son antithèse « roublarde ») a contribué à donner à Messiaen ces diverses auras un peu géométriques, en forme d'archétypes. Le journaliste Robert de Saint-Jean, dans les colonnes de *France-Soir* du 28 mars 1948, interroge Messiaen : « Les critiques américains racontent que 3 mois par an, vous menez une existence d'ermite dans les montagnes, marchant pieds nus et laissant pousser votre barbe, que vous appelez votre fils Pilule et votre femme Mi, ce nom de note seyant parfaitement, après tout, à la femme d'un musicien ? » Et Messiaen de répondre : « Je pense que toutes ces histoires naquirent le jour où l'on sut que Serge Koussevitzky m'avait commandé une symphonie pour le Boston Orchestra [cette future *Turangalîla* "extrêmement simple²"] ». Mais Saint-Jean de renchérir : « Votre réputation aux États-Unis (qui n'est égalée que par celle de Milhaud) s'est répandue comme une traînée de poudre depuis la Libération. Dans leurs premiers articles sur Paris libéré des Allemands, les reporters américains se hâtèrent de dire à leurs lecteurs que la Tour Eiffel était intacte, que Picasso peignait des femmes avec trois yeux dans la rue des Grands Augustins, que les chapeaux des femmes étaient en forme d'hélice, et qu'un nouveau compositeur émergeait : Olivier Messiaen³. »

Or, si Messiaen a engendré ces mythes en forme d'affiches, légendes simplificatrices, c'est sans doute que son œuvre, parfois en forme de slogan, a préparé une telle communication épuratrice. C'est comme si l'œuvre, par sa relative « simplicité » au sein d'un consensus de complexité contemporaine (surtout à l'époque de Darmstadt qui a suivi la Libération), avait parfois contenu sa « propre conférence de presse ». Et ceci de plus en plus au cours de la carrière.

C'est d'abord dans la *Gestalt*. Celle-ci devient parfois limpide par l'audace du vide. Par exemple, Messiaen ose séparer des sections de ses œuvres par une *mesure de silence* : procédé clarificateur singulier, rare chez ses confrères, comme le remarque aussi Robert Sherlaw Johnson⁴. Dès 1943, le grand *tutti* central de la seconde des *Trois petites liturgies de la présence divine*, est amené par un vaste crescendo auquel succède non cet apogée directement mais auparavant... une mesure entière de silence.

1. Rapporté par Brigitte MASSIN, *Olivier Messiaen : une poétique du merveilleux*, Paris, Alinéa, 1989, p. 66.

2. Cité dans Raffaele POZZI, « The reception of Olivier Messiaen in Italy: A historical interpretation », *op. cit.*, p. 292.

3. Robert de SAINT-JEAN, « C'est le merle et non le rossignol qui inspire Olivier Messiaen », in *France-Soir*, n° 1138, 28-29 mars 1948, p. 2.

4. Robert SHERLAW JOHNSON, « Rhythmic technique and symbolism », *Messiaen's Language of Mystical Love*, Londres/New York, Garland Publishing, 1998, p. 134.

Catalogue d'oiseaux (1956–1958), par ailleurs, contient force de ces pauses (augmentées de points d'arrêt). Une page du « Chocard des Alpes », premier oiseau catalogué, en affiche trois à elle seule¹.

Le silence est une façon de faire *percevoir* la séparation formelle. C'est un os saillant de cette forme impitoyable, en forme de squelette. Le public perçoit-il cette netteté ? Si oui, l'apprécie-t-il ? Certes. Car qu'apprécierait-il d'autre s'il ne pouvait précisément rien percevoir de l'œuvre sans elle ? Jean-Claude Casadesus, chef d'orchestre, vulgarisateur expérimenté, a notamment dirigé pour des publics de prisonniers, dans des maisons d'arrêt. Il pense connaître les réceptions des œuvres par le public le plus ingénu. Or, il remarque que « le public est très sensible, même s'il ne l'analyse pas de façon concrète, à la qualité de ce qu'on lui donne. Même une musique difficile, une musique actuelle... : il ressent les choses qui sont bien en place, bien faites, la discipline² ». Or, quoi de « mieux en place » que deux sections d'œuvre séparées de façon caricaturale, par quelque « vide sanitaire » ? Messiaen simplifie-t-il parfois la forme jusqu'au catégorisme sec, jusqu'à composer, plutôt que des œuvres, de simples schèmes, de prometteurs « plans » d'œuvres particulièrement limpides ? Michel Chion le confirme prudemment : « La plupart des œuvres de Messiaen ont l'aspect – qu'on me pardonne ce mot qui n'est en rien négatif à l'égard d'un compositeur que je place très haut – d'un squelette. Nous avons l'impression d'y entendre la charpente musicale, sans tissu autour³. »

Ou l'effort de simplicité reviendrait à écrire des œuvres « auto-analysées ». Messiaen n'a pas peur de s'analyser lui-même, dans ses traités, dès *Technique de mon langage musical* (véritable auto-manifeste – ou donc « conférence de presse » – édité dès 1944), mais aussi, en quelque sorte, dans ses pièces. Maxime Joos remarque que « la particularité de son processus créatif est d'*imbriquer* la composition et l'analyse [...] et précisément de fonctionner par catégories⁴ ».

Cette simplicité n'est pas seulement celle de la forme. Elle atteint même le langage. Messiaen simplifie souvent drastiquement les rapports verticaux. Il compose préférentiellement de façon *homorythmique*. C'est surtout pour cette raison, selon nous, que Harry Halbreich pouvait résumer à la fin des années 1970 : « qu'il s'agisse de l'homme, de sa pensée, de son langage, de son évolution, de son œuvre enfin, tout se présente avec une grande netteté, une clarté sans doute unique pour un compositeur encore vivant⁵ ».

1. Plus précisément : Olivier MESSIAEN, « Le chocard des Alpes », in Olivier MESSIAEN, *Catalogue d'oiseaux*, tome I, Paris, Leduc, 1964, p. 7.

2. Cité par Pierre-Michel MENDER, *La condition du compositeur et le marché de la musique contemporaine*, Paris, La documentation Française, 1980, p. 105-106.

3. Michel CHION, « Le silence chez Messiaen », in *Accents*, n° 34, janvier-mars 2008, p. 26.

4. Maxime JOOS, « Olivier Messiaen. *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus*. Analyse, perception et interprétation », *Analyse musicale*, n° 44, septembre 2002, p. 84.

5. Harry HALBREICH, *Olivier Messiaen, op. cit.*, p. 9.

Dès les 26 premières mesures de *O sacrum convivium* (1937), écrites par un jeune homme de 29 ans, l'homorythmie est systématique, mais certes, objectera-t-on, il s'agit d'une œuvre pour chœurs qui se souvient des verticaux chorals de Bach. Cependant déjà un an auparavant, *Poèmes pour Mi* (1936, il ne s'agit pas ici de chœurs) s'achève notamment par de tels édifices verticaux.

Or, un demi-siècle plus tard, *Éclairs sur l'au-delà* (1988-1991), œuvre testamentaire d'un Messiaen octogénaire, notamment commence¹ et s'achève très longuement avec de telles structures verticales (de même, à l'époque, que l'inachevé *Concert à quatre* de 1990²). Et les 61 dernières mesures d'*Un sourire* (1989) sont également homorythmiques. En exergue de cette partition, Messiaen parle de « mélodie très simple des violons ».

Entre ces deux périodes – de jeunesse et de pleine maturité – bien des passages de *Couleurs de la cité céleste* (1963) sont synchrones. En ces temps, *Et exspecto resurrectionem mortuorum* (1964) a sa première partie presque intégralement verticale³. Certes, Malraux (alors ministre de la Culture de de Gaulle), a commandé en 1963 « une œuvre simple⁴ ». Mais en réalité, les exemples sont si nombreux, partout ailleurs, qu'il faudrait oser écrire que Messiaen compose de façon homorythmique la moitié du temps, peut-être davantage si l'on songe que les blocs chorals sont associés à une lenteur caractéristique. C'est ce qu'on appelait ailleurs son style « cristal⁵ ».

L'écriture la plus habituelle du chant de saint François, durant les quatre heures de l'opéra éponyme (1975-1983), consiste en une succession – engourdie et presque monotone – d'accords, un par syllabe du saint (sauf généralement pour la dernière qui vient s'ajouter sur le pénultième accord). De même, l'écriture typique des chœurs de la *Transfiguration de notre Seigneur Jésus-Christ* (1965-1969) consiste en une stricte et lente succession d'accords appuyés par l'orchestre synchrone, notamment dans les dix longues minutes du *finale* en entier.

Ce pesant style choral, en fait, est *de plus en plus* présent au cours de l'évolution du style. Simple ou non, le langage de Messiaen s'est donc en tout cas *simplifié* au cours du temps. Dans des œuvres de la maturité, le style choral occupe ostensiblement la totalité de certains mouvements, phénomène très singulier. C'est ainsi dans la section XVII du *Livre du Saint Sacrement* (1984). Le dernier mouvement achevé par Messiaen au cours de sa vie, « Le Christ, lumière du paradis » (achevant *Éclairs sur l'au-delà*), est un aveu final de

1. Le premier mouvement est strictement homorythmique durant 98 mesures.

2. Ceci concerne les 11 premières mesures et les 11 dernières.

3. Les 38 premières mesures le sont exactement.

4. Voir Nigel SIMEONE, « “Une oeuvre simple, solennelle...” : Messiaen's commission from André Malraux », in *Messiaen the Theologian*, Farnham, Ashgate, 2010, p. 185-198.

5. Voir Jacques AMBLARD, *Vingt regards sur Messiaen*, Aix-en-Provence, PUP, 2015, p. 129-155.

l'inclination du compositeur : il est *systématiquement homorythmique*¹ de bout en bout durant ses non moins de 74 mesures, lentes. Cela représente plus de neuf longues minutes de musique. C'est plus que considérable.

Et le « style oiseau », certes plus rapide ? *Catalogue d'oiseaux* (1956–1958), pour piano, incarne typiquement un défilé de volatiles : son catalogage de principe prévoit, d'autant plus, de présenter *un seul* spécimen à la fois. Un seul animal ne peut superposer des rythmes (mais on le modélise cependant en tant que chanteur d'accords²). Le Livre 7, qu'ouvre la buse variable (partie XI), est homorythmique durant les 31 premières mesures. (C'est long et voilà qui n'est pas une critique.) À quelques exceptions près, dues à des résonances occasionnelles de la main gauche seule, cette buse reste homorythmiquement présentée, presque jusqu'à la fin.

Parfois, « simplifiant » davantage encore, Messiaen ose de longues homophonies : unissons et octaves. Il y a là un fait très peu ordinaire (c'est un euphémisme). Au-delà de l'exception du chant grégorien, peu de compositeurs, non seulement du *xx^e* siècle, mais de toutes époques confondues, se seront appesantis avec autant de complaisance – de confiance ou d'ingénuité – sur de telles réductions verticales non seulement des durées (et des intensités), mais aussi des hauteurs.

Ces unissons semblent des jalons de la forme. Ils sont des *évidences* formelles. Ils viennent aux encoignures. On les entend particulièrement à la fin des mouvements³, plus typiquement encore à leur *début*. On dirait à chaque fois une ouverture emblématique, les « gros titres », « l'abstract » de ce qui va suivre.

Signalons le début des « Deux guerriers » (extrait de *Poèmes pour Mi*, 1936), du second mouvement des *Trois petites liturgies de la présence divine* (1943–1944⁴), des second et cinquième mouvements⁵ de *Visions de l'Amen* (1943), du quatrième des *5 rechants* (1948), du « Regard de l'Esprit de joie » (dixième mouvement des célèbres *Vingt regards sur l'enfant Jésus*, 1944), de l'Acte II de *Saint François d'Assise* (1975–1983⁶), de non moins de sept sur les neuf mouvements de *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* (1969⁷).

-
1. Si l'on passe sur un trille incessant de trois triangles, *pianissimo*.
 2. Le puissant gosier de l'oiseau produit des timbres riches en harmoniques, formalisés par des agrégats.
 3. La fin du mouvement II-a du second « septénaire » de *La transfiguration de notre Seigneur Jésus-Christ* frappe ainsi par ses grands unissons orchestraux et chorals qui durent près d'une minute.
 4. Passage hétérophonique. Le piano répète chacun des appuis des chœurs, comme le ferait un orgue de barbarie. Messiaen s'inscrit ainsi dans la tradition hétérophonique du *xx^e* siècle (de Debussy à José Evangelista en passant par Boulez et Britten), qui s'inspire généralement des gamelans indonésiens.
 5. Second mouvement, mesures 1–48 (piano II seul) ; cinquième mouvement, mesures 1–11.
 6. Le début ou « Montre-moi combien est grande... », dans le même acte II.
 7. Ceci concerne les mouvements I, II, III, IV, V, VI et IX (tous sauf VII et VIII).

Et voici l'exemple type : l'intégralité du sixième mouvement du *Quatuor pour la fin du temps* (1940-1941), soit près de sept minutes – durée musicale conséquente – se permet une homophonie pure et simple. L'œuvre est devenue célèbre, sans doute, pour diverses raisons extramusicales (guerre, camp de prisonniers, fin du temps...), mais aussi grâce à la stable simplicité du 6^e mouvement, extraordinaire. La sixième partie d'*Éclairs sur l'au-delà*, « Les sept anges aux sept trompettes », serait aussi homophonique de bout en bout, si un contrepoint – purement rythmique et bruitiste – de quelques percussions ne venait la troubler. Les soli de trompettes successifs des anges exterminateurs, lors du Jugement Dernier, ne sauraient être futillement accompagnés.

Parlons enfin de la simplification progressive, au cours de la carrière, du *timbre*. (On a vu ailleurs que ceci pouvait flirter parfois avec un certain kitsch, ainsi parfois quand le triangle retentit à la fin de certaines œuvres de la maturité, ainsi *Saint-François*¹).

Depuis les années 1960 déjà, le piano, porte-voix privilégié de l'oiseau, et quand concertant, peut faire taire l'orchestre et occuper seul de longues mesures. Or, sa partie oiseuse est alors typiquement monodique (même si généralement doublée à l'octave). Le contraste : l'orchestration et l'harmonie soudain annihilées au profit d'un piano seul, est alors net. Michel Chion s'en étonne également². On entend même une faute d'instrumentation, un vide soudain. La philosophie – simple – qui l'emporte alors est celle – simple – du volatile. Et elle s'impose. Le chant de l'oiseau, seul, ferait taire n'importe quel *tutti* d'orchestre. Disons qu'en Messiaen l'ornithologue prend alors le pas sur le musicien ou du moins, oblitère l'art musical des hommes en lui préférant ostensiblement celui de l'environnement.

Certaines percussions non mélodiques sont couramment seules, à partir de 1965, dans *Et exspecto resurrectionem mortuorum* (1965³) puis dans la *Transfiguration de notre Seigneur Jésus-Christ* (1965-1969⁴). Le fait que Messiaen ait suivi la classe de timbales au Conservatoire, dans ses jeunes années, ne suffit à expliquer cette ascèse. Non seulement les chants mais désormais les bruits – de la nature – viennent devant. Ils tiennent tête au reste. Seuls.

Le phénomène de sélection du timbre⁵ s'accroît jusqu'au début des années 1970. Les mesures 30-32 des *Canyons aux étoiles* (1971-1974) ne sont occupées que par l'éoliphone. On entend le vent. C'est tout. Le minimalisme

1. Olivier MESSIAEN, *Saint François d'Assise*, Paris, Leduc, 1983, p. 207-208.

2. Michel CHION, « Le silence chez Messiaen », *op. cit.*, p. 28, § 2.

3. Olivier MESSIAEN, *Et exspecto resurrectionem mortuorum*, Paris, Leduc, 1966, p. 44-47 : 21 mesures sont dédiées à des blocs de percussions synchrones (cloches notamment), blocs entrecoupés de triples et lents coups de tam-tam seul.

4. Voir les 11 premières mesures des parties I et IV, les respectivement 12 et 17 mesures initiales des mouvements VIII et XI.

5. Issu du procédé de la « mélodie de timbre » déjà présent chez Berlioz et devenant cette plus fameuse *Klangfarbenmelodie* chez Schönberg.

est ici écologique (comme chez Cage, à cette époque¹, sans doute) et rappelle la première formulation du principe de moindre action par Maupertuis : « La nature, dans la production de ses effets, agit toujours par les moyens les plus simples². » On ne reconnaît presque plus en ce nouveau Messiaen, ascète, « videur », voire anachorète, l'ancien ennemi du vide qui déclarait à ses élèves : « les compositeurs ne veulent plus de rythme ni de mélodie ni d'harmonie... il ne reste pas grand-chose³ ».

C'est bien sûr l'effort spirituel qui, le premier, cherche la simplicité, voire le vide. Il tend même, à la fin, au silence. Dans le monde catholique de Messiaen, ceci concerne particulièrement le christianisme franciscain, fait d'ascétisme consenti, de pauvreté. Or, qu'eût dit saint François des hautes élaborations habituelles de la musique contemporaine ? Rien de mal sans doute : il est saint. Mais qu'eût pensé Messiaen, s'il avait imaginé que le saint italien eût pu entendre ses œuvres, depuis son paradis, notamment l'opéra qui lui serait finalement dédié ? L'intellectuel saint Thomas d'Aquin, autre grand modèle de Messiaen, eût été peut-être, à ce titre, pensé plus enthousiaste auditeur de la complexe musique contemporaine, celle de Messiaen comprise (même si *relativement* simple). Précisément, saint François, un *simple* véridique, sans doute, a peut-être détrôné saint Thomas comme modèle dominant des vieilles années du compositeur⁴.

L'héritage de Messiaen dans la France d'aujourd'hui

Pierrette Mari, élève de Messiaen, écrivait au sujet de son professeur, le plus célèbre pédagogue⁵ que le Conservatoire de Paris eût jamais compté : « Avec sa candeur, sa gentillesse foncière, Messiaen admet d'abord que tout le monde est sincère et qu'il a affaire à des créateurs. Il n'y aura jamais l'ombre d'un scepticisme dans son regard⁶. » On a montré dans un autre texte⁷ que ce sont les élèves du Conservatoire qui, au fond, par esprit de corps, ont

-
1. Auteur de *Branches* (1976) ou de *Inlets* (1977) pour coquillages emplis d'eau. Cage déclarera finalement à Daniel Charles : « Music is ecology » (*For the Birds*, Boston /London, Marion Boyars, 1981, p. 229).
 2. Cité par Françoise BALIBAR et Raffaella TONCELLI, *Einstein, Newton, Poincaré : une histoire de principes*, Paris, Belin, 2008, p. 168.
 3. Pascal ARNAULT et Nicolas DARBON, *Messiaen ou les sons impalpables du rêve*, Lillebonne, Millénaire III, 1999, p. 5.
 4. Si *Et exspecto resurrectionem mortuorum* (1965) s'inspire de la relecture de saint Thomas d'Aquin, *Saint François d'Assise* (1975-1983) occupe une partie conséquente des années 1970 et 80 et ne peut que les marquer d'une orientation philosophique particulière.
 5. Quel autre compositeur a inspiré plusieurs ouvrages sur le seul sujet de ses enseignements ? Citons Pierrette MARI (*Olivier Messiaen*, Paris, Seghers, 1965) puis Jean BOIVIN (*La classe de Messiaen*, Paris, Christian Bourgois, 1995).
 6. Cité par BOIVIN, *ibid.*, p. 169.
 7. Voir Jacques AMBLARD, « The role of the Conservatoire de Paris in Messiaen's development as a composer », in Christa BRÜSTLE, *Conservatories: Professionalisation and Specialisation of Musical Activity* (*Studia musicologica Labacensia*, 2020), p. 123-132.

longtemps¹ promu en France l'œuvre de leur professeur admiré, voire idéalisé. Ce sont eux qui ont le mieux préparé la réception française.

Pierre Boulez fut non seulement le plus fameux mais l'un des premiers élèves de Messiaen. Il entra dans sa classe d'harmonie dès janvier 1945. Par la suite, il ne fut pas toujours tendre avec son maître. Il qualifia ainsi *Turangalîla symphonie* (1946-1948) de « musique de lupanar² ». Mais, bon an mal an, il finit toujours par se rallier à son professeur. Il déclara en 1966 pour le *Nouvel Observateur* : « La France a complètement perdu son importance. Rien n'avance. Le seul musicien de portée internationale : Messiaen³ ». Et c'est peut-être le Conservatoire, et au fond l'*esprit de corps* qui, en Boulez, eurent souvent le dernier mot.

Finalement, encore en 2010, c'est Boulez qui redonna un nouveau souffle au Festival Messiaen, dans le petit village alpin de La Grave, à 1 500 mètres d'altitude, face à la Meije, « dernier problème des Alpes⁴ ». Boulez associa le puissant IRCAM⁵ au petit festival. Et il y fut le premier compositeur en résidence, une dizaine de jours.

Par la suite, en 2017, c'est Tristan Murail qui y fut en résidence. Murail était, avec Gérard Grisey, l'un des deux plus grands piliers de la « musique spectrale », fer de lance de l'avant-garde française durant les années 1970. Ce néo-impressionnisme, dit « spectral », à la fois « biomorphe » et « technomorphe⁶ », était bien une « écologie des sons⁷ ». Comme Messiaen, Murail a donc souvent placé la nature en programme implicite de ses œuvres, notamment dans son culminant *L'esprit des dunes* (1993-1994). Or, il était entré dans la classe de composition de Messiaen en 1967, avait obtenu son Prix en 1971. Messiaen, encore comme professeur, modèle, était-il donc à l'origine implicite de la musique spectrale, au moins autant qu'un Scelsi⁸ ? Durant les années 1960, Murail avait même étudié la pratique des ondes Martenot avec Jeanne Loriod, belle-sœur de Messiaen, à la Schola Cantorum.

-
1. Durant 37 ans. De 1941 quand Messiaen est nommé professeur d'harmonie à 1978, quand il prend sa retraite de professeur de composition. Entretemps il aura été ce fameux professeur d'analyse de 1947 à 1965.
 2. Rapporté par Jean-Claude Risset, *Du songe au son : entretiens avec Matthieu Guillot*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 68.
 3. Extrait de « Pourquoi je dis non à Malraux », in *op. cit.*, n° 80, 25-31 mai 1966, p. 36-37, cité par Pierre Albert CASTANET, « Rêver la révolution. Musique et politique autour de 1968 », in *Résistance et Utopie sonore*, Paris, CDMC, 2005, p. 133.
 4. La Meije (3983 m.), particulièrement escarpée, fut historiquement le sommet des Alpes le plus difficile à conquérir.
 5. Institut de Recherche et Coordination Acoustique Musique, fondé par Boulez en 1977, dans le sillage du Centre Pompidou.
 6. Voir Peter Niklas WILSON, « Vers une écologie des sons, *Partiels* de G. Grisey et l'esthétique de la musique spectrale », *Entretemps*, n° 8, septembre 89, p. 63-68.
 7. *Ibid.*
 8. Grisey, durant son séjour à la Villa Médicis (1972-1974), put rencontrer le musicien à Rome.

Par la suite, il leur consacra quelques œuvres, mais surtout de jeunesse, *Mach 2.5* (1971), *Tigres de verre* (1974), *La conquête de l'Antarctique* (1982). Quand Murail rendit hommage à son vieux maître tout juste disparu, ce ne fut déjà plus aux ondes mais au piano, dans *Cloches d'adieu, et un sourire, in memoriam Olivier Messiaen* (1992).

Cet abandon rapide des ondes est symptomatique. Murail fut d'abord séduit par cet « instrument électrique capable de lui faire découvrir de nouveaux “territoires du son”¹ ». Ces « territoires » furent cependant vite balayés par la synthèse électronique. Les jeunes musiciens français « post-spectraux », à partir des années 1980, ainsi Marc-André Dalbavie, Philippe Hurel, jusqu'à une jeune Kaija Saariaho installée à Paris, fondèrent cette habitude devenue la norme en France, persistante encore aujourd'hui. Cette norme veut qu'un compositeur, depuis cette époque, s'il veut être joué, passe son Prix de composition au Conservatoire et ensuite un an de spécialisation en synthèse sonore à l'IRCAM. Et c'est là où la France de Messiaen est finalement distancée. Les poétiques « ondes » n'ont vite plus suffi à cette nouvelle et scientifique musique française, qui perdure encore.

Certes, le plus célèbre musicien français, aujourd'hui, Pascal Dusapin, n'est pas sorti, lui, de ce moule technologique de l'IRCAM. Or, il n'a pas non plus fréquenté le Conservatoire. C'est un relatif autodidacte. Jeune, il fréquenta, modestement, les séminaires, à la Sorbonne, de Xenakis, séminaires libres d'accès. Pour Dusapin, Xenakis était ainsi un « musicien pour les pauvres² ». Boulez, à l'opposé, était jugé le représentant craint d'une bourgeoisie musicale, celle du *corps*, celle du Conservatoire. Dusapin n'y avait pas accès. C'est ainsi qu'il ne doit rien à Messiaen, le plus grand aigle du Conservatoire.

Dusapin, musicien athée, souvent habillé de noir, semble même une antithèse de Messiaen, en un sens. À la *theologia gloriae* de Messiaen³, Dusapin répond par son « opératorio » *La melancholia* (1991). Surtout, Dusapin donne à la France cartésienne un discours qui lui convient mieux, et pour toute spiritualité – quand nécessaire – une « spiritualité laïque⁴ ». Au fond Messiaen a toujours symbolisé pour ses contemporains un scabreux Ancien Régime, une France très conservatrice, la France dite « fille aînée de l'Église » depuis la conversion de Clovis. Sa réception nationale, encore aujourd'hui, continue sans doute de s'en ressentir.

-
1. Cité par Michèle Tosi dans un article de presse couvrant l'édition 2017 du Festival Messiaen, Michèle TOSI, « Messiaen/Murail, une filiation musicale fertile au pays de la Meije », in *ResMusica*, 6 août 2017.
 2. Plus exactement cité, un « musicien pauvre » mais dans le sens d'accessible, de relativement populaire. Voir Pascal DUSAPIN, « “Oui, radieux ! M'arrêter de façon radieuse”. Entretien avec Pascal Dusapin », in Omer CORLAIX, *Incidences... Pierre Boulez*, Paris, m/f, 2006, p. 125.
 3. Telle que prononcée dans sa *Conférence de Notre-Dame* (Paris, Leduc, 1978), et que l'Église lui a d'ailleurs reprochée.
 4. C'est ce que réclama Emmanuel Macron lors de sa commande personnelle à Dusapin, celle d'une « sculpture sonore », à demeure au Panthéon depuis le 11 novembre 2020.

N'oublions pas que sa plus célèbre œuvre symphonique, *Turangalîla*, fut créée aux États-Unis, non en France. La notoriété de Messiaen a d'abord enflammé les USA, après-guerre, le Japon (justement occupé par les Américains, du Messiaen y retentissant à la radio d'occupation¹), l'Angleterre par capillarité culturelle anglo-saxonne. Messiaen est un compositeur semi-étranger aux yeux du frêle public français de la musique contemporaine. Et, littéralement, « un prophète n'est méprisé que dans sa patrie² », peut-être surtout dans une France diplomate et traditionnellement xénophile. Lors de notre soutenance de HDR, le 26 octobre 2014, les membres du jury anglais³ furent étonnés d'entendre un juré français, spécialiste de Xenakis, affirmer que Messiaen était un « compositeur des années 1930 ». Pour le centenaire de la naissance de Messiaen, en 2008, deux colloques internationaux furent organisés dans des pays anglo-saxons (Angleterre et Australie). Aucun en France. Pas davantage depuis⁴, ni d'ailleurs auparavant. Un jour que nous circulions en TGV, dans le Sud de la France, nous y avons rencontré un universitaire cultivé, géographe, fin musicien, qui transportait d'ailleurs son oud avec lui. Il n'avait jamais entendu prononcer « Messiaen ».

En « conséquence », le dernier grand disciple de Messiaen fut, non pas français, mais anglais. Le maître n'avait jamais comparé l'un de ses jeunes compatriotes au jeune Mozart. Mais il fit cet honneur à un George Benjamin de 16 ans⁵. Ce dernier, né en 1960 (35 ans après « l'élève Boulez »), avait fréquenté la classe de Messiaen *in extremis*, en 1977. Chez aucun Français on n'aura entendu l'empreinte *réelle* du style choral⁶ de Messiaen comme chez le jeune Benjamin, surtout dans *Ringed by the flat horizon* (1980). De même, on aura davantage entendu, récemment, les ondes Martenot défendues par de jeunes compositeurs *japonais* que français⁷. Notons *La transparencia del espacio* (II) (2010) pour ondes Martenot et piano, ou *Étoile double* (II) (2017), pour deux ondes, de Miyuki Ito, ou *New piece* de Yoshiaki Onishi (2017). Mais certes Messiaen se coiffait, depuis les années 1960 (au moins), pour le Japon, d'une rare aura de « dernier samouraï⁸ » de la musique.

1. Voir à ce sujet Jacques AMBLARD, *Vingt regards sur Messiaen*, op. cit., p. 32-33.

2. Marc. 6. 4.

3. Caroline Rae, Christopher Dingle, Robert Sholl.

4. Pour le monde francophone, ce n'est toujours pas la France mais la Belgique qui organisa le colloque *Messiaen. La force d'un message*, les 3-5 mai 2012, pour les vingt ans de la mort du musicien.

5. « Doué comme devait l'être Mozart jeune » (cité par Marie-Aude ROUX, « À La Grave, les neiges éternelles de la musique contemporaine », *Le Monde*, 30 juillet 2017). C'est donc avec raison que le Festival Messiaen invita George Benjamin en résidence en 2013.

6. Voir la première partie de ce texte : Jacques AMBLARD, « La simplicité de Messiaen ».

7. Mentionnons cependant *Spacings* (2018) de Pascale Criton, pour deux ondes Martenot.

8. Voir notre texte Jacques AMBLARD, *Vingt regards sur Messiaen*, op. cit., p. 63.

Il ne faut donc pas s'étonner que Messiaen soit moins joué en France, ces dernières années, qu'on le supposerait par exemple en Angleterre. Cependant, comment recenser tous les concerts donnés en France ces dix dernières années ? Bornons-nous donc à l'exemple emblématique de la Philharmonie de Paris. C'est aujourd'hui le lieu de concerts le plus prestigieux du territoire français, depuis son inauguration le 14 janvier 2015. Sa grande salle, de 2 400 places, ne s'appelle d'ailleurs pas « salle Olivier Messiaen » mais « salle Pierre Boulez ». Le public y entoure la scène, comme à la pionnière Philharmonie de Berlin. L'acoustique y serait d'avant-garde.

Aucune pièce de Messiaen ne fut donnée dans cette salle prestigieuse en 2015.

Aucune en 2016.

Le 25 novembre 2017 enfin, un concert thématique, *Offrandes*, permit d'intégrer une œuvre de jeunesse, *Les offrandes oubliées* (1930). Certes, selon John Seabrook, la culture fonctionnerait aujourd'hui comme le marketing, avec des thèmes, des vitrines, des hameçons pour le public¹.

Un autre thème attractif fut imaginé l'année suivante (2018), un « week-end oiseaux ». Messiaen fut certes, enfin, à la fête durant trois jours. La grande salle Pierre Boulez hébergea donc *Des canyons aux étoiles* (1971-1974), le 16 mars. Ensuite, le 18 mars, le pianiste Pierre-Laurent Aimard y donna trois petits extraits du populaire *Catalogue d'oiseaux* (1956-1958), « Le chocard des Alpes », « Le merle de roche » et « Le courlis cendré ». Le même jour, dans la même salle, un « hommage à Olivier Messiaen » commença par *Le livre d'orgue* (1952). Puis, pour que le grand public, ciblé, « pardonne » cette œuvre sérielle issue de Darmstadt, difficile, vint un standard culturel, « chef-d'œuvre de la musique de chambre du xx^e siècle² », le *Quatuor pour la fin du temps* (1940-1941).

Ensuite, en 2019 : rien.

Pour les 18 et 19 mars 2020 était programmé un autre standard, la plus célèbre œuvre d'orchestre, *Turangalîla symphonie*. Le concert fut annulé (pour « covid 19 »).

Il semble donc que l'approche de Pâques, certaines années, rappelle à la France son vieux catholicisme et, corrélé, un « vieux catholique », Messiaen. Le marketing de la culture utilise-t-il même les fêtes religieuses à l'occasion ? Certes le propre d'une vitrine de magasin est d'être diversifiée. En 2021, c'est donc encore à cette occasion pascale, le 4 avril, dans la grande salle, que fut programmé un court extrait de l'*Ascension* (1936 pour la version à l'orgue),

1. Voir à ce sujet John SEABROOK, *Nobrow: the Culture of Marketing, the Marketing of Culture*, New York, Knopf, 2000.

2. C'est l'une des thèses de Jerzy STANKIEWICZ dans « Ile wykonań KwartetnaKoniec Czasu Oliviera Messiaena odbył się w Stalagu VIII A w Gorlitz? Nowefakty i hipotezy 70 lat później », *Resfacta Nova: Teksty o Muzyce współczesnej*, vol. 12, n° 21, 2011.

« Alleluias sereins d'une âme qui désire le ciel », dans un récital d'orgue d'Olivier Latry. L'extrait était coïncé entre de plus conséquents passages de Bach, Widor et Liszt. Et ce fut tout, semble-t-il¹, pour l'année entière.

On avait avancé que *L'Ascension* (1932-1933) pour la première version à l'orchestre), cet « aboutissement de la période de jeunesse² », selon Robert Sherlaw Johnson, avait été un *ascenseur* social pour le jeune Messiaen³. L'ironie veut que Messiaen ait donc dû retourner dans cet ascenseur, encore en 2021, *post mortem*. Et lui qui eut du mal à dépasser le stade de simple « compositeur d'orgue », dans lequel il était encore cantonné dans les années 1930, il semble qu'une idée culturelle française menace de l'y ré-enfermer, quelque peu, aujourd'hui. Compositeur d'orgue.

Le Concours International Messiaen eut des éditions irrégulières, en tout cas non annuelles, depuis son inauguration en 1967. C'était d'abord un concours de piano. On y prima donc des pianistes, notamment en 2000, 2003, 2007. Dorénavant c'est un concours d'orgue, plus épisodique encore. Une édition eut lieu en 2018-2019. Mais les concurrents ne furent pas à la hauteur des rêves du jury. En un sens, ils ne furent pas au niveau de la *réception attendue de Messiaen*. Le premier Prix ne fut donc pas décerné.

Et *Saint François d'Assise* (1975-1983) en France ? L'opéra unique du maître n'était pas une commande du Metropolitan (comme *Turangalîla* était une commande du Boston Symphony Orchestra) mais de l'Opéra de Paris. La création eut lieu en 1983. L'Opéra de Paris se fendit d'une nouvelle production en 1992. Il fit l'effort d'une troisième en 2004. Pour la troisième fois, José Van Dam y chanta le rôle-titre, embrassa le lépreux, scène culte.

Et depuis, en France, c'est fini⁴. Une version de concert, sorte d'oratorio, fut certes donnée en octobre 2008, salle Pleyel, pour le centenaire. Mais celle-ci était issue de la production de l'Opéra d'Amsterdam. Un petit oratorio postmoderne, réduit à deux pianos et ondes (plus les chanteurs, certains agitant aussi quelques percussions), durant moins de trois heures (sur les quatre prévues), expurgé de l'irremplaçable point culminant du prêche aux oiseaux, fut tout de même donné au Festival Messiaen en 2016 et 2017. Ces réductions, depuis celle qu'osa déjà le Festival de Salzbourg dès 1985⁵, se font toujours sans l'autorisation du compositeur. Sur la partition, le maître a écrit qu'il *interdisait* toute coupure ou exécution partielle de son œuvre. Mais

1. Sauf erreur. La période « Covid » est dure à recenser. Mais cette catastrophe, hélas, ne sembla pas la seule responsable, loin s'en faut, de la mise à distance du sujet Messiaen.

2. Robert SHERLAW JOHNSON, *Messiaen*, London, Dent and Sons, 1975, p. 31.

3. Voir Jacques AMBLARD, *Vingt regards sur Messiaen*, *op. cit.*, p. 31.

4. Michael Wyatt compte neuf productions différentes, à l'échelle internationale, entre 1983 et 2011, dont trois reprises (« Staging the ineffable: Olivier Messiaen's *Saint François d'Assise* », in *The Opera Quarterly*, vol. 27, n° 4, automne 2011, p. 503). Depuis 2011, une seule nouvelle production vit le jour, à Darmstadt (2018), ce qui monte le nombre total à 10.

5. Zoltan Zagrosek y dirigea, en version de concert, les seuls tableaux 3, 6, 7 et 8.

les témoignages encouragent certes à transgresser¹. L'œuvre eût été la preuve « d'une perte de l'assurance créative² » selon Christopher Dingle. Elle est souvent jugée peu dramatique. Le jeu de scène semble alors comme superflu. L'oratorio recèle-t-il ainsi une meilleure économie des moyens, souvent souhaitable en art ? La réception française de l'opéra *entier*, en décrue nette, prépare-t-elle une mutation de ce dernier, voire une fixation progressive en oratorios postmodernes, bibelots divers, protéiformes, et toujours bien moins chers à la production ?

On parlait plus haut de la xénophilie française. Son esprit jacobin, très anticlérical depuis 1789, l'est davantage encore depuis 1905³. Considérons maintenant quels musicologues s'intéressent, aujourd'hui, à Messiaen. Les Français ? Pas tant donc. On peut compter le nombre d'articles écrits dans telle ou telle langue⁴. Pour étalonner notre appareil de mesure, prenons d'abord le cas de Debussy. 20 % seulement des articles scientifiques parus sur ce musicien le furent en langue française. Cela donne l'idée de cette xénophilie française. Les Gaulois ne sont pas les plus grands protectionnistes de leur culture, n'en déplaise au personnage Astérix. En comparaison, non moins de 49 % des 11 918 articles consacrés à Mozart ont été écrits en langue allemande. Et aussi 45 % des 12 849 textes parus sur Bach (n° 1 de l'intérêt musicologique international). Certes la musicologie française semble moins puissante, ancienne, développée que la germanique. Gardons donc l'idée que 20 % « d'articles nationaux » semblerait un chiffre acceptable, « moyen », pour une musicologie moyenne, médiocrement vivace (comme la française), concernant un compositeur de grande envergure internationale, susceptible donc d'intéresser les musicologues du monde. Les Polonais, ainsi, de même, ont écrit 21 % des articles s'intéressant à Chopin, les Italiens 24 % des textes étudiant Vivaldi, les Français, encore eux, 20 % des 1 054 textes sur Boulez.

-
1. Maxime Kaprelian écrit ainsi dans *ResMusica* le 2 novembre 2008, après le concert salle Pleyel : « Si Messiaen s'était opposé à ce qu'on considère *Saint François d'Assise* comme un oratorio, les compositeurs ne sont peut-être pas toujours les meilleurs défenseurs de leurs œuvres. Donnée en version de concert, ça marche terriblement bien. » Après un concert du même « oratorio », deux mois plus tard, à Montréal, Christophe Huss n'hésita pas non plus à prétendre que « *Saint François d'Assise*, ouvrage statique, plus métaphysique que dramatique, ne pâtit assurément pas d'une exécution non scénographiée ». *Le devoir*, 5 décembre 2008.
 2. Christopher DINGLE, *Messiaen's Final Works*, Burlington, Ashgate, 2013, p. 315.
 3. La loi des Associations Culturelles, votée le 9 décembre 1905, prononce en France la séparation des Églises et de l'État. Le très catholique Huysmans, typique anti-dreyfusard, y voit l'œuvre du diable, des « Loges », des juifs et des protestants. Voir Joris-Karl HUYSMANS, *L'oblat*, Paris, Plon, 1934, p. 234-236.
 4. Tels qu'apparaissant dans le RILM. On compte le nombre d'articles contenant le nom du compositeur dans leur titre. Chiffres arrêtés le 7 juin 2020.

Le monde a beaucoup écrit sur Messiaen : 1 578 textes. C'est bien davantage que sur Ravel, par exemple (1 097). Messiaen est en 19^e place, toutes époques et pays confondus¹. Or, les Français, dans ce cas-ci, n'ont pas même écrit les 20 % qu'ils « auraient dû » selon le lemme exprimé ci-dessus. Ils se sont contentés de 14,5 %. C'est vraiment peu. Dès le départ, la première large réception fut américaine. La France n'a donc jamais rattrapé son « retard ». Messiaen sera peut-être, semble-t-il, moitié anglo-saxon pour toujours. Car si l'on compte maintenant les textes plus récents, écrits entre 2010 et 2020, les rédactions en français décroissent même légèrement en pourcentage (13 %). C'est certes encore la mondialisation qui continue. Et la France, républicaine et cartésienne, s'obstine, encore et toujours peut-être, à bouder légèrement, relativement, son compositeur illuminé.

Un dernier aspect pourrait expliquer aussi le tassement de la réception française depuis dix ans – disons à partir des années 2010. Yvonne Loriod, seconde épouse, avait demandé qu'on attende sa propre mort pour que certaines lettres de Messiaen soient rendues publiques. On sait donc mieux, depuis le 17 mai 2010, certains détails de la vie de Messiaen, notamment durant la guerre. On comprend mieux comment il fut libéré du Stalag Görlitz VIII A, par l'entregent du général Huntziger, commandant en chef de l'armée de terre de la France de Vichy. Yves Balmer, devenu grand spécialiste en France du sujet Messiaen, s'est penché notamment sur certaines lettres². Or, il se trouve qu'Yves Balmer fut nommé professeur d'analyse au Conservatoire en 2009. Il a donc symboliquement repris une classe qui avait rendu Messiaen si célèbre de 1947 à 1965. Mais son propre enseignement ne saurait donc, probablement, prolonger exactement l'hagiographie d'un « saint Olivier³ ». Cette idéalisation perdura au Conservatoire durant plus d'un demi-siècle. Elle fut le creuset, on l'a dit, de la meilleure catalyse pour la réception française. Cette époque semble révolue.

1. Chiffres de février 2014. Les 19 premiers compositeurs sont ainsi, dans l'ordre, Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Liszt, Mahler, Chopin, Schönberg, Haydn, Stravinsky, Bartók, Schubert, Haendel, Verdi, Debussy, Schumann, Brahms, Chostakovitch, Messiaen. Voir Jacques AMBLARD, *Vingt regards sur Messiaen*, op. cit., p. 335. Ces chiffres ne comptent pas le nombre absolu mais le « rayonnement international », soit le nombre de textes auquel on ôte les textes dans la langue d'origine du compositeur. Donc le nombre de textes en langues étrangères.

2. « Messiaen n'a pas attendu passivement sa nomination : dès son arrivée à Vichy en mars 1941, il active ses réseaux et fait campagne auprès des figures importantes de la vie musicale française pour obtenir un poste [la classe d'harmonie au Conservatoire rendue vacante par l'éviction d'André Bloch, chassé en décembre 1940, suite à la publication du premier statut des juifs] qu'il convoitait déjà avant-guerre et que les circonstances rendent accessibles plus tôt que prévu. Pour parvenir à ses fins, comme tous les prétendants à un poste administratif, il rédige une lettre type : "Je ne suis pas juif, mes quatre grands-parents ne sont pas juifs, et il n'y a absolument aucun sang juif dans ma famille" ». Yves BALMER et Christopher MURRAY, « Olivier Messiaen et la reconstruction de son parcours sous l'Occupation. Le vide de l'année 1941 », in Myriam CHIMÈNES & Yannick SIMON (éd.), *La musique à Paris sous l'Occupation*, Paris, Fayard/Cité de la Musique, 2013, p. 158-159.

3. Revoir le début de la première partie, « La simplicité de Messiaen ».

Jean-Claude Risset, compositeur et musicologue, publia aussi, en 2007, des avis qui relativisèrent l'idée d'un Messiaen parfaitement solaire. Risset reprochait notamment à Messiaen d'avoir prétendu avoir inventé le sérialisme intégral dans *Mode de valeur et d'intensité* (1949). Selon Risset, Messiaen, personnage « à la fois un peu naïf et un peu roublard¹ », avait « volé » ces trouvailles à l'Américain Milton Babbitt. Messiaen eût tenu à sa prétendue invention. Car elle lui eût assuré de retrouver un plein prestige auprès de ses élèves, le jeune Boulez en tête, à l'époque où celui-ci se tournait davantage vers René Leibowitz et les sirènes de la série². Boulez aurait très vite eu connaissance des *Modes de valeur et d'intensité* et de la prétendue « grande invention française ». Il aurait alors composé ses *Structures I*. Enthousiaste, il aurait apporté la partition à son maître retrouvé, au prestige renouvelé, à sa tribune de l'orgue de La Trinité.

Concluons. Revenons à nos chiffres. Avouons que les Français, finalement, s'intéressent davantage au sujet religieux, depuis peu. 11 % des articles du monde entier, écrits depuis « le début » (surtout à partir des années 1970 pour une majorité écrasante), se penchèrent particulièrement sur la question religieuse en Messiaen. 12 % – 1 % de plus – le firent entre 2000 et 2020. La « pensée magique » du nouveau millénaire³ favorise probablement cette légère crue. Les Français, plus anticléricaux, en restèrent à 9 % dans l'ensemble. Mais la part de leurs textes intéressés par le Messiaen religieux, entre 2000 et 2020, est désormais de... 12,75 %. Les Français semblent donc quelque peu rattraper leur retard en matière de « pensée magique ». Certes, eux aussi, adultes compris, se sont identifiés à un enfant magicien⁴.

Ceci pourrait augurer, peu à peu, d'une meilleure réception française du sujet Messiaen, « compositeur d'amour⁵ ». Surtout si le marketing culturel de la Philharmonie de Paris, et de toute autre salle, ose imaginer franchement, à l'avenir, des « week-ends d'amour » ou « d'extase ». Les « week-ends oiseaux », comme en 2018, restent sans doute de bonnes idées marchandes. Mais il se trouve que le sujet oiseau décroît⁶. Une saturation semble atteinte. Comme si

1. Jean-Claude RISSET, *Du songe au son : entretiens avec Matthieu Guillot*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 65. Le musicien précise néanmoins qu'il « admire son œuvre musicale, puissante et personnelle ».

2. *Ibid.*, p. 68.

3. Voir notre texte, Jacques AMBLARD, *Vingt regards sur Messiaen, op. cit.*, chapitre « Exotérisme et réception », début, p. 157-162.

4. Voir J. K. ROWLING, *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, London, Bloomsbury, 1997 (publié en France l'année suivante). En octobre 2007, 21 millions d'exemplaires de ce livre et de ses suites étaient déjà vendus sur le territoire français.

5. Littéralement aussi. Le nombre de mouvements d'œuvres dont le titre contient « amour » est conséquent. Surtout dans *Turangalîla* et *Eclairs*.

6. 7 % seulement des articles en français entre 2000 et 2020 concernent Messiaen et les oiseaux, alors que le sujet concerne 8,3 % de l'ensemble des articles français. Dans toutes les langues et de tous temps, ce thème rassemble 11,3 % des textes, mais seulement 10,3 % entre 2000 et 2020 : l'usure oiseuse semble internationale...

le monde s'était résigné à l'idée, sinon d'une fin du temps messiaennienne, du moins d'une « fin de la nature libre ». D'une fin des oiseaux sauvages. Ceux de Messiaen.

Aix, 21 avril 2021.

Jacques AMBLARD
Aix Marseille Université

EUD
Epreuves de contrôle

La forme tensionnelle dans les interprétations de *Sopiana* de François-Bernard Mâche

L'objet de ce texte est de revenir sur un point de mon article « L'interprétation de *Sopiana* pour flûte, piano et bande de François-Bernard Mâche » publié par Márta Grabócz et Geneviève Mathon dans l'ouvrage *François-Bernard Mâche Le compositeur et le savant face à l'univers sonore*¹. J'avais choisi une approche sectionnelle de la forme pour aborder quelques questions d'interprétation spécifiques à cette œuvre mixte telles que la couleur sonore globale des interprétations, la durée des sections, l'équilibre entre les instrumentistes et la bande, la synchronisation avec les chants d'oiseaux et le tempo dans la coda.

Bien que l'approche sectionnelle soit totalement légitime, je voudrais ici aborder l'interprétation de *Sopiana* avec une approche dynamique de la forme qui mette en évidence les jeux de tension et détente. Selon Michel Imberty, la forme temporelle de l'œuvre dans son déroulement linéaire est conduite dans la musique atonale, plus encore que dans la musique tonale, par « tous les changements et variations d'intensité, de volume, de timbre, d'attaque, d'accent, de rythme, les accélérations, les ralentissements, les densifications et les raréfactions de la matière sonore, la conduite des gestes mélodiques ou harmoniques qui créent cette forme² ». Cette constatation suggère que les auditeurs, même non familiers avec les styles d'écriture, sont à même de ressentir la forme tensionnelle et de former des attentes temporelles et émotionnelles à l'écoute de la plupart des musiques atonales écrites après 1945.

La première question qui se pose dans le cadre d'une telle approche concerne la représentation de la forme tensionnelle. Même si la partition

-
1. Philippe LALITTE, « L'interprétation de *Sopiana* pour flûte, piano et bande de François-Bernard Mâche », in Geneviève MATHON et Márta GRABÓCZ (éds.), *François-Bernard Mâche : le poète et le savant face à l'univers sonore*, Paris, Hermann, 2018, p. 299-318.
 2. Michel IMBERTY, « Continuité et discontinuité », in Jean-Jacques Nattiez (éd.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 1 « Musiques du XX^e siècle, Arles, Actes Sud / Cité de la musique, 2003, p. 641.

donne des indices, elle reste peu opérante. Il faut donc avoir recours soit à des schémas qui synthétisent, à partir de la partition, les progressions, les récessions, les tensions et les relâchements, soit à une représentation issue du signal audio. C'est l'option méthodologique que j'ai mise en œuvre en utilisant plusieurs descripteurs audio. La seconde question se rapporte à l'action de l'interprète sur cette forme temporelle dynamique. Autrement dit, comment et dans quelle mesure l'interprétation peut-elle infléchir la forme tensionnelle d'une œuvre musicale ? De ce point de vue, *Sopiana* est un cas intéressant puisque sa forme tensionnelle dépend à la fois d'éléments fixés sur la bande magnétique (les chants d'oiseaux), de choix interprétatifs et, dans une moindre mesure, de l'équilibre sonore entre les instrumentistes et la bande. La troisième et dernière question concerne le rapport de l'interprétation à l'organisation formelle de l'œuvre. Márta Grabócz¹ et Olivier Loutz² ont établi le schéma formel de l'œuvre sur la base d'un rondo-sonate³. On peut alors se demander dans quelle mesure la forme tensionnelle reflète-t-elle la forme rondo-sonate ?

L'approche tensionnelle de la forme

La notion de tension-détente en musique tonale a été abordée depuis longtemps par la théorie musicale (Berry, 1976⁴ ; Grabócz, 2009⁵, 2013⁶ ; Huron, 2006 ; Imberty, 1981⁷, 2005⁸ ; Kurth, 1925⁹ ; Lerdahl, 1996¹⁰, 2001¹¹ ; Lerdahl & Jackendoff, 1983¹² ; Meyer, 1956¹³ ; Narmour, 1990¹⁴ ; Rossi,

1. Márta GRABÓCZ, *Entre naturalisme sonore et synthèse en temps réel : images et formes expressives dans la musique contemporaine*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2013.
2. Olivier LOUTZ, « *Sopiana* ou les oiseaux modèles », dans Danièle PISTONE (éd.), *L'universel et l'utopique : hommage à François-Bernard Mâche*, série « Hommages », n° 1, Paris, Publications de l'OMF, 2006, p. 43-61.
3. Lors d'une conférence donnée à Pécs en juillet 1980 en Hongrie, le compositeur a présenté la forme de la pièce comme une sorte de rencontre entre une forme sonate et une forme à refrain.
4. Wallace BERRY, *Structural Functions in Music*, New York, Dover, 1987.
5. Márta GRABÓCZ, *Musique, narrativité, signification*, Paris, L'Harmattan, 2009.
6. Márta GRABÓCZ, *Entre naturalisme sonore et synthèse en temps réel... , op. cit.*
7. Michel IMBERTY, *Les écritures du temps*, tome 2, Paris, Dunod, coll. « Sémantique psychologique de la musique », 1981.
8. Michel IMBERTY, *La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez : musique, psychologie, psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 2005.
9. Ernst KURTH, *Bruckner*, Berlin, Hesse, 1925 ; tr. angl. dans *Ernst Kurth, Selected Writings*, traduit par Lee ROTHFARB, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
10. Fred LERDAHL, « Calculating Tonal Tension », *Music Perception*, vol. 13, n° 3, 1996, p. 319-363.
11. Fred LERDAHL, *Tonal Pitch Space*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
12. Fred LERDAHL et Ray JACKENDOFF, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge Massachusetts, The MIT Press, 1983.
13. Leonard B. MEYER, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1956 ; trad. fr. par Catherine DELARUELLE et préface de Jean-Jacques NATTIEZ, *Émotion et signification en musique*, Arles, Actes Sud, 2011.
14. Eugene NARMOUR, *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures, The Implication-Realization Model*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.

2007¹ ; Schenker, 1935²). Elle est généralement fondée sur les seules dimensions mélodique et harmonique, et parfois rythmique et métrique. Cependant, comme l'ont montré plusieurs études en psychologie de la musique³, d'autres dimensions sont susceptibles de contribuer aux schémas de tension-détente, notamment dans la musique atonale, telles que le silence, le tempo, la dynamique, le timbre, la texture, la spatialisation, ainsi que des procédés d'écriture tels que la répétition, l'accumulation, l'accélération, la dérivation, la suspension, la stase, la désynchronisation, l'inattendu, etc.

Lehne et Koelsch définissent la tension et le suspense comme « des états affectifs qui (a) sont associés à un conflit, une dissonance, une instabilité ou une incertitude, (b) créent un désir de résolution, (c) concernent des événements d'une signification émotionnelle potentielle et (d) s'appuient sur des processus d'attente, d'anticipation et de prédiction orientés vers l'avenir⁴ ». Ces états de tension observés en musique ont probablement des fondements biologiques. À l'instar de l'homéostasie biologique d'un organisme, capacité d'un individu à maintenir un état interne relativement stable, les expériences de tension pourraient se fonder sur une sorte d'« homéostasie psychologique », c'est-à-dire le besoin impérieux de résoudre les conflits et les dissonances psychologiques afin de garder ou d'atteindre un état d'équilibre cognitif et émotionnel stable. Cependant, cette préférence pour les états stables n'implique pas que les expériences de tension soient nécessairement reliées à des événements ou à des états émotionnels négatifs. Dans de nombreux cas, la tension peut être perçue positivement, par exemple quand elle est associée à une excitation ou à une expérience émotionnelle intense, d'autant plus si elle n'a pas de conséquence négative dans la vie réelle.

Les phénomènes de tension et détente sont communs aux arts qui se fondent sur des scénarios narratifs, tels que les romans, les bandes dessinées,

-
1. Jérôme ROSSI, « La notion de "cycle tensionnel" appliqué à la forme », *Musurgia*, vol. XIV, n° 1, 2007, p. 15-35.
 2. Heinrich SCHENKER, *Der Freie Satz*, Vienna, Universal Edition, 1935 ; tr. fr. *L'écriture libre*, vol. I : Textes, Vol. II : Exemples musicaux, traduction de Nicolas Meeüs, Liège, Mardaga, 1993.
 3. Nicola DIBBEN, « The Perception of Structural Stability in Atonal Music: The Influence of Saliency, Stability, Horizontal Motion, Pitch Commonality, and Dissonance », *Music Perception*, vol. 16, n° 3, 1999, p. 265-294. Philippe LALITTE, Emmanuel BIGAND, Joanna KANTOR-MARTYRUSKA et Charles DELBÉ, « On listening to atonal variants of two Piano Sonatas by Beethoven », *Music Perception*, vol. 26, n° 3, 2009, p. 223-234. Stephen MCADAMS, Bradley W. VINES, Sandrine VIELLARD, Bennett K. SMITH et Roger REYNOLDS, « Influences of Large-Scale Form on Continuous Ratings in Response to a Contemporary Piece in a Live Concert Setting », *Music Perception*, vol. 22, n° 2, 2004, p. 297-350. Daniel PRESSNITZER, Stephen MCADAMS, Suzanne WINSBERG et Joshua FINEBERG, « Perception of music tension for nontonal orchestral timbres and its relation to psychoacoustic roughness », *Perception and Psychophysics*, vol. 62, n° 1, 2000, p. 66-80.
 4. Moritz LEHNE et Stefan KOELSCH, « Toward a general psychological model of tension and suspense », *Frontiers in Psychology*, vol. 6, n° 79, 2015, p. 2, notre traduction [<https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.00079>, consulté le 10 janvier 2023].

les pièces de théâtre, les films, les chorégraphies, les opéras, etc. Ils nécessitent généralement du temps pour se dérouler et sont liés aux processus de prédiction, d'anticipation et d'horizon d'attente. Ces phénomènes existent également dans la musique instrumentale, même s'ils ne dépendent pas directement d'une narration sous-jacente ou d'un programme. Ils prennent la forme de procédés de structuration opérant à différentes échelles temporelles. Dans son ouvrage, *Entre naturalisme sonore et synthèse en temps réel. Images et formes expressives dans la musique contemporaine*¹, Márta Grabócz identifie quatre catégories principales de procédés de structuration au niveau médian (à l'intérieur des sections) qui relèvent des processus de tension/détente : 1) naissance (anabase) et extinction (catabase), 2) modes de croissance (dynamique croissante, expansion), 3) sections formelles statiques qui ne modifient pas la tension (stase, sons vibrants, bourdonnements, ondulation), 4) moments exceptionnels ou points culminants (accumulation de la tension comme préparation de points culminants positifs ou négatifs).

Ces procédés de structuration s'insèrent dans différents modèles formels. Dans le cas de *Sopiana* pour flûte, piano et bande de François-Bernard Mâche, il s'agit d'un rondo-sonate. Márta Grabócz et Olivier Loutz en ont explicité l'organisation (fig. 1) :

- Le rondo fait alterner des sections avec les chants d'oiseaux diffusés par la bande (sections A avec le shama et sections B avec l'hypolaïs ictérine et la rousserolle verderolle), avec des refrains constitués de cinq interludes instrumentaux (I), la coda constituant le dernier d'entre eux.

- L'exposition de la forme sonate est déterminée par les trois premières sections avec le shama et les deux premiers interludes (A1, I1, A2, A3, I2), le développement par la seule section B1, la réexposition par la reprise des trois types de sections (A4, I3, B2, I4, A5, B3), la coda concluant comme il se doit l'œuvre.

À titre d'exemple, le procédé de structuration appelé « naissance » régit la section A1 où, selon Márta Grabócz, « les sons lents et fragmentaires du shama s'accélèrent graduellement et finissent par s'articuler, s'organiser² », alors que l'anabase, procédé de structuration fondé sur l'ascension, est utilisée dans la coda de l'œuvre : « la courbe ascensionnelle des sons disparaissant dans le lointain remplit une fonction de clôture³ ».

1. Márta GRABÓCZ, *Entre naturalisme sonore et synthèse en temps réel...*, op. cit., p. 150-163.

2. *Ibid.*, p. 152.

3. *Ibid.*, p. 151.

Mes.	1-83			84-87		88-158			159-204			205-234			235-269		
Tempo (à la noire)	120			45/50		116			id.			id.			110		
Bande	Shama					Shama			Shama			Shama					
Flûte																	
Piano																	
Sections	A1			I1		A2			A3			A4			I2		
Segments	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j							
Forme sonate	« Exposition »																
Partie	I																

Mes.	270-347			348-365		366-387			388-432			433-462		463-495		496-540			541-597		
Tempo (à la noire)	116			id.		100			116			100		116		id.			id., puis presto accelerando)		
Bande	Hypolais Ictérine Rousserolle Verderolle			Shama					Hypolais Ictérine Rousserolle Verderolle			Shama		Hypolais Ictérine Rousserolle Verderolle							
Flûte																					
Piano																					
Sections	B1			A5		I3			B2			I4		A6		B3			I5		
Segments	k	l	m	n	o	p	q	r	s	t	u	v	w	x							
Forme sonate	« Développement »			« Réexposition »											« Coda »						
Partie	II																				

Figure 1 — Forme sectionnelle de *Sopiana* (d'après O. Loutz et M. Grabócz).

Méthodologie de l'approche tensionnelle de la forme

Comment représenter les phénomènes de tension et détente en musique ? Même si, dans les œuvres de musique écrite, la partition donne des indices, elle reste peu opérante pour représenter l'aspect continu de ces processus. Il faut donc avoir recours soit à des schémas qui synthétisent, à partir de la partition, les progressions, les récessions, les tensions et les relâchements, soit à une représentation issue du signal audio. La forme d'onde peut être utilisée, mais c'est une représentation basique qui ne permet d'appréhender qu'une seule dimension (les variations de pression). Hjørtkjær (2011¹) a proposé un modèle paramétrique dans lequel la tension est prédite comme une combinaison de caractéristiques acoustiques de bas niveau comprenant des mesures de la variation d'intensité et de la distribution de l'énergie spectrale, ainsi que des caractéristiques de plus haut niveau liées aux changements dans la distribution des classes de hauteur et dans la tonalité. Cette approche a l'avantage de mesurer la tension à partir de plusieurs paramètres acoustiques et donc de représenter plus finement les processus de tension et détente. Dans le cas de *Sopiana*, j'ai opté pour un ensemble de huit descripteurs audio dont la combinaison offre la possibilité de mettre en évidence les évolutions du flux musical, et particulièrement les moments de tension et détente. Ces descripteurs couvrent divers aspects du son tels que l'intensité (amplitude

1. Jens HJORTKJÆR, *Toward a Cognitive Theory of Musical Tension* (PhD thesis), Copenhagen University, 2011.

RMS¹), la dissonance sensorielle (rugosité², flux spectral³), le timbre (clarté du son⁴, étalement spectral⁵, nombre de passages par zéro⁶), la densité d'événements⁷ et le degré de changement (courbe de nouveauté⁸).

La durée des sections déterminées par Márta Grabócz et Olivier Loutz étant assez variable, certaines d'entre elles manquent d'homogénéité du point de vue sonore. Ce facteur est important car plus les extraits analysés par les descripteurs audio sont homogènes, plus leur représentation acoustique est précise. J'ai donc subdivisé les sections les plus longues de façon à obtenir un découpage en 24 segments (nommés de a à x dans le schéma formel, fig. 1) dont l'homogénéité semble suffisante en termes de durée, de dynamique, de texture et de timbre.

Les analyses acoustiques ont été effectuées à partir de trois enregistrements de *Sopiana*. Le premier a été réalisé en 1982 par Pierre-Yves Artaud (flûte) et Jacqueline Méfano (piano) dans les studios du GRM, sous la supervision du compositeur⁹. Le deuxième est celui de Lise Daoust (flûte) et Louise Bessette (piano), dans un disque intitulé *Mozart et les oiseaux* (1996¹⁰). Le troisième, avec Cécile Daroux à la flûte et Emmanuelle Bouillot au piano, paru en 2006¹¹. Mâche n'a supervisé aucun de ces deux enregistrements. Le recours

-
1. L'amplitude RMS mesure l'intensité globale du signal. Elle est calculée en prenant la moyenne quadratique de la forme d'onde.
 2. La rugosité (*roughness*) correspond à la dissonance sensorielle provoquée par les battements entre harmoniques et partiels.
 3. Le flux spectral (*spectral flux*) correspond à la vitesse à laquelle le spectre change. Il est calculé comme la distance entre les spectres de chaque image successive. C'est un indicateur de dissonance.
 4. La clarté du son (*spectral brightness*) est la quantité d'énergie au-dessus d'une fréquence de coupure (ici 1 500 Hz). Plus la valeur est haute, plus les harmoniques sont présentes dans le haut du spectre, plus le son est brillant.
 5. L'étalement spectral (*spectral spread*) mesure la dispersion de l'énergie spectrale autour de sa moyenne et correspond à la largeur de bande.
 6. Le *Zero Crossing Rate* (ZCR) correspond au nombre de passages par zéro du signal. Il permet de différencier les sons bruités des sons harmoniques.
 7. La densité d'événements (*event density*) estime le nombre d'événements par seconde.
 8. La courbe de nouveauté (*novelty curve*) estime le nombre et la force des changements dans le signal.
 9. Le disque vinyle comprenait également des enregistrements de *Kassandra* et *Amorgos*, interprétés respectivement par l'Ensemble du Nouvel Orchestre Philharmonique et par les solistes de l'Ensemble 2e2m, sous la direction de Boris de Vinogradov. La prise de son et le montage ont été réalisés par Jean Chapaut et Olivier Beurrotte.
 10. Le programme était constitué de diverses pièces de Mozart associées à celles de compositeurs contemporains. Dans l'ordre des plages du disque : Mozart *Sonate* n° 4 en *fa* majeur K. 13, Mozart *Fantasia* n° 1 en *ré* mineur K. 397, Messiaen *Le Courlis cendré* (*Catalogue d'oiseaux* n° 13), Mozart *Sonate* n° 3 en *la* majeur K. 12 ; Messiaen *Le Merle noir* ; Mozart *Sonate* n° 5 en *do* majeur K. 14, Levinas *Froissements d'ailes* ; Gougeon *L'Oiseau blessé*, Mâche *Sopiana*.
 11. Le programme du disque, intitulé *La Flûte et les Oiseaux : Hommage à Olivier Messiaen*, comportait des œuvres de Messiaen, Debussy, Ravel, Ibert, Saint-Saëns, Ancelin, Koechlin, Mâche et Prokofiev. Dans l'ordre des plages du disque : Messiaen *Le merle noir* ; Debussy *Syrinx*, Ravel *Oiseaux tristes*, Rivier *Oiseaux tendres*, Messiaen *Regard des hauteurs*, Ibert *Pièce*,

à trois interprétations plutôt qu'une seule pour les analyses acoustiques offre la possibilité non seulement de mettre à jour les convergences et les divergences entre les interprétations, mais permet aussi de distinguer l'apport de l'écriture (la partition) de celui de l'interprétation à la forme tensionnelle.

Afin de procéder à l'analyse comparée des interprétations enregistrées, j'ai, dans un premier temps, normalisé les fichiers audio pour atténuer les différences de dynamique entre les enregistrements. L'extraction des données pour chaque segment de chaque interprétation a été effectuée avec MIR Toolbox¹. Les valeurs obtenues des descripteurs ont été ensuite transformées dans une échelle de 0 à 1 afin de les rendre comparables. Les figures 2 à 4 représentent le profil tensionnel de chacune des trois interprétations. Chaque graphique est constitué d'un histogramme empilé qui représente la contribution des huit descripteurs audio pour chaque segment et d'une courbe établie à partir de la moyenne des valeurs des descripteurs audio multipliée par 10 pour chaque segment. Les pics représentent les moments de tension les plus forts et les vallées les moments de relâchement de la tension. La hauteur du pic ou de la vallée suggère le degré de tension ou de relâchement.

Analyse comparée de la forme tensionnelle de *Sopiana*

Avant d'aborder l'analyse comparée de la forme tensionnelle de *Sopiana*, rappelons que la durée des interprétations diffère légèrement en raison des sections sans bande qui sont plus libres temporellement (I1, I2, I3, I4, coda). L'enregistrement d'Artaud/Méfano possède la durée la plus grande (11'32), celui de Daroux/Bouillot est le plus court (11'02), la version de Daoust/Bessette se situant entre les deux (11'12). Du point de vue du contenu acoustique (données des descripteurs audio), l'analyse des corrélations indique que les interprétations d'Artaud/Méfano et de Daoust/Bessette sont proches (.79, $p < 0,0001$) contrairement à celle de Daroux/Bouillot qui diffère des deux autres (.55, $p < 0,006$; .53, $p < 0,009$). Ceci est particulièrement évident dans la première partie de l'œuvre (A1 à I2) où le profil tensionnel de leur version (fig. 4) est plat relativement aux deux autres interprétations (fig. 2 et 3).

La comparaison des trois profils montre que la forme tensionnelle de l'œuvre dépend à la fois des procédés de structuration propres à l'écriture de la partition et de la façon dont les interprètes exécutent l'œuvre. Ainsi, dans

Saint-Saëns *La volière (Carnaval des animaux)*, Levinas *Froissements d'ailes*, Messiaen *La colombe*, Ancelin *Chant de l'oiseau qui n'existe pas*, Murail *Le fou à pattes bleues*, Koechlin *Les oiseaux sont ivres*, Mâche *Sopiana*, Prokofiev *L'oiseau (Pierre et le loup)*.

1. Olivier LARTILLO, Petri TOIVAINEN et Tuomas EEROLA, « A Matlab Toolbox for Music Information Retrieval », in C. PREISACH, H. BURKHARDT, L. SCHMIDT-THIEME et R. DECKER (éds.), *Data Analysis, Machine Learning and Applications, Studies in Classification, Data Analysis, and Knowledge Organization*, Springer-Verlag, 2008.

les trois versions, les vallées les plus marquées correspondent globalement aux interludes. Ce relâchement de la tension provient de l'absence de la bande, et donc d'une texture plus légère sans les chants d'oiseaux, ainsi qu'à des facteurs liés à l'écriture tels que le faible niveau de dynamique, les tempi plus lents que dans les autres sections et les nombreux silences. Parmi les interludes, les niveaux les plus bas de tension se rencontrent dans le deuxième et le troisième. Le deuxième correspond au procédé d'extinction, le matériau devenant de plus en plus fragmenté et entrecoupé de silence. Il a une fonction de transition avec la seconde partie, la baisse du niveau d'énergie préparant le contraste avec l'apparition de l'hypolais ictérine et de la rousserolle verderolle. Le troisième interlude est composé de deux segments aux fonctions différentes. Le premier segment (n) conclut le retour du premier thème (A5 avec le shama) avec un matériau fragmenté et entrecoupé de silences (procédé d'extinction). Le second segment (o) constitue un moment de stase sur la base de l'accord arpégé au piano et à la flûte dont le contenu harmonique colore le passage d'une ambiance mystérieuse. Le *fa* dièse aigu répété *ff* en notes brèves par la flûte crée une attente, facteur de remontée de la tension. Le quatrième interlude offre également un exemple de stase et d'attente, mais réalisé d'une autre manière. Celle-ci advient à la suite du trait ascendant de la flûte et du piano. Les deux instrumentistes établissent un dialogue à base de plusieurs modes de jeu plus ou moins bruités exécutés dans une dynamique faible. Le degré de tension légèrement plus élevé dans la version d'Artaud/Méfano, relativement aux deux autres versions, semble provenir de la prise de son plus proche des instruments. On rencontre aussi des passages de relâchement de la tension hors des interludes, par exemple dans les segments a et v. Le premier correspond au début de l'œuvre et au procédé de naissance que j'ai évoqué précédemment. La tension monte ensuite rapidement dans les deux autres segments de la section A1 dédiée au dialogue entre le shama et les deux instrumentistes. Le segment v correspond à la seconde phase de la section B3. La chute de tension est due à la fois à l'allègement progressif de la texture dans la partition (une sorte de catabase) et au choix interprétatif, notamment dans l'enregistrement de Daoust/Bessette, de renforcer ce changement en abaissant le niveau dynamique.

Les plus grands pics de tension ($\geq 3,5$) interviennent plutôt dans la seconde partie de l'œuvre principalement lors des sections A6, A5, B1, B3 et Coda. Le début de A6 (seg. s) est marqué par une augmentation brusque de la tension dans les trois interprétations, mais avec des différences de degré, celle d'Artaud/Méfano étant la plus tendue. Le taux de changement (courbe de nouveauté), la densité d'événements, le flux spectral et la rugosité sont au plus haut dans ce passage de l'œuvre et sont déterminés par l'écriture (registre aigu de la flûte, agrégats martelés au piano, densité rythmique). Les mêmes causes produisent les mêmes effets dans les sections B1 et A5 qui semblent former l'un des passages les plus tendus de l'œuvre. Cependant, on peut observer des

degrés de tension qui diffèrent légèrement selon les interprétations. La section A2, où le piano et le shama dialoguent sans la flûte, est également marquée par un pic de tension, dû essentiellement à une augmentation de l'intensité, de la rugosité, du flux spectral et de la densité d'événements, mais seulement dans les versions d'Artaud/Méfano et de Daoust/Besette. Le fort niveau de tension de la coda est reflété par un accroissement des valeurs de tous les descripteurs audio, à l'exception du taux de changement¹. Le niveau de tension et la façon dont celle-ci opère varient également selon les interprétations. La version de Daoust/Besette termine l'œuvre avec une puissante montée en tension, notamment dans le dernier segment (x) où la flûte tient le *sol* dièse aigu. La coda d'Artaud/Méfano déploie une forte tension, mais sans un contraste aussi marqué entre les segments w (trille ascendant en respiration continue) et x (*sol* dièse aigu tenu *ff*). Contrairement aux deux autres interprétations, la coda de Daroux/Bouillot ne comporte pas une montée en tension continue. Au contraire, elle est formée d'un pic lors du trille ascendant (seg. w) et se termine par un léger relâchement lors du dernier segment (x).

Reste maintenant à aborder la question du lien entre les profils tensionnels des interprétations et la forme rondo-sonate. Celui de la version de Daoust/Besette montre une alternance quasi systématique de pics et de vallées que l'on peut associer à une forme à refrain. Le profil tensionnel de la version d'Artaud/Méfano est aussi composé d'une alternance de pics et de vallées, mais moins systématique. Il semble plus correspondre à la forme sonate. On peut ainsi observer, une montée en tension de A1 à A2 qui marque le début de l'exposition, un pic regroupant le développement (B1) et le début de la réexposition (A5) et un dernier moment plus tendu qui commence avec un grand pic au début de A6 (segment s), une tension toujours active (segments t et u), puis un court relâchement (segment v) avant la montée en tension de la coda. L'interprétation de Daroux/Bouillot est celle qui s'éloigne le plus du modèle formel rondo-sonate. Le jeu de tension/détente s'établit sur la base des deux parties de l'œuvre. La première est caractérisée par un profil de tension faible et stable, alors que la seconde est globalement plus tendue tout en alternant des phases de tension (B1/A5, B2, A6/début de B3, coda) et de détente (début de I3, I4, fin de B3). Les profils tensionnels des interprétations font donc ressortir des mises en œuvre différentes – toutes trois légitimes – de la rencontre entre la forme sonate et le rondo imaginée par le compositeur.

Nous avons constaté que les processus de tension-relâchement mis en œuvre dans *Sopiana*, ainsi que leurs liens à la forme sectionnelle, sont en partie communs aux trois interprétations, en partie dépendant des choix interprétatifs. L'analyse acoustique a montré qu'ils sont de nature différente,

1. Le trille ascendant de la flûte exécuté en respiration continue apporte une forte continuité et un élément de prévisibilité qui fait baisser le taux de changement.

étant sous-tendus par des combinaisons spécifiques de descripteurs audio. L'approche tensionnelle de la forme, qui implique une conception dynamique du temps musical et énergétique de la matière musicale, est complémentaire de l'approche sectionnelle reliée à des aspects plus cognitifs de catégorisation et de mémorisation des matériaux musicaux. Sa particularité est qu'elle permet de mettre en lumière les liens entre écriture musicale, expressivité de l'interprétation et composantes émotionnelles susceptibles de surgir à l'écoute de la musique.

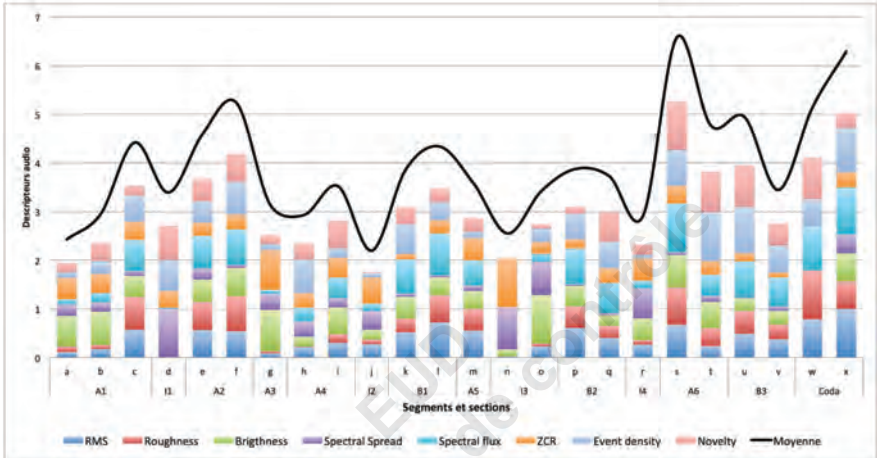


Figure 2 — Profil tensionnel de l'interprétation de *Sopiana* par Pierre-Yves Artaud (flûte) et Jacqueline Mefano (piano).

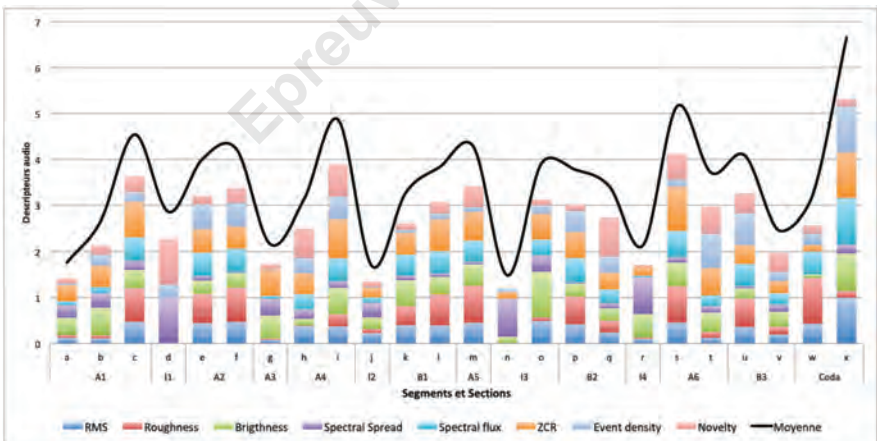


Figure 3 — Profil tensionnel de l'interprétation de *Sopiana* par Lise Daoust (flûte) et Louise Bessette (piano).

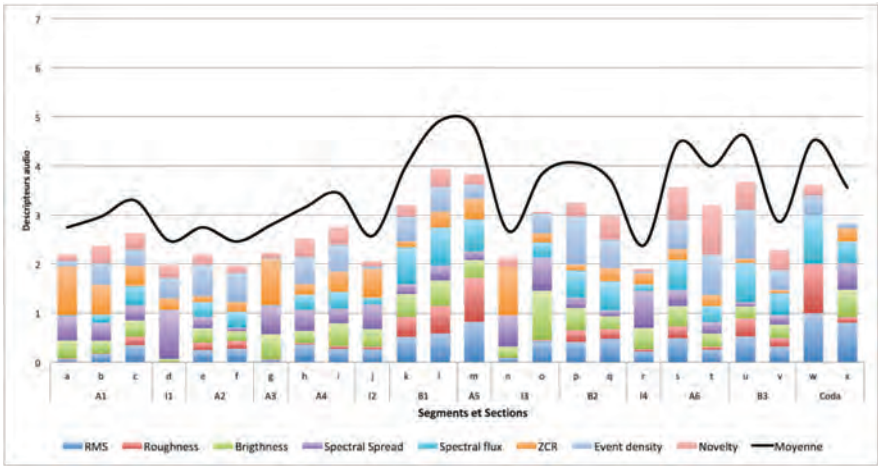


Figure 4 — Profil tensionnel de l'interprétation de *Sopiana* par Cécile Daroux (flûte) et Emmanuelle Bouillot (piano).

Philippe LALITTE
Sorbonne Université

La musique spectrale de l'Itinéraire face à Jean-Claude Risset

Hommage à Márta Grabócz

J'ai fait la connaissance de Márta Grabócz lors de l'année universitaire 1999-2000, à l'Université Marc Bloch de Strasbourg. Je réalisais alors un mémoire de maîtrise sous la direction de Pierre Michel, sur le rôle du collectif Itinéraire dans la promulgation d'une école spectrale européenne.

Dans ce mémoire, j'évoquais les origines proches de la musique spectrale (Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, mais aussi Giacinto Scelsi), puis les concepts des membres du groupe, leurs idées respectives, ainsi que le travail du collectif en matière de recherche en acoustique ou avec les instrumentistes. Je m'intéressais également à la diffusion de ces idées par le biais de l'ensemble, mais je tentais aussi d'en mesurer l'impact lorsqu'elles se retrouvaient chez d'autres compositeurs, comme Jonathan Harvey, Horatiu Radulescu, Philippe Hurel, Kaija Saariaho, Philippe Leroux, Eric Tanguy, et Ivan Fedele. Enfin, je discutais du bien-fondé de cette appellation spectrale énoncée par Hugues Dufourt¹. J'écrivais alors que n'importe quelle musique se basant sur des manipulations de spectres (notamment dans le cadre de la synthèse) pourrait être qualifiée de spectrale de manière tout aussi légitime que celles de Grisey, Murail ou même Levinas. Je pensais alors notamment à Jean-Claude Risset.

J'ai demandé à Márta si elle voulait bien être membre du jury à l'occasion de la soutenance de ce mémoire. Ce ne fut pas possible en raison de nos contraintes respectives d'agendas, mais elle a quand même pris le temps de me communiquer quelques remarques, notamment de considérer le rôle de précurseur de François-Bernard Mâche. J'ai pu approfondir cet aspect lors du

1. Hugues DUFOURT, « Musique spectrale », in *Conséquences*, n° 7/8, 1986, p. 111-115 (ce texte date de 1979), réédité dans Hugues DUFOURT, « Musique spectrale », in *Musique, pouvoir, écriture*, Paris, Bourgois, 1991, p. 289-294.

colloque François-Bernard Mâche, le poète et le savant face à l'univers sonore, qu'elle a organisé avec Geneviève Mathon les 9 et 10 octobre 2015 à la Fondation Lucien Paye de Paris, à l'occasion des 80 ans de Mâche¹.

Par ailleurs, en 2011, Márta m'a proposé de travailler à la publication des écrits de Risset avec l'aide du compositeur, qui est arrivée à terme début 2020. Alors que dans ma maîtrise, j'abordais surtout les questions de technique d'écriture de la musique spectrale, cette petite dizaine d'années à fréquenter les écrits de Risset m'a permis de beaucoup mieux comprendre ce qu'était cette musique spectrale et ses enjeux esthétiques, historiques, sa situation et ses rapports avec le monde de la musique électroacoustique, et même avec la musique sérielle.

Par musique spectrale, on entend une musique qui s'inspire des lois de l'acoustique, et plus spécialement du modèle du spectre sonore. On désigne un groupe de compositeurs (Gérard Grisey, Tristan Murail, Michaël Levinas, Roger Tessier et Hugues Dufourt) réunis au sein d'un collectif – l'itinéraire fondé en 1973 – avec des chercheurs (Émile Leipp) et des interprètes (Pierre-Yves Artaud et Patrice Bocquillon à la flûte, André Cazalet au cor, Jean-Max Dussert à la clarinette). D'autres compositeurs, déjà cités plus haut, leur sont apparentés. De même, on a tendance à les placer dans une lignée de compositeurs français, dont le plus proche est leur professeur Olivier Messiaen – à l'exception de Dufourt, ils étaient tous issus de la classe de Messiaen –, et qui remonte jusqu'à Rameau, notamment *via* Varèse, Debussy et Berlioz. *Partiels* (1975), chef-d'œuvre de jeunesse de Grisey, et *Gondwana* (1980) de Murail sont les œuvres emblématiques des premières musiques spectrales.

Le travail timbrique frappe immédiatement l'auditeur. Ainsi, la création de *Partiels* tranchait vivement par rapport à la musique contemporaine que l'on pouvait entendre alors. Pour Philippe Hurel, l'audition de *Partiels* provoque un véritable choc : « Il est des œuvres que l'on ne peut contourner tant leur potentialité est grande, œuvres qu'il ne s'agit pas d'accepter dans leur totalité, mais qui se posent en points de repère et obligent les compositeurs à penser autrement leur art. [...] En 1975, Gérard Grisey écrit *Partiels* pour 18 instruments, dont les premières mesures suffisent à balayer bon nombre d'attitudes compositionnelles et à les reléguer au rang de techniques historiques. [...] Nombreux sont, en France et à l'étranger, les compositeurs qui ont senti les prémices d'une nouvelle pensée qui valorise les notions de timbre (et non plus d'harmonie), de partiel et d'amplitude (et non de note et dynamique), de "trajet parcouru" (processus entre des points et non matériel et variation), de seuil, de microscopie et macroscopie² ».

-
1. Olivier CLASS, « François-Bernard Mâche et la musique spectrale », in Márta GRABÓCZ et Geneviève MATHON (dir.), *François-Bernard Mâche, le compositeur et le savant face à l'univers sonore*, Paris, Hermann, 2018, p. 275-301.
 2. Philippe HUREL, « Le phénomène sonore, un modèle pour la composition », in Jean-Baptiste BARRIÈRE (dir.), *Le timbre, métaphore pour la composition*, Paris, Bourgois, 1991, p. 261.

Là où beaucoup de commentateurs (et détracteurs) ont vu uniquement un travail harmonique et de l'hédonisme sonore, Hurel souligne avec justesse le rapport harmonie / timbre qui joue avec la perception de l'auditeur. Le principe de ces premières mesures est simple. Il s'agit de la transcription en notation musicale – et surtout dans une temporalité proportionnellement plus conséquente – d'un spectre de *mi* grave. Les différentes hauteurs obtenues sont confiées aux instruments de l'ensemble. En fait, le compositeur prend ce spectre comme *modèle*, comme plan ; on parle de simulation instrumentale du spectre. De ce fait, les différents partiels du modèle vont donc avoir à leur tour des harmoniques avec des processus tout aussi complexes. On obtient alors un son qui n'est plus tout à fait un accord orchestré : « Nous venons de créer un être hybride pour notre perception, un son qui sans être encore un timbre, n'est déjà plus tout à fait un accord, sorte de mutant de la musique d'aujourd'hui, issu de croisements opérés entre les techniques instrumentales nouvelles et les synthèses additives réalisées par ordinateur¹. » Autrement dit, l'oreille hésite en un continuel aller-retour entre accord et timbre.

Murail confirme cette ambiguïté perceptive. Dans les conférences tenues à Villeneuve-lès-Avignon², il explique qu'une transcription instrumentale des fréquences en notes de musique (plus pratique pour les instrumentistes mais moins précise) nécessitera une grande finesse de jeu au niveau de l'intonation. Il illustre son propos avec l'exemple d'un spectre ayant pour fondamentale le *sol* le plus grave du piano (*sol*₀). Il en sélectionne les cinq premiers partiels impairs, et propose trois niveaux d'approximation d'intonation : au demi, au quart et au huitième de ton. Il constate que plus l'intonation est proche des fréquences du spectre, plus l'ensemble des composantes tend à fusionner en un son unique, alors que l'approximation au demi-ton, assez grossière dans ce contexte, donne un « accord assez “classique”, et assez “consonnant”, finalement, malgré la septième majeure qu'il contient³ », et dont les composantes sont bien distinctes. Et lorsqu'on réécoute ensuite l'approximation au demi-ton, elle paraît encore plus rugueuse qu'en première audition.

-
1. Gérard GRISEY, « La musique, le devenir du son », in Guy LELONG (dir.) avec la collaboration d'Anne-Marie RÉBY, *Gérard Grisey – Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, éd. MF, 2008, p. 50-51.
 2. Tristan MURAIL, « Conférences de Villeneuve-lès-Avignon », retranscrites par Dominic GARANT, in Pierre MICHEL (dir.), *Tristan Murail – Modèles et artifices*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2004, p. 105-106.
 3. *Ibid.*, p. 106.

Approximations : au 1/2 ton au 1/4 de ton au 1/8 de ton

Exemple 1 — Transcription en notation musicale d'un spectre de *solo* piano, avec différentes échelles d'approximation d'intonation¹.

C'est la raison pour laquelle l'un des trois épithètes par lesquels Grisey souhaite qualifier sa musique est « *liminale*, parce qu'elle s'applique à déployer les seuils où s'opèrent les interactions psycho-acoustiques entre les paramètres et à jouer de leurs ambiguïtés² ».

La démarche de Risset est assez similaire avec ses « harmonies timbres » (par exemple, avec un timbre de gong qui se prolonge en harmonie) et son travail sur les ambiguïtés perceptives avec ses sons paradoxaux. *Mutations* (1969) est sans doute l'œuvre la plus proche de la démarche des premières musiques spectrales. Laurent Pottier invite à se reporter au son #550 du catalogue de sons³. Quant à Hugues Dufourt, théoricien de l'itinéraire, il en vient même à faire de Risset le père de la musique spectrale : « La nouveauté de la musique spectrale, dont on peut considérer Risset comme le tout premier fondateur, tient au fait que son opération n'est saisissable que dans la perspective de son déploiement. On la qualifie à juste titre de musique de processus⁴. »

Mais Risset ne revendique pas cette paternité, comme le montre cet échange avec l'assistance lors d'une table ronde qui s'est tenue dans le cadre du colloque *Modèles naturels et scénarios imaginaires – Peter Eötvös, François-Bernard Mâche et Jean-Claude Risset* organisé par Márta en 2012 au Centre de Documentation de la Musique Contemporaine de Paris. À la question : « Pourquoi n'avez-vous pas été officiellement l'inventeur de la musique

1. *Ibid.*, p. 105 pour l'exemple et p. 106 pour les correspondances de fréquences en Hertz.

2. Gérard GRISEY, « La musique, le devenir du son », *op. cit.*, p. 45.

3. Laurent POTTIER, « Composition et synthèse sonore – les apports de l'informatique pour la musique spectrale », in Céline CARENCO, Anne DAMON-GUILLOT, Jean-Christophe BRANGER et Pierre FARGETON (dir.), *Une musicologie entre textes et arts – Hommages à Béatrice Ramaut-Chevassus et Alban Ramaut*, Paris, Hermann, 2021, p. 193 – Jean-Claude RISSET, « An Introductory Catalogue of Computer Synthesized Sounds », in *The Historical CD of Digital Sound Synthesis*, Computer Music Currents, vol. 13, WER 2033-2, Mayence, Wergo 1995, p. 251-254.

4. Hugues DUFOURT, *La musique spectrale, une révolution épistémologique*, Sampzon, Delatour, 2014, p. 312.

spectrale ? », Risset répond : « Il faudrait le demander à ladite école, qui a reconnu mon rôle de précurseur. Mais non... c'est lui, ce n'est pas moi¹ ».

« Lui », c'est le voisin de table de Risset, François-Bernard Mâche. Ce dernier avait composé *Le son d'une voix* en 1964, à partir du modèle d'un spectrogramme de sa propre voix... 11 ans avant *Partiels* de Grisey, et 5 ans avant *Mutations*. En fait, Risset attribue la paternité de la musique spectrale à Mâche parce que cette dernière repose sur des modèles (dont un spectrogramme), et qu'il est l'un des premiers à travailler de manière systématique et explicite à partir de modèles. Alors que ceux-ci sont extrêmement diversifiés chez Mâche², ils se concentrent plus chez les spectraux sur des modèles acoustiques liés au spectre sonore, ou encore la simulation instrumentale de techniques électroacoustiques des années 1970.

En revanche, Risset est bien l'un des pères de la musique numérique. Ses premières expériences en la matière visent à reproduire de manière synthétique des sons de trompette : « L'enjeu principal n'était pas la réalisation d'*ersatz*, mais l'élucidation de ce qui faisait la vie et l'identité de certains sons instrumentaux, ceux dont l'imitation à partir des données disponibles dans les manuels d'acoustique donnait des résultats catastrophiques³. »

Risset et les spectraux travaillent à partir de modèles qu'ils simulent, le premier avec la programmation informatique grâce au logiciel *Music 5*, les seconds avec les instruments de l'orchestre symphonique. La reproduction du spectre et de son évolution temporelle constitue leur point de départ. Dès lors, il n'est pas étonnant que l'on qualifie leur musique de spectrale. Mais cela signifie aussi que quiconque travaille en manipulant un spectre pourrait être qualifié de compositeur « spectral ».

Le qualificatif « spectral » est dû à Hugues Dufourt, mais il l'emploie plus pour désigner la musique de ses collègues de l'Itinéraire que la sienne. Grisey quant à lui estimait ce terme bien trop global pour désigner ne serait-ce que les travaux de l'Itinéraire, au sein duquel déjà Levinas se sentait à part. C'est

-
1. Les actes de ce colloque ont été publiés dans Márta GRABÓCZ (dir.), *Modèles naturels et scénarios imaginaires dans les œuvres de Peter Eötvös, François-Bernard Mâche et Jean-Claude Risset*, Paris, Hermann, 2020. La table ronde évoquée n'a pas été retranscrite, mais a été enregistrée sous le titre « Discussion finale avec Peter Eötvös, François-Bernard Mâche, Jean-Claude Risset », sur <http://www.cdmc.asso.fr/fr/actualites/saison-cdmc/modeles-naturels-scenarios-imaginaires-peter-eotvos-francois-bernard-mache> (le passage en question débute à 18'06"), consulté le 20 mars 2023.
 2. On trouve une liste des principaux modèles utilisés par Mâche dans Márta GRABÓCZ, « Le démiurge des sons et le *poeta doctus* – Introduction à l'esthétique et à l'analyse des œuvres de François-Bernard Mâche », in Márta GRABÓCZ (dir.), *Entre naturalisme sonore et synthèse en temps réel – Images et formes expressives dans la musique contemporaine*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2013, p. 141-143.
 3. Jean-Claude RISSET, « Problèmes d'analyse : quelques clés pour mes premières pièces numériques, *Little Boy et Mutations* », in *Écrits*, vol. 2 : « Le numérique, un nouvel artisanat pour la création musicale – Outils et œuvres musicales », Paris, Hermann, 2018, p. 497.

pourquoi il proposait les épithètes « différentiel », « liminal » et « transitoire¹ » pour sa propre musique.

Il faudrait donc poser un certain nombre de limites au terme « spectral » pour qualifier les musiques des premières années de Grisey et Murail. C'est avant tout la simulation instrumentale qui les concerne. Murail a encore plus exploré les potentialités du spectre comme modèle compositionnel².

En revanche, une telle approche semble écarter *a priori* Michaël Levinas, qui d'ailleurs, s'est senti à part dans les premières années : « À l'origine, bien qu'intégré naturellement à la structure générale de l'ensemble, acquiesçant du reste aux diverses positions du choix musical, je me suis néanmoins senti singulièrement en dehors d'un "courant". [...] J'ai vécu curieusement la contemporanéité à l'itinéraire en ces années soixante-dix, sans croire vraiment aux musiques jouées dans les concerts que le groupe organisait. [...] Je me situais très loin des musiques de processus ou des systèmes prônant l'analyse intrinsèque du son pour générer une forme³ ».

Alors que Grisey et Murail modélisent une sonorité orchestrale par le biais de la simulation instrumentale gérée avec des paramètres discrets tels que hauteurs, durées, intensités, un peu à la manière de la synthèse additive (Grisey parle d'ailleurs de « *synthèse instrumentale*⁴ » pour décrire sa démarche) d'où le rapprochement avec Risset, Levinas se livre plutôt à un travail exercé *directement* sur la sonorité instrumentale. Cette démarche résulte d'un séjour au GRM, et se concrétise par l'utilisation du *live electronic*, de la médiation du haut-parleur, de la lutherie électrique/électronique.

Lors des débuts de l'itinéraire en 1973, Levinas a peu de moyens à disposition. Par ailleurs, il lui importe de préserver le geste instrumental ou vocal. Très rapidement, il a l'intuition de réaliser des « croisements » instrumentaux, notamment en utilisant le phénomène de résonance par sympathie. Le procédé le plus emblématique, concrétisé avec *Appels* (1975) puis réutilisé à de nombreuses reprises, consiste à faire jouer un cor devant une caisse claire dont le timbre est actionné et va vibrer contre la membrane de l'instrument. On obtient ainsi un mélange des deux instruments, qui restent reconnaissables : un son de cor granulé par la caisse claire. L'amplification (avec ou sans *equalization*) et sa projection par les haut-parleurs permettent à Levinas de créer des sonorités tout aussi saisissantes que les harmonies timbres de ses collègues, bien qu'elles soient de nature différente.

1. Gérard GRISEY, « La musique, le devenir du son », *op. cit.*, p. 50-51.

2. Cf. Tristan MURAIL, « Spectres et lutins », in Pierre MICHEL (dir.), *Tristan Murail – Modèles et artifices*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2004, p. 31-44.

3. Michaël LEVINAS, « La migration des âmes », in Pierre Albert CASTANET et Danielle COHEN-LEVINAS (dir.), *Le compositeur trouvère – Écrits et entretiens (1982-2002)*, Paris, l'Harmattan, 2002, p. 81-82.

4. Gérard GRISEY, « À propos de la synthèse instrumentale », in Guy LELONG (dir.), avec la collaboration d'Anne-Marie RÉBY, *Gérard Grisey – Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, éd. MF, 2008, p. 35-37.

En effet, Grisey, Murail ou Risset jouent avec une ambiguïté perceptive passant d'une situation globale ou fusionnée des éléments mis en jeu (le timbre) à une situation où les éléments sont clairement différenciés (harmonie, voire polyphonie) et *vice-versa*. En revanche, chez Levinas, il y a un jeu sur le timbre à l'aide de ressources instrumentales qui restent clairement identifiables. Par ailleurs, Grisey, Murail ou Risset paramètrent les données qu'ils manipulent, tandis que Levinas procède d'une manière plus intuitive.

Les possibilités de croisement restent assez limitées jusqu'aux années 1990, où Levinas a l'occasion de manipuler des sonorités instrumentales numérisées (synthèse numérique, enregistrement). Désormais, grâce à l'informatique musicale, il est en mesure de croiser des transitoires d'attaque. Cependant, le compositeur se fie d'abord à son intuition pour savoir quels instruments croiser, et établit même une liste, un peu à la manière du traité d'orchestration de Berlioz¹. Associée à la puissance du temps réel, cette manière de faire lui permet de conserver le geste instrumental / vocal et d'enrichir les possibilités de croisements, comme le montrent les « sons tambourinés » de son opéra *Les nègres*, qui mixent une ligne vocale très rythmée et percussive chantée en direct avec des instruments de percussion².

L'informatique musicale va aussi profiter à Murail. En effet, pour reproduire, manipuler et traduire en notation musicale les modèles dont il s'inspire, il utilise des logiciels de composition assistée par ordinateur, comme *Patchwork* et son successeur *OpenMusic*³. En revanche, Levinas ne saisit pas de paramètres chiffrés dans un ordinateur. Il va plutôt examiner ou manipuler les représentations graphiques du son, notamment à travers la synthèse croisée⁴. En fonction de ces manipulations, l'ordinateur va effectuer en temps réel les calculs nécessaires afin de reproduire de manière sonore ce que le compositeur a réalisé graphiquement. C'est pourquoi je qualifie son approche de « plastique » : il y a malléabilité, modelage du son.

-
1. Cf. Michaël LEVINAS, « Les sons d'hybridation et les transitoires d'attaque : vers les nouvelles mixités », in Pierre Albert CASTANET et Danielle COHEN-LEVINAS (dir.), *Le compositeur trouvère – Écrits et entretiens (1982-2002)*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 89-96.
 2. Cf. Olivier CLASS, « L'opéra et les nouvelles technologies : les outils de l'IRCAM au tournant du XXI^e siècle », in Étienne KIPPELEN (dir.), *Euterpe*, n° 37 : « L'opéra en France depuis la libération », 2021, p. 7-8, et pour les détails techniques : Gilbert NOUNO, « L'électronique dans *Les Nègres* de Levinas », livret programme de l'Opéra de Lyon, 2004, p. 88-92.
 3. Avec une certaine expérience, il peut s'en passer, ou en faire une utilisation moins systématique. Cf. Rozalie HIRS, « Interview with Tristan Murail, April 10, 2007 », in Rozalie HIRS et Bob GILMORE (dir.), *Contemporary Compositional Techniques and OpenMusic*, Sampzon, Delatour, 2009, p. 10.
 4. La synthèse croisée est une « technique d'hybridation qui associe les paramètres extraits de deux sons pour modéliser un timbre synthétique : une excitation et une réponse, une attaque et une résonance, un spectre harmonique et une enveloppe d'amplitude. Dans *Sud* (1985), réalisé au GRM, J.-C. Risset croise des sons d'oiseaux et de métaux, de vagues et d'insectes. », cf. Claude FATUS, *Vocabulaire des nouvelles technologies musicales*, Paris, Minerve, 1994, p. 172.

Cependant, jusqu'à présent, je n'ai abordé que la partie émergée de l'iceberg « musique spectrale », à savoir l'harmonie et le travail du timbre. Or, surtout pour Grisey, la véritable problématique est le temps. En effet, on utilise souvent la métaphore d'organisme vivant pour décrire le son, car il évolue dans le temps.

Lorsque Grisey qualifie sa musique de « transitoire », il considère le « dynamisme du son comme un champ de forces et non comme un objet mort¹ », et va jusqu'à assimiler objet sonore et processus : « L'objet sonore n'est qu'un processus contracté, le processus n'est qu'un objet sonore dilaté². » Autrement dit, et pour prendre une métaphore topographique, il s'agit d'une question d'échelle. Selon l'échelle où l'on se situera, on aura affaire à une appréciation temporelle différente. Le compositeur en distingue trois, qu'il appelle poétiquement « temps des oiseaux », « temps des hommes » et « temps des baleines » : « Pensez aux baleines, aux hommes et aux oiseaux. Si l'on écoute les chants des baleines, ils sont tellement étalés que ce qui paraît être un gigantesque gémissement étiré et sans fin n'est peut-être pour elles qu'une consonne. C'est-à-dire qu'il est impossible avec notre constante de temps de percevoir leur discours. Parallèlement, à l'audition d'un chant d'oiseau, on a l'impression qu'il est très aigu et agité. Car il a une constante de temps beaucoup plus courte que la nôtre. Difficile pour nous de percevoir ses subtiles variations de timbre, alors que lui nous perçoit, peut-être, comme nous percevons les baleines³. »

Là encore, Risset était précurseur, quoiqu'il ait d'abord eu une démarche d'observation, d'analyse. Dès ses premiers essais de synthèse numérique, il avait compris que l'identité des différents instruments de l'orchestre symphonique était liée aux caractéristiques temporelles de leur spectre, et non à la seule présence (ou absence) de tel ou tel partiel. Par exemple, dans le cas de la trompette, il observe la non-synchronisation des partiels pendant les quelques dizaines de millisecondes de l'attaque, ou encore, que la proportion d'harmoniques aigus du spectre s'enrichit avec l'intensité. Il en conclut que le son cuivré se caractérise non pas par tel ou tel paramètre mais par une *relation* entre paramètres⁴. Risset décrit l'attaque du son de trompette comme un concentré de temps. En effet, le phénomène ne dure que quelques dizaines de millisecondes⁵, mais il s'y passe une quantité importante d'événements

1. Gérard GRISEY, « La musique, le devenir du son », *op. cit.*, p. 45.

2. Gérard GRISEY, « Tempus ex Machina », in Guy LELONG (dir.), avec la collaboration d'Anne-Marie RÉBY, *Gérard Grisey – Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, éd. MF, 2008, p. 84.

3. Gérard GRISEY, interview par Ivanka STOÏANOVA, plaquette éditions Ricordi, Milan, Ricordi, 1990, p. 22. L'extrait reproduit ci-dessus est cité in Jérôme BAILLET, *Gérard Grisey – Fondements d'une écriture*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 25.

4. Cf. Jean-Claude RISSET, « Timbre et synthèse des sons », in *Jean-Claude Risset – Écrits*, vol. 3 : « Timbre, perception, virtualité : le compositeur face à la recherche », Paris, Hermann, 2020, p. 128.

5. 0 à 30 millisecondes : en-deçà, le résultat devient percussif, et au-delà, l'attaque est trop « molle ». Cf. Jean-Claude RISSET, « Synthèse de sons à l'aide de calculateurs électroniques

(l'apparition désynchronisée des partiels) avec des répercussions conséquentes en termes d'énergie (l'évolution de leur intensité ou de leur amplitude¹) : c'est une remarque similaire à celle de Grisey.

Dans les deux cas, ces événements sont tellement concentrés dans le temps qu'on ne les perçoit plus consciemment comme une succession, donc comme quelque chose de temporel, bien que l'oreille ressente les différences d'organisation du contenu et de la durée d'une attaque percussive ou au contraire d'un son de corde frottée ou pincée.

Stockhausen avait déjà évoqué ce concentré de temps dans son article « ...wie die Zeit vergeht²... » : si deux événements sont espacés de $1/16^e$ de seconde, on les perçoit encore « tout juste » comme deux événements distincts, mais si l'on réduit encore cet intervalle, on entend un ensemble global. Autrement dit, à force de compresser un certain nombre d'événements dans le temps, l'oreille n'arrive plus à les différencier en tant qu'entités distinctes, mais perçoit un son unique, tout comme au cinéma, lorsqu'on dépasse un certain nombre d'images par seconde, on n'a plus l'impression d'une succession d'instantanés donnés mais bien d'une scène animée réelle. Appelée *Bewegungfarbe* (couleur de mouvement), cette technique a été inaugurée par Herbert Eimert et Gottfried Michael Koenig au studio de Cologne³. C'est ce même phénomène, mis en œuvre à partir d'une micropolyphonie particulièrement dense, qui explique la sonorité si particulière de pièces purement orchestrales de Ligeti comme *Apparitions* (1959) ou *Atmosphères* (1961).

Alors que Stockhausen envisage la compression d'une succession d'impulsions, Grisey procède à l'opération inverse lorsqu'il transcrit des spectres dans *Partiels* et parle de dilatation : ce qui a lieu en quelques millisecondes dure ici plusieurs secondes. Les musicologues utilisent beaucoup la métaphore du *zoom* temporel pour décrire la démarche du compositeur.

Les modèles de spectres qui ont servi pour les premières œuvres spectrales correspondent au temps des oiseaux (un processus extrêmement contracté pour notre perception humaine) tandis que leur transcription dans la partition et leur exécution par un ensemble instrumental représentent le temps des

appliquée à l'étude de sons de trompette », in *Jean-Claude Risset – Écrits*, vol. 3 : « Timbre, perception, virtualité : le compositeur face à la recherche », Paris, Hermann, 2020, p. 99-102.

1. Cf. Jean-Claude RISSET, « Spectres de sons de trompette », « Analyse de sons de trompette à l'aide d'un calculateur électronique » et « Synthèse de sons à l'aide de calculateurs électroniques appliquée à l'étude de sons de trompette », in *Jean-Claude Risset – Écrits*, vol. 3 : « Timbre, perception, virtualité : le compositeur face à la recherche », Paris, Hermann, 2020, p. 89-92, p. 93-97 et p. 99-102.
2. Karlheinz STOCKHAUSEN, « ...Comment passe le temps », traduit de l'allemand par Christian MEYER, in *Comment passe le temps – Essais sur la musique 1952-1961*, Genève, Contrechamps, 2017, p. 151-199. Voir notamment p. 153.
3. Cf. Pierre MICHEL, *György Ligeti*, Paris, Minerve, 2/1995, p. 29. Stockhausen parle de $1/16^e$ de seconde pour cette fusion des événements, tandis qu'Eimert évalue le seuil d'estompage autour de $1/20^e$ de seconde.

baleines (un processus dilaté). Ce dernier est donc mis en application dès les premières grandes œuvres de Grisey. En revanche, le temps des oiseaux ne s'exprime que plus tard, à un moment où le compositeur cherche à ne plus limiter sa musique aux seuls processus de transformation lents. Il se traduit par des motifs aigus et brefs, « de larges portions de musique, parfois non encore entendues, qui sont réduites en quelques secondes¹ ». La mise en œuvre de ces temporalités, qu'il observe déjà chez Ligeti et surtout Stockhausen (par exemple dans *Gruppen*), trouve son aboutissement dans son chef-d'œuvre de maturité, *Vortex temporum* (1995).

À ce stade de notre réflexion, peut-on dire avec Dufourt, que Risset est le père ou l'inventeur de la musique spectrale ? Si on associe la musique spectrale aux compositeurs qui utilisent le spectre acoustique comme un modèle et réalisent des harmonies timbres tout en abordant la question du point de vue de la synthèse, alors il y a une très forte convergence d'idées entre *Partiels* de Grisey, *Gondwana* de Murail et *Mutations* de Risset. Elle s'exprime essentiellement sur les ambiguïtés de perception entre ensemble global (le timbre) et éléments indépendants (harmonie ou polyphonie), ou encore l'auscultation acoustique du son à l'aide du *zoom* que constitue l'analyse spectrographique.

Une fois encore, apparaît la question du modèle acoustique et de son expression numérique, calculée. Et une fois encore, le traitement plastique, plus intuitif et empirique de Levinas semble mis de côté. Pourtant, ce dernier a également été marqué par *Mutations* et plus généralement par les sons paradoxaux synthétisés de Risset et Chowning². Philippe Lalitte montre avec acuité comment Levinas cherche à générer lui aussi des textures, créant un paradoxe entre ce qui est écrit sur la partition et ce que l'oreille perçoit. Il y a également une référence à Ligeti, notamment à ses *Études* pour piano³.

Mettre en regard les compositeurs de musique spectrale et Jean-Claude Risset nous montre que Grisey et Murail ne sont pas des calculateurs froids épris d'une science absolutiste, et qu'à l'inverse, Levinas n'est pas qu'un simple improvisateur agissant uniquement à l'instinct. En réalité, Risset observe chez les membres de l'Itinéraire une démarche semblable à la sienne : composer le son. Dès 1991, il avait rendu hommage au collectif dans un texte intitulé « Un itinéraire exemplaire⁴ ». Bien sûr, il n'a alors pas le recul que nous avons

1. Jérôme BAILLET, *Gérard Grisey – Fondements d'une écriture*, op. cit., p. 26.

2. Michaël LEVINAS, « Le son et ses révélations : de l'écriture au son et du son à l'écriture », in Pierre Albert CASTANET et Muriel JOUBERT (dir.), *La musique de Michaël Levinas, vers des contrepoints irréels*, Château-Gontier sur Mayenne, Aedam Musicae, 2020, p. 128 et 132.

3. Philippe LALITTE, « Texture et paradoxes auditifs dans les œuvres récentes de Michaël Levinas », in Pierre Albert CASTANET et Muriel JOUBERT (dir.), *La musique de Michaël Levinas, vers des contrepoints irréels*, op. cit., p. 257-271.

4. Premières parutions : « Un Itinéraire exemplaire », in *La revue musicale*, n° 421 à 424, Paris, 1991, et Danielle COHEN-LEVINAS, *Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine – L'Itinéraire en temps réel*, L'Harmattan, 1998, p. 267-272.

aujourd'hui (30 ans plus tard) sur la musique spectrale et l'itinéraire, leurs compositeurs, et le rôle historique et esthétique qu'ils ont joué. Cependant, il salue d'ores et déjà l'itinéraire comme « le premier groupe qui ait pris en compte la "révolution électrique", comme l'appelle Hugues Dufourt, et qui ait voulu l'implanter dans le grand courant de la musique instrumentale, en évitant que l'électroacoustique ne reste une branche séparée¹ ».

Alors que Risset se sert des technologies numériques, notamment du logiciel *Music 5* de Max Mathews, les membres du collectif utilisent pour leur part des moyens instrumentaux comme la synthèse instrumentale de Grisey ou les croisements d'abord très artisanaux de Levinas, lorsqu'il n'avait pas encore de moyens informatiques à sa disposition.

Il est intéressant de souligner que Grisey et Levinas qualifient tous les deux leur démarche d'« hybride² ». Cependant, ce mot ne désigne pas la même chose : chez le premier, il s'agit de créer une ambiguïté perceptive entre les notes d'un agrégat (différentes hauteurs bien perceptibles ou phénomène plus global avec fusion de ces hauteurs), une sorte de fusion, alors que chez le second, l'hybride est une addition de différentes propriétés timbriques en un son global, mais sans tarir ni effacer les sources instrumentales originelles qui restent reconnaissables, quels que soient les traitements d'amplification ou les manipulations électroacoustiques.

Lorsque Risset a republié le texte consacré à l'itinéraire dans l'anthologie de ses écrits à l'initiative de Márta, il l'a intitulé « Grammaire, vocabulaire : composer le son³ », comme pour démontrer que la démarche de ces compositeurs est de composer le son, avec des sons instrumentaux, conciliant par-là les différences d'approches, paramétrique chez Grisey ou Murail, ou plastique chez Levinas. Le titre originel de l'article décrit les perspectives proposées par l'itinéraire en 1991 ; celui de 2014 sous-entend un regard rétrospectif en matière de techniques de composition, d'esthétique, et même d'histoire.

Mais au-delà de ce texte, examiner l'itinéraire à travers le prisme de Risset montre que les deux tendances qui s'y manifestent, le paramétrique et le plastique, ont des liens plus ou moins forts avec les deux premières écoles de la musique électroacoustique d'Europe occidentale : chronologiquement, la musique concrète de Pierre Schaeffer à Paris (1948-1949) pour l'approche plastique, et la musique électronique d'Eimert, Beyer et Stockhausen à

1. *Ibid.*, p. 37.

2. Gérard GRISEY, « La musique, le devenir du son », in Guy LELONG (dir.), avec la collaboration d'Anne-Marie RÉBY, *Gérard Grisey – Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, éd. MF, 2008, p. 50-51 – Michaël LEVINAS, « Les sons d'hybridation et les transitoires d'attaque : vers les nouvelles mixités », in Pierre Albert CASTANET et Danielle COHEN-LEVINAS (dir.), *Le compositeur trouvère – Écrits et entretiens (1982-2002)*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 89-96.

3. Jean-Claude RISSET, « Grammaire, vocabulaire : composer le son », *Écrits*, vol. 1 : *Composer le son – Repères d'une exploration du monde sonore numérique*, Paris, Hermann, 2014, p. 35-39.

Cologne pour l'approche paramétrique (1951-1952) en lien avec la musique sérielle.

Dans ces premières années, on a assisté à des querelles d'*ego* et de conceptions entre les représentants des deux écoles. La première manipulait des sons enregistrés tant bien que mal avec les moyens de l'époque, tandis que la seconde utilisait des sons sinusoïdaux qui se prêtaient fort bien aux techniques de la musique sérielle, mais étaient sans aucune vie. La musique concrète avait sans doute l'intuition que le son était un processus complexe compressé mais peinait à manipuler le matériau, tandis que la musique électronique permettait un traitement relativement proche de la musique instrumentale en quantifiant très précisément des paramètres (hauteur, durée, intensité...), mais le résultat était fade car figé, non évolutif. On a cru voir une sorte de réconciliation des deux écoles lorsqu'en 1956, un membre de chacune d'elles a inclus le matériau prôné par l'autre dans ses œuvres. Ainsi, *Haut-Voltage* de Pierre Henry (déjà en conflit avec Pierre Schaeffer) et surtout *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen ouvrent la voie à la musique électroacoustique.

Cependant, le conflit n'était pas résolu pour autant. En effet, Boulez considère que ce qui provient de Schaeffer n'est que « fariboles [...] travail de dilettante [...] gadget¹ », tandis que ce dernier voit dans la démarche de Cologne (et des compositeurs sériels) des calculs abstraits, intellectuels, déconnectés de la réalité sonore. Caricaturalement, il y aurait donc d'une part les calculateurs, les manipulateurs de paramètres, et d'autre part ceux qui cherchent à modeler, à sculpter le son, qui essaient d'en cerner l'essence, la vitalité.

Ainsi, les dissensions étaient restées vives, comme l'a montré l'intervention de Schaeffer au colloque de Stockholm en 1970, organisé par l'UNESCO et la Fylkingen Society sur le thème des relations entre l'art et la technologie. Dans cette réunion d'experts, la musique a tenu une grande place, ce que les interventions de Jean-Claude Risset, Max Mathews ou encore Pierre Schaeffer attestent².

On cernera tout de suite la portée historique de cette rencontre du père de la musique concrète et des pères de la musique numérique. De manière virulente et sans doute un peu arbitrairement, le premier condamnait l'ordinateur, dans lequel il ne voyait qu'une machine à calculer qui priverait l'homme de son intuition créative³. Cette vision prête à sourire avec le recul

1. Cf. critique dans l'*Encyclopédie Fasquelle* de 1958, réédité dans « Concrète (musique) », *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, p. 286.

2. Les interventions des participants ont été publiées dans *La Revue musicale*, n° 268-269, Paris, Masse, 1971.

3. Cf. Pierre SCHAEFFER, « La musique et les ordinateurs », in *Musique et Technologie – UNESCO*, 1970, et dans *La Revue musicale*, n° 268-269, Paris, Masse, 1971, p. 57-88 pour l'intervention de Schaeffer, et Jean-Claude RISSET, « Pierre Schaeffer et l'ordinateur »,

et l'usage que nous en faisons aujourd'hui, mais il faut se rappeler qu'il s'agissait alors d'un outil encore mal connu, notamment en Europe.

Le mot anglais qui le désigne, « computer », vient de « computation », c'est-à-dire calcul. On peut donc aussi traduire « computer » par « machine à calculer ». D'ailleurs, dans les titres de ses contributions pour les *Comptes Rendus de l'Académie des Sciences*¹, Risset parle bien de « calculateur électronique » à propos de l'ordinateur. Et quelques années plus tard, à l'ouverture de l'IRCAM dont il est le directeur du département « Ordinateur », il regrette de la part de Boulez une vision tout aussi réductrice de l'ordinateur : « Dans l'esprit de Boulez, l'ordinateur était une machine combinatoire et logique, qui devait servir plutôt pour les opérations de composition. Je voyais surtout quant à moi l'intérêt de développer de nouveaux matériaux sonores, se prêtant à de nouvelles architectures musicales². »

D'après ce témoignage, en matière d'ordinateur, Boulez envisageait alors tout ce que Schaeffer redoutait, tandis que Risset montrait que l'on peut orienter les calculs dans d'autres directions. C'est pourquoi Schaeffer témoigne malgré tout d'un certain intérêt pour la synthèse numérique et les travaux que Risset présente lors du colloque de l'UNESCO³. Dès l'année suivante, il invite Risset dans sa classe d'électroacoustique du Conservatoire de Paris.

Au regard de l'histoire, Risset aura su réconcilier les tenants du paramètre et ceux de la plasticité, grâce à l'usage qu'il fait du son numérique dès avant la fondation de l'Itinéraire. Au sein du collectif même, les relations entre les deux tendances cohabitaient de manière apaisée, bien que les compositeurs n'aient pas eu tout de suite des ordinateurs à disposition. En fait, ils cherchaient à créer du timbre à l'aide de la musique instrumentale. La branche se basant sur les calculs manipule des séries de partiels (entités discrètes issues de modèles théoriques, de l'analyse d'échantillons sonores ou de simulations

Portraits polychromes, n° 13 : Pierre Schaeffer, Paris, INA-GRM, 2008, p. 45-56, réédité dans *Écrits*, vol. 1 : *Composer le son – Repères d'une exploration du monde sonore numérique*, Paris, Hermann, 2014, p. 297-308 pour le commentaire de Risset.

1. Jean-Claude RISSET, « Analyse de sons de trompette à l'aide d'un calculateur électronique » et « Synthèse de sons à l'aide de calculateurs électroniques appliquée à l'étude de sons de trompette », in *Jean-Claude Risset – Écrits*, vol. 3 : « Timbre, perception, virtualité : le compositeur face à la recherche », Paris, Hermann, 2020, p. 93-97 et p. 99-102.
2. Matthieu GUILLOT, *Du songe au son – Jean-Claude Risset*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 70. On pourra également se reporter à la contribution de Risset au premier livre de l'IRCAM. Il y présente les applications musicales que l'on peut trouver à l'ordinateur, notamment pour la synthèse. Cf. Jean-Claude RISSET, « Musique et informatique », in *La musique en projet* (le premier livre de l'IRCAM), Paris, Gallimard-IRCAM, 1975, p. 48-68, réédité in *Écrits*, vol. 2 : « Le numérique, un nouvel artisanat pour la création musicale – Outils et œuvres musicales », Paris, Hermann, 2018, p. 239-248.
3. La contribution de Risset au colloque de l'UNESCO a été publiée sous le titre « Synthèse des sons à l'aide d'ordinateurs », *La revue musicale*, n° 268-269, Paris, 1971, p. 113-123. Elle est rééditée sous le même titre in *Écrits*, vol. 2 : « Le numérique, un nouvel artisanat pour la création musicale – Outils et œuvres musicales », Paris, Hermann, 2018, p. 229-238.

instrumentales de techniques électroacoustiques) ; on pourrait parler surtout dans le cas de Murail des atomes d'un objet, non sans quelque lien avec l'objet sonore de Schaeffer¹, et que l'on refaçonne – quelque part, il y a là aussi une attitude plastique – tandis que la branche plastique procède par association, transformation, déformation puis croisements de timbres.

Et par ailleurs, sans doute l'utilisation d'une lutherie électronique très riche à l'Itinéraire a permis aussi de concilier les idées des uns et des autres, et dans ce cadre, Tristan Murail devait faciliter les compromis. En effet, il avait une approche paramétrique comme le montre son utilisation des logiciels de CAO², mais jouait également des Ondes Martenot et gérait l'*instrumentarium* de l'Ensemble d'Instruments Électroniques de l'Itinéraire³, ce qui lui donnait une sensibilité assez plastique du son. À une époque où le temps réel n'existait pas encore, et que le *live electronic* n'était pas encore répandu, cet ensemble d'instruments électroniques permettait de jouer de la musique électronique avec un geste d'instrumentiste, geste que Levinas cherche à préserver à tout prix⁴.

Risset apparaît comme un entremetteur, un (ré)conciliateur. Ses travaux montrent que l'ordinateur n'est pas simplement une machine à calculer (*computer*) ou à organiser, *ordonner des données*, des *data* (on pourrait même parler d'*ordonnateur*). Ou plutôt, selon la manière dont on ordonne les chiffres, la manière dont on organise les calculs, on peut aller bien au-delà de la manipulation des paramètres traditionnels de l'écriture musicale occidentale.

Les deux grandes tendances de la première musique électroacoustique européenne (musique concrète plastique, musique électronique calculée) que l'on retrouve au sein de l'Itinéraire sont toutes les deux redevables pour leur évolution aux recherches de Risset et à l'usage qu'il fait de l'ordinateur, à la numérisation de la musique, à l'analyse synthèse. En effet, ce dernier a compris qu'il fallait travailler sur le modèle acoustique, sa simulation, mais aussi sur la manière dont l'oreille perçoit cette simulation (psycho-acoustique).

En ce sens, il est parfaitement compréhensible de vouloir lui attribuer la paternité de la musique spectrale. Cependant, si l'on reprend la devise de

-
1. Pour une comparaison des notions d'objets entre Murail et Schaeffer, cf. Dominic GARANT, *Tristan Murail, les objets sonores complexes – Analyse de L'esprit des Dunes*, Paris l'Harmattan, 2011, p. 19-25.
 2. Cf. Rozalie HIRS et Bob GILMORE (dir.), *Contemporary Compositional Techniques and OpenMusic*, Sampzon, Delatour, 2009.
 3. La 2^e partie du texte « Un itinéraire exemplaire » témoigne du rôle fondamental de Murail pour la composition d'*Aventure de lignes* (1981) que l'Itinéraire avait commandé à Risset.
 4. « J'appelle instrumental tout son produit en un temps réel par l'intervention du corps humain. Le son prolonge alors immédiatement un mouvement du corps et dans ce prolongement en appelle aussitôt à des possibilités imaginaires auxquelles le corps du musicien-compositeur répond naturellement », Michaël LEVINAS, « Qu'est-ce que l'instrumental ? », in Pierre Albert CASTANET et Danielle COHEN-LEVINAS (dir.), *Le compositeur trouvère – Écrits et entretiens (1982-2002)* Paris, L'Harmattan, 2002, p. 27.

Mâche selon laquelle « la musique existe toute faite dans la nature (nature au sens large), et [un] musicien est quelqu'un qui sait l'entendre et donner à entendre. [...] La responsabilité du compositeur réside dans le choix et la capacité à recomposer ce que son analyse a discerné dans l'univers sonore, où son rôle ne sera jamais celui d'un créateur, mais toujours, qu'il le veuille ou non, celui d'un démiurge, d'un organisateur¹ », c'est bien à ce dernier qu'il faut attribuer la paternité de la musique spectrale, comme je l'ai expliqué plus haut, en mettant en relation les deux tendances de l'Itinéraire (Grisey et Levinas) avec Mâche². Tout comme les spectraux, Risset ne faisait que chercher des moyens de les reproduire et de les manipuler, mais c'est bien Mâche qui a systématisé l'idée de reproduire les modèles sonores avec *Safous Mélè* (1959), *La peau de silence* (1962) et surtout *Le son d'une voix* (1964) avant les premières tentatives de synthèse de Risset aux Bell Laboratories ou les premières œuvres emblématiques des compositeurs de l'Itinéraire. Dans *Le son d'une voix*, on retrouve déjà non seulement la question de la transcription d'un spectrogramme, mais aussi la question du *zoom* temporel à partir duquel Grisey fonde sa théorie du temps.

On doit à Márta Grabócz d'avoir promulgué, grâce à de nombreux colloques et publications, la pensée et l'œuvre de François-Bernard Mâche et Jean-Claude Risset, et plus généralement la question des modèles. Les quelques colloques ou ouvrages de Márta auxquels je me suis référé n'en constituent qu'une infime partie. Ce n'était certainement pas leur seul but, mais ces travaux permettent d'aborder la musique spectrale (et au-delà, une part la musique électroacoustique européenne) selon des perspectives plus larges et ouvertes que la seule approche historique et généalogique.

Merci, Márta !

Olivier CLASS
ITI CREEA, Strasbourg

-
1. François-Bernard MÂCHE, « La musique est une fonction biologique », *Nouvelles littéraires*, n° 2336, 1972, p. 20.
 2. Cf. Olivier CLASS, « François-Bernard Mâche et la musique spectrale », in Márta GRABÓCZ et Geneviève MATHON (dir.), *François-Bernard Mâche, le compositeur et le savant face à l'univers sonore*, Paris, Hermann, 2018, p. 275-301.

***Continuum versus Disruptum* : pour une approche poético-philosophique de l'œuvre instrumentale et vocale de Iannis Xenakis**

*Pour Márta, en toute amitié,
à l'occasion du centenaire de Iannis Xenakis.*

« Plus on devient musicien,
plus on devient philosophe. »
Friedrich Nietzsche¹.

Le XX^e siècle a généré moult ferments de « modernité » musicale, tant expérimentale que spéculative. Il faut dire que bien avant leur avènement spectaculaire au sortir de la Seconde Guerre mondiale, Charles Baudelaire avait repéré que la modernité figurait « le transitoire, le fugitif, le contingent, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable² ». À l'aube de cette époque moderniste qui deviendra de plus en plus turbulente (jusqu'au *decrescendo* d'obédience postmoderne amorcé – en musique – dès le début des années 1980), quelques compositeurs³ du XX^e siècle ont modifié notre vision spatio-temporelle du monde acoustique, engendrant dans leur sillage paramétrique les méandres insolites d'un discours artistique au vocabulaire prodigieux et à la syntaxe inédite. Parmi ces pionniers, Iannis Xenakis (1922–2001) – qui était autant fasciné par la nature que par la lumière, autant par le son que par le nombre, autant par la musique que par l'architecture, autant par « l'espace hors-temps » que par « le flux temporel⁴ », autant par l'écoulement ondulatoire que par les courants de particules, autant par la gnose intellectuelle que par la

1. Friedrich NIETZSCHE, *Le cas Wagner*, Paris, Allia, 2007, § 1.

2. Charles BAUDELAIRE, « Le peintre de la vie moderne », *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 797.

3. Après 1945, des exemples pourraient être pris dans les œuvres de Giacinto Scelsi, John Cage, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, La Monte Young...

4. Iannis XENAKIS, « Sur le temps », *Kéleütha* (dir. B. GIBSON), Paris, L'Arche, 1994, p. 101.

physique opérationnelle – a déployé les rayons d'une réelle « vision poétique¹ » et philosophique donnant sur l'horizon sonore d'un « art-science² » typiquement souverain. En somme, comme l'édicte Gaston Bachelard en 1938, « tout ce que peut espérer la philosophie, c'est de rendre la poésie et la science complémentaires, de les unir comme deux contraires bien faits³ ».

Tout en jouant à merveille avec les diverses notions physiques et métaphysiques du monde, Xenakis a conçu avec sagesse quelques lois insoupçonnées en direction de l'univers sonore dit « contemporain ». Certes, à la tête de nombreux projets aboutis (du solo instrumental à l'orchestre spatialisé et de la composition vocale à l'*opus* électroacoustique, voire multidisciplinaire...), il a souvent été repéré comme étant le chantre de la cataracte inopinée ou de la violence heurtée⁴. Nonobstant, en dehors de la démarche significative caractérisée par une approche globale⁵ du phénomène sonore, nous allons tenter de montrer qu'au travers de ce présupposé quelque peu hâtif, il a été un grand initiateur pragmatique du bouleversement artistique dans ce que l'on pourrait appeler l'ordre « continuiste / discontinuiste » (à ce propos, nous savons combien ce rapport était considéré par le maître comme « une source positive d'innovation conceptuelle⁶ »). Dans ces circonstances pour le moins aventureuses, le concept de *continuum* a souvent été évoqué à propos du corpus électroacoustique⁷ de Xenakis car, objectivement, il est assez clair qu'il est plus facile de laisser filer un son d'une manière continue si le support est fondamentalement électro-machinique. C'est pourquoi nous avons tenu à ne prendre exclusivement les exemples de cette présente étude que dans le domaine instrumental et vocal.

Il faut également ajouter à ces propos liminaires que le vocable *continuum* est apparu régulièrement dans les travaux des scientifiques, dès le début des

-
1. Cf. Pierre Albert CASTANET, « Les humanités sensibles d'un sphinx à l'oreille d'airain : notes pour une philosophie xenakienne de l'art, de la science et de la culture », *Xenakis et les arts, Les Cahiers de l'École nationale supérieure d'architecture de Normandie Recherche* (dir. P. A. CASTANET et Sh. KANACH), Rouen, Éd. Point de vues, 2014, p. 15-16.
 2. Provenant de la philosophie varésienne, cette expression d'*art-science* a été utilisée par Xenakis dans la dernière phrase de son essai intitulé « Vers une philosophie de la musique » (Iannis XENAKIS, *Musique – Architecture*, Tournai, Casterman, 1971, p. 119).
 3. Gaston BACHELARD, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 2017, p. 12.
 4. « Le public est *foudroyé* lorsqu'il entend une œuvre de Xenakis », confessait son professeur Olivier Messiaen (propos reproduits sur le blog « Le regard de Claude Samuel », site qobuz, blogsv2.com, 14 février 2011). Quant à son étudiant à l'université Saint-Charles (Paris 1 Panthéon Sorbonne), Pascal Dusapin a relevé que « tout l'art pédagogique de Xenakis consistait à *mettre en désordre* la complicité de son auditeur » (Pascal DUSAPIN, « Hommage », *Portrait(s) de Iannis Xenakis* – dir. F.-B. MÂCHE –, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 90).
 5. Cf. Makis SOLOMOS, « Iannis Xenakis », *Théories de la composition musicale au XX^e siècle* (dir. N. DONIN et L. FENEYROU), Lyon, Symétrie, 2013, vol. 2, p. 1058-1070.
 6. Nouritza MATOSSIAN, *Iannis Xenakis*, Paris, Fayard/Sacem, 1981, p. 108.
 7. Cf. *From Xenakis's UPIC to Graphic Notation Today* (dir. P. WEIBEL, L. BRÜMMER, Sh. KANACH), Berlin, Hatje Cante Verlag, 2020, p. 419-457.

années 1920 (particulièrement dans le langage des physiciens), en tant qu'ensemble d'éléments disposés de telle manière que l'on puisse passer de l'un à l'autre de façon continue. D'où cette récupération par les théories relativistes¹ de l'expression *continuum espace-temps*, en tant qu'espace à quatre dimensions (dont la quatrième est le Temps²). Quant au *disruptum*, il concerne, étymologiquement parlant, les données phénoménologiques de la rupture, la brisure, la cassure, la fracture³.

Une mouvance de flux dans l'*artifex* spatio-temporel

Il convient d'abord d'appréhender la question périphérique de l'avènement de cette musique dite « contemporaine », registre électif pour lequel Xenakis a été un représentant remarquablement inégalé. Car, « qu'arrive-t-il à la musique depuis Varèse ? », s'est demandé l'acousmaticien François Bayle : « De s'intéresser à la modulation du souffle de l'énergie. D'être fascinée par le *continuum* ». « Qu'arrive-t-il à l'énergie ? », poursuivait-il providentiellement : « D'être distribuée finement le long des nervures du temps. Plus seulement la gamme des chocs, des coups successifs, des décisions, locales, discontinues. Plus de mot, de note. Mais possibles le flux, un vent, une température, un mouvement qui parcourt l'espace, le définit, l'enveloppe, le représente⁴. » Tous ces paramètres – somme toute primairement fortuits au regard de l'art sonore avant-gardiste, mais désormais authentiquement reconnus – reflètent à l'envi une bonne partie des ingrédients élémentaires de l'*artifex* xenakien⁵. De plus, au cœur de cette nouvelle palette capable

-
1. Il faut savoir que l'on attribue souvent à Einstein l'audace d'avoir ramené le temps à une quatrième dimension (cf. Albert EINSTEIN, *La relativité*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2001).
 2. « Nous vivons dans un continuum espace-temps à quatre dimensions », aimait conclure Einstein lors de ses différentes démonstrations (propos d'Albert Einstein cités par Lincoln BARNETT, *Einstein et l'univers*, Paris, Gallimard, 1951, p. 97). Plus poétiquement, Arthur Koestler, romancier d'origine hongroise, n'a-t-il pas démontré qu'à l'instar du déploiement des cieus peints par Van Gogh, la notion d'espace d'Einstein suggérait en fin de compte un véritable « acte de création » ? (Arthur KOESTLER, *The Act of Creation*, London, Hutchinson, 1964).
 3. Ce terme qui correspond à merveille au tempérament de Xenakis est également utilisé dans le domaine de la fusion nucléaire en tant qu'interruption brutale du courant généré par le plasma thermonucléaire (cf. Cédric REUX, *Étude d'une méthode d'amortissement des disruptions d'un plasma de totomak*, thèse de doctorat – dir. P. HENNEQUIN-BLONDET –, Palaiseau, École polytechnique, 2010). Nous noterons en outre qu'au XXI^e siècle le mot *disruption* a aussi été employé par les actionnaires diligents du marketing mondial et a été abondamment repris par les médias internationaux afin de circonscrire « une méthodologie dynamique tournée vers la création ». Remettant en question les usages conventionnels, l'idée générale de la disruption viserait alors à « accoucher d'une "vision" créatrice de produits et de services radicalement innovants » (Jacques PEZET, « Check News », *Libération*, 13 octobre 2017).
 4. François BAYLE, *Musique acousmatique – Propositions... positions*, Paris, INA-GRM / Buchet-Chastel, 1993, p. 235-236.
 5. « "L'art", ce terme renvoie chez Xenakis à l'*artifex*, au créateur » (propos d'Olivier Revault d'Allonnes reproduits in Iannis XENAKIS, *Arts/Sciences/Alliages*, Paris, Casterman, 1979, p. 29).

d'envisager une composition musicale sous des auspices insoupçonnés, l'idée d'un *continuum* dépendant d'une gestion temporelle inévitablement fuyante a été foncièrement éprouvée, convoquée, expliquée, négociée, impliquée, détournée, empêchée à dessein... Dès lors, alimenté par un dispositif (élaboré plus que subi) tout dédié à la loi de continuité du temps musical et à la discontinuité corollairement complice, l'*opus* sonoro-artistique de ce polymathe hardi et audacieux s'est par principe offert dans le pur appareil combinatoire d'un mouvement légitimé qui l'innerve, l'articule, le structure, l'oriente et lui donne à la fois sens et signification – originelle ou métaphorique¹.

Au travers de cet ordre de pensée à forte portée orthonormée, Xenakis a marché – *mutatis mutandis* – dans les pas varésiens (et parfois scelsiens²) en composant par exemple – parmi quelques chefs-d'œuvre mémorables – *Naama* (1984) pour clavecin amplifié. Mais pourquoi nous polariser tout de go sur cette œuvre (qui n'est pas des plus connues) ? Tout simplement car son titre grec incite de prime abord à penser à la notion de « flux ». De plus, lors de la création luxembourgeoise, la notice de programme a mentionné que la partition faisait appel à des « constructions périodiques » réalisées grâce à un groupe de « transformations hexaédriques » ainsi qu'à des « distributions stochastiques ». Le texte de présentation de cette pièce dédiée à la claveciniste Élisabeth Chojnacka mentionnait encore que des « flux de régularités » (prévisibles) étaient opposés à des irrégularités, à des prédicats contraires, distribués parfois sur plusieurs plans simultanément, « ce qui exige de la part du soliste, la maîtrise de l'architecture, de la technique spécifique au clavecin et une détermination exemplaire³ ». Dans ce solo, des passages rythmiques joués sur deux claviers strient des ères percutées (l'ajout sporadique de jeux incisifs servant une palette d'accents sensibles). « C'est un peu comme s'il écrivait pour les deux mains d'un percussionniste », avouait la dédicataire virtuose⁴.

1. Cf. Bojan BUJIC, « Delicate Metaphores : Music, Conceptual Thought and the 'New Musicology' », *The Musical Times*, juin 1997.

2. Au cours de la nécrologie de Giacinto Scelsi parue in *The Guardian* le 23 août 1988, un journaliste a noté que le compositeur poète italien avait déclaré à propos de son rapport à Iannis Xenakis : « Nous creusons tous les deux un tunnel. Mais nous avons commencé loin de l'autre. Aucun ne sait précisément où il va, mais il se peut qu'un jour, nous nous rencontrions au milieu » (cf. Pierre Albert CASTANET, *Giacinto Scelsi – Les horizons immémoriaux – La philosophie, la poésie et la musique d'un sage au XX^e siècle* – préface T. MURAIL –, Paris, Michel de Maule, 2023, p. 287).

3. Note de programme (anonyme) de la création de *Naama*, Luxembourg, Studio RTL, 20 mai 1984. L'écriture de cette pièce xenakienne tient assurément d'un « astucieux mélange d'esprit entrepreneurial et de nouvelles technologies ». Métaphoriquement parlant, montrant des marques stratégiques d'« innovation radicale », son esthétique peut ainsi, selon nous, s'apparenter à une des définitions de la « disruption » donnée par Irénée Régnault in « La démocratie à l'épreuve de la "disruption" » (cf. *Socialter* n° 29, juin-juillet 2018, p. 6).

4. Élisabeth CHOJNACKA, *Le clavecin autrement : découverte et passion*, Paris, Michel de Maule, 2008, p. 145.

En musique, la notion de flux peut générer divers aspects de la distribution paramétrique des matériaux : en l'occurrence, de la « subtile fluidité » impressionniste (chère à Stéphane Mallarmé) à la mélodie infinie, l'esprit à la capacité d'instruire et de commander le son, d'où ce *contexte flux* intervenant dès que le *facteur temps* se déploie, à condition qu'un point s'étire à loisir pour se mouvoir en ligne d'écoulement fuyante¹. En philosophie, l'idée « continuiste » peut revêtir également de multiples atours : de la méditation transcendante à la quête de l'immortalité, *via* la doctrine de Zarathoustra de « l'éternel retour » entendue comme « répétition absolue et infinie de toutes choses² »... Par exemple, pour le philosophe Ferdinand Alquié (professeur de Gilles Deleuze), « l'esprit ne peut engendrer le temps. Mais il peut le dominer, atteindre l'éternité à partir de laquelle le temps devient pensable³ ». Sans cesse désireux d'approcher les rivages de l'inabordable semés de sensations ineffables, Iannis Xenakis a courtoisé, au sein de ce contexte dual aux prescriptions prometteuses, les éléments de « dynamologie imaginaire » jadis arrêtés par Gaston Bachelard⁴.

Ainsi, tout au long des phases d'utopie créatrice qui ont jalonné son parcours de compositeur, Xenakis a volontairement désiré entraver le flux monodirectionnel du discours sonore espéré (une sorte d'horizon d'attente, convenu *a priori*) afin de toujours privilégier un terrain pavé d'« insécurité » et d'« incertitude⁵ ». De plus, usant volontiers des rapports valéryens embrassant la brusquerie et le choc, l'attente et la surprise⁶ en tant que préférence principielle, des artefacts prenant des allures de *barricades mystérieuses* ont en effet été systématiquement cristallisés par le musicien, l'opération engageant finalement une idée de détournement sporadique (d'ordre parfois dendritique⁷). Que ce soit au travers d'un *Naama* « heureux » ou d'un *Roïï*⁸

-
1. Nous avons abordé ce point dans la conférence intitulée « Flux de forces et forces de flux dans la musique de Tristan Murail », colloque international *Messiaen/Murail, Voyage à travers le son*, La Grave, Festival Messiaen au Pays de la Meije, 27 juillet 2017 (augmenté à loisir, ce texte est paru dans *Euterpe* n° 30, 2018).
 2. Friedrich NIETZSCHE, « Ecce Homo », *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 1993, tome 2, p. 1156.
 3. Ferdinand ALQUIÉ, *Le désir d'éternité*, Paris, Presses universitaires de France, 1987, p. 106.
 4. Gaston BACHELARD, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 303.
 5. Cf. Iannis XENAKIS, « Il faut être constamment un immigré » (dir. F. DELALANDE), Paris, Buchet/Chastel, 1997, p. 126.
 6. Cf. le chapitre « Temps » dans Paul VALÉRY, *Cahiers I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1973.
 7. Voir par exemple, dès le début de la partition de *Mists* pour piano, l'appareil plus ou moins licencieux conduisant les agencements tantôt canoniques tantôt arborescents réalisés techniquement à partir de suites numériques. (cf. Pierre Albert CASTANET, « MISTS de Xenakis : de l'écoute à l'analyse, les chemins convergents d'une rencontre », *Analyse Musicale* n° 5, octobre 1986).
 8. Titre dorien d'une œuvre pour grand orchestre composée en 1991 par Xenakis. À l'évidence, *Roïï* invite à interpréter son expression générique d'une manière gigantesque, embrassant étymologiquement parlant, l'idée universelle de « flux » et de « reflux ». De même, *Sea-change* (1997) pour orchestre fait référence au « retour de la marée ». Dans le même ordre d'idée, animé par un flux à l'aura envoûtante – retour courant pulsé mettant en

« malheureux », la tenue en tension d'un flux plus ou moins disséminé est alors probante grâce à un caractère de dualité relationnelle régissant en fin de compte les différents éléments directionnels de force en présence. Il faut avoir à l'esprit que, pour Xenakis, la notion expérimentale de trait « continu » a été mise en chantier de multiples manières, tant au niveau visuel (voir par exemple les segments rectilignes figurés dans l'espace par les rayons laser intégrés au spectacle audiovisuel de certains *polytopes*¹) que sur le plan sonore (considérer à cet effet les différents traits issus de gestes graphiques alimentant les fonctions de représentation acoustique offertes par l'UPIC²).



Figure 1 — Iannis Xenakis à l'œuvre devant la table à dessin de sa machine UPIC (Archives du Centre Iannis Xenakis / CIX – Université de Rouen Normandie).

relief les qualités essentielles des protagonistes – *N'Shima* (1975) écrit pour deux mezzo-sopranos et quintette instrumental tente de légitimer le caractère étymologique de son titre (« souffle » en hébreu).

1. Cf. Olivier REVAULT D'ALLONNES, *Xenakis – Les polytopes*, Paris, Balland, 1975.
2. Muni d'un système informatique d'aide à la composition musicale par le truchement du dessin, ce mini-ordinateur a été conçu par Xenakis à la fin des années 1970. Intitulée *Mycènes Alpha* (1978), sa première œuvre pour support stéréophonique et projection était fondée sur tout un réseau de lignes diverses provenant de dessins spatio-linéaires très inventifs... (cf. Iannis XENAKIS, « *Mycenae-Alpha* 1978 », *Perspective of New Music* n° 25/1-2, 1987, p. 12-15).

Une métaphysique temporelle d'ordre alternatif au service de l'*habitus* xenakien

« Nommer, c'est isoler dans un continuum¹ », indiquait subsidiairement le polytechnicien Antoine Compagnon. Certes, définir le local tout en pensant à la perspective terminale du global a séduit bon nombre de compositeurs du xx^e siècle à l'esprit théoricien². En fait, seuls les éléments de la sensation et de la cognition semblent pouvoir accuser les pertinences discrètes du binôme systémique « continu / discontinu », voire « périodique / apériodique³ », même si les sémioticiens jugeaient les qualités de ce domino comme ressortissant d'un élément pertinemment et raisonnablement « indéfinissable⁴ ». À l'inverse, c'est sans doute l'idée d'immanence et de permanence d'état (véritable ou légèrement gauchie) dans le repère de l'espace-temps qui peut légitimer la notion de continuité (d'ailleurs parfois grâce au relief aspectuel rappelant le profil extérieur du volubilis, du colimaçon, du typhon ou de la nébuleuse). Car un peu à l'image de l'icône matricielle figurée par le *continuum*, la forme hélicoïdale du support spiralé ne peut-elle pas constituer un glyphe universel⁵ dans l'« *habitus*⁶ » de la temporalité musicale ?

Est-il besoin de mentionner qu'en tant que figure ornementale, l'idée de spirale a illuminé bon nombre de projets compositionnels de la musique après 1945⁷, ses principes « évolutif » et « involutif⁸ » étant soumis au rite expérientiel de la mise en repères gérée par les lois de l'espace-temps⁹ ? Alors que le lieu

-
1. Antoine COMPAGNON, *Le démon de la théorie – Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p. 143.
 2. Nous songeons à Arnold Schœnberg, Ivan Wyschnegradsky, Pierre Boulez, Iannis Xenakis, Giacinto Scelsi, Claude Ballif, Jean-Claude Risset, Gérard Grisey, Tristan Murail, François Leclère... et bien d'autres.
 3. Pour le compositeur et chef d'orchestre Gilbert Amy, les termes « continu / discontinu » et « périodique / a-périodique » sont équivalents (*Amy... un espace déployé* – dir. P. MICHEL –, Lillebonne, Millénaire III, 2002, p. 119).
 4. Algirdas Julien GREIMAS et Jacques COURTÈS, *Sémiotique – Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, tome 1, p. 101.
 5. Sur ce point, voir Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à une archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1982, p. 338.
 6. Terme de Ligeti se référant à sa propre musique éveillant « l'impression de s'écouler continûment, comme si il n'y avait ni début ni fin » (cf. « D'Atmosphères à *Lontano* – un entretien entre György Ligeti et Josef Häusler », *Musique en jeu* n° 15, 1974, p. 110).
 7. Œuvres d'Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Jean-Claude Risset, George Crumb, Toru Takemitsu, François Bayle, Emmanuel Nunes, Hugues Dufourt, Tristan Murail, Toshio Hosokawa...
 8. Alors que la notion d'évolution supporte les attributs prometteurs d'une « fonction d'ouverture » [...] « l'involution signe, en quelque sorte, la clôture du discours » (Costin MIEREANU « Statégies du discontinu – Vers une forme musicale accidentée », *Les universaux en musique* – dir. C. MIEREANU et X. HASCHER –, Paris, Publications de la Sorbonne, 1998, p. 38).
 9. À ce sujet, compulser Pierre Albert CASTANET : « L'espace spiralé dans la musique contemporaine », *L'Espace : Musique/Philosophie* (dir. M. SOLOMOS, J.-M. CHOUVEL), Paris,

commun de la représentation symbolique du labyrinthe a fréquemment servi à confronter le promeneur solitaire à des angles morts et des impasses aux pans opaques (généralisant en fait un lieu multicursal discontinu¹), le cliché de la spirale a en revanche systématiquement renvoyé à l'application d'un devenir lisse, régulier, continu, ordonné et surtout unicursal². Entre mécanisme tangible et conceptualisme abstrait, Xenakis s'est par exemple essayé au tourbillon spiralé dans la dernière partie de *Persephassa* (1969), pièce pour sextuor de percussions entourant le public (créée en Iran lors du Festival de Chiraz). Par conséquent, ce genre de relief adroitement dessiné pour l'audition spatialisée désirait tenir informé sur-le-champ le spectateur de son modèle circonvolutionniste ex- ou con-centrique (parangon sous-entendant continuellement un galbe modulé non contondant). Par ailleurs, nous noterons marginalement que le musicien s'était attaché à relever poétiquement³ l'étrangeté de la place qu'occupe la spirale en tant qu'« ornement esthétique » dans sa répartition géographique (sur terre, à quelques époques de la haute Antiquité, durant des millénaires avant notre ère...).

En outre, convaincu que la « représentation intellectuelle » de la continuité était plutôt « négative », Henri Bergson n'avait-il pas trouvé qu'à l'instar de l'immobilité, l'intelligence ne se représentait « clairement que par le discontinu⁴ » ? Dissertant sur le libre arbitre et l'isolation des éléments, Friedrich Nietzsche avait montré qu'« en réalité l'ensemble de notre activité et de notre connaissance » n'était pas « une série de faits et d'espaces intermédiaires vides » mais « un flux continu⁵ ». Quant à Iannis Xenakis, il a indiqué à sa manière – anthropologiquement parlant et en s'appuyant sur les données d'une problématique zénonienne – que l'homme figurait le symbole du discontinu : « c'est une sorte de lutte perpétuelle de notre perception et de

L'Harmattan, 1998, p. 85-103. Du même auteur, « Tourbillon et spirale : matrices universelles dans la musique contemporaine », *Figures du graphein* (dir. B. CHEVASSUS-RAMAUT), Saint-Étienne, Publications de l'Université Jean Monnet / CIEREC, 2000. Consulter également de P. A. CASTANET, « SPIRALES – de la spirale esthétique à la cyberspirale médiologique : Technique et Politique dans la "musique contemporaine" », Aveiro, Universidade de Aveiro (Portugal), *Comunicarte* n° 04, DEZ 2003, vol. 1 n° 4.

1. « La fonction de tout labyrinthe est d'abolir le temps dans un espace magique où la durée se confond avec un paysage et la marche qui la traverse » (Jean-Pierre VIDAL, *Dans le labyrinthe de Robbe-Grillet*, Paris, Hachette, 1975, p. 23).
2. « Les utopies, souvent, nous guident vers la réalité : l'œuvre-spirale, l'œuvre-labyrinthe, telles sont les images qui reflètent la complexité et l'infinitude des relations du système et de l'idée », notait le compositeur de *Poésie pour pouvoir* (Pierre BOULEZ, « Le système et l'idée », *Jalons (pour une décennie)*, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 390).
3. À la manière des sémiologues, nous préférons donner au mot « poétique » un sens proche de son acception classique. Eco notait à ce propos : « ce n'est pas un système de règles rigoureuses (l'*Ars Poetica* en tant que loi absolue) mais le programme opératoire que l'artiste chaque fois se propose ; l'œuvre à faire, telle que l'artiste, explicitement ou implicitement, la conçoit » (Umberto ECO, « Préface », *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 11, trad. Ch. ROUX DE BÉZIEUX et A. BOUCOURECHLIEV).
4. Henri BERGSON, *L'Évolution créatrice*, Paris, Quadrige / Presses universitaires de France, 1994, p. 155.
5. Friedrich NIETZSCHE, « Humain, trop humain », *Œuvres, op. cit.*, tome II, p. 834.

notre jugement que d'essayer d'imaginer le mouvement continu », nous avait-il confié, le 7 mai 1986, lors d'une conférence à l'Université de Rouen¹. Souvenons-nous également que Gilbert Amy entrevoyait avec un certain bon sens que « ni vous, ni le meilleur "écouteur" ne pouvez vous targuer de ne pas avoir une fraction de seconde de distraction, et donc d'introduire de la discontinuité dans une écoute apparemment lisse² ». À certains égards, cette idée se reflète dans le dessein musical xenakien, l'artiste imaginant, déjà au beau milieu des années 1950, une nouvelle « morphologie » d'ordre acoustique. Le musicien avait alors en chantier une composition pour 46 instruments à cordes, xylophone et wood-block qui s'intitulera *Pithoprakta* (à noter que cette partition³ a su *in fine* mettre en œuvre – « stochastiquement » parlant – l'action des probabilités⁴).

Exposant un large registre sonore allant du bruit à l'harmonique pur et jouant catégoriquement sur la « modulation plastique de la matière⁵ », *Pithoprakta* (1955–1956) – pour 2 trombones, 46 instruments à cordes, xylophone et wood-block – est par la suite devenue une œuvre emblématique de la « musique contemporaine » aux reliefs très singuliers. Cette entreprise d'une dizaine de minutes recherchait en fait une confrontation audible de la continuité et de la discontinuité au travers d'une part, l'usage calculé de *glissandi* (assimilés à des droites en transformations continues⁶) et d'autre part, l'emploi de *pizzicati* pointillistes (groupements de sortes de pixels acoustiques en vue de la granulation pertinente des différents volumes sonores). Cependant, générant une « sensation de matières inouïes⁷ » (spécialement par

1. Cette idée avait déjà été émise par Iannis XENAKIS in *Arts/Sciences/Alliages* (op. cit., p. 104).

2. Dans Pierre MICHEL (dir.), *Amy... un espace déployé*, op. cit., p. 105. Iannis Xenakis avait déclaré pour sa part : « le continu lisse [...] abolit le temps, ou plutôt le temps dans le continu lisse est illisible, inabordable » (Iannis XENAKIS, « Sur le temps », *Musique et originalité*, Paris, Séguier, 1996, p. 37).

3. Dirigée par Hermann Scherchen, cette œuvre a été sifflée à sa création à Munich en 1957. Pour information, Xenakis surnommait ce maître de Gravesano « l'accoucheur de la musique ». À ce titre, on doit également à Scherchen deux autres créations de Xenakis : *Achorripsis* (à Buenos Aires en 1958) et *Terretektorh* (à Royan en 1966).

4. S'appuyant sur le principe du mouvement brownien et sur la loi des grands nombres léguée par Jacques Bernoulli, les principes de l'œuvre se fondent sur la statistique de Maxwell-Boltzmann, la loi de Gauss (pour la distribution de la vitesse des *glissandi*) et la loi de Poisson (pour le nombre minimum de relations pouvant exister entre les événements sonores en présence).

5. Iannis XENAKIS, *Musique – Architecture*, op. cit., p. 120.

6. Notons que la pratique xenakienne des « transformations continues » a été surtout présente dans les œuvres des années 1955–68. Jérôme Baillet a du reste pointé le caractère paradoxal du procédé car, pour lui, elles ne s'opposaient aucunement à un sentiment de « statisme » (Jérôme BAILLET, « Des transformations continues aux processus de transformation », *Iannis Xenakis, Gérard Grisey – La métaphore lumineuse*, dir. M. SOLOMOS, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 241).

7. Cf. Iannis XENAKIS, texte du CD *Metastasis, Pithoprakta, Eonta*, Le Chant du Monde, LDC 278368, 2001, p. 8. En outre, le musicien a écrit dans ses notes préliminaires que la partition de *Pithoprakta* mettait en œuvre un « ensemble de transformations énergiques » (cf. Archives Xenakis, *Carnet 23*, Paris, Bibliothèque nationale de France).

la présence turgescence de blocs sonores plus ou moins denses), la palette des effets a pu être rehaussée par des coups d'archet très brefs, des frappés avec le bois de l'archet et des chocs de la main sur la caisse des instruments à cordes (divisés à l'extrême).

Au fond, sur le strict plan conjectural de ce « *continuum* des sensations discrètes¹ », le principe du *glissando* localisé ou généralisé (méprisé par Boulez²) ne peut-il pas s'apparenter à l'élément moteur d'une « théorie du champ continu » ? Car pour l'architecte musicien répondant à Michel Serres, « le *glissando* est une modification justement, de quelque chose dans le temps, mais imperceptible, c'est-à-dire qui est continue et qu'on ne peut pas saisir, car l'homme est un être discontinu³ » (nous remarquerons que cette idée rejoint, une fois de plus, la conception bachelardienne de l'expérience musicale⁴). En fait, influencé par la géométrie euclidienne, l'effet glissé peut être traité comme indice signalétique de transition (ou maillon intermédiaire entre deux matériaux distincts ou semblables) : écoutez à cet effet le début de *Jalons* (1986) pour 15 musiciens. Ici, le *glissando* permet de passer de textures abruptes (accusées par des blocs ou des points) à des zones d'oscillations microtonales... De même, entre continu et discontinu, cet artifice coulissant, placé au sein de *Tétris* (1983) pour quatuor à cordes, ne sert-il pas à l'entretien d'un lien⁵ joignant un pôle à l'autre ? À ce titre, deux autres questions se posent simultanément : ce positionnement sectoriel n'a-t-il pas pour mission d'inclure un principe de topiques élémentaires pour lequel la géométrie tendrait ostensiblement à se refléter jusque dans sa constitution même ? Et puis, entre sentiment de relativité et projet de continuité⁶, ce maillage binaire (et complémentaire) ne correspondrait-il pas aux éléments prédominants de la pensée taoïste portant sur l'unité des contraires (le Yin et le Yang⁷) ?

1. Expression de Wilhelm Wundt extraite de *Grundriss der Psychologie* [4^e éd. de 1897] consignée en français par Charles LALO, *Éléments d'esthétique musicale scientifique*, Paris, Vrin, 1939, p. 184.
2. Pierre BOULEZ, *Jalons (pour une décennie)*, Paris, Bourgois, 1989, p. 366.
3. Iannis XENAKIS, *Arts/Sciences/Alliages*, op. cit., p. 104. La même idée se trouve dans « Entre Charybde et Scylla » in Iannis XENAKIS, *Kéleütha*, op. cit., p. 88-93.
4. Cf. Marie-Pierre LASSUS, *Gaston Bachelard musicien – Une philosophie des silences et des timbres*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2010, p. 66.
5. Nous noterons que l'étymologie du titre *Herma* (1961) renvoie – entre autres – au mot « lien ». À remarquer que pour cette pièce pour piano, Xenakis s'est appuyé sur une trilogie d'algèbres : « la première par laquelle sont pratiquées les opérations hors temps comprenant les hauteurs ; la seconde, algèbre temporelle, où les événements s'incarnent sur la base du temps métrique, organisant statistiquement les durées ; la troisième, algèbre en temps combinant les deux précédentes, mettant en relation les mouvements sonores dans leur mouvance. » (Célestin DELIÈGE, *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'IRCAM*, Bruxelles, Mardaga, 2003, p. 521).
6. Cf. Marie-Antoinette TONNELAT, « Relativité et continu », *Histoire du principe de relativité*, Paris, Flammarion, 1971, p. 436.
7. Analysant *Qing* de Xu Yi, Tian Tian a montré que, dans la première section de l'œuvre, le *glissando* était apparenté au *Yang* et que le *pizzicato* figurait le *Yin* (TIAN TIAN, « *Qing* de Xu Yi : une interprétation musicale de la pensée taoïste », *Le GR III* n° 8, 13 août 2021,

D'ailleurs, dans *Nuits* (1967-1968) pour 12 voix mixtes, grâce à la technique du fondu enchaîné¹ et parfois à celle de l'évolution par tuilage, le *glissando* modulé offre précisément les qualités d'un élément indiciel cimentant en trois strates superposées la pertinence oblongue du relief mélodique de la partition (écoutez par exemple l'ouverture triple *forte* ostensiblement colorée par les timbres féminins). De plus, faisant montre d'une saisissante poésie auditive (l'œuvre a été bissée à la création en 1968 au Festival de Royan), le matériau vocal et extra-vocal² du début de l'œuvre *a cappella* découle, entre pureté et impureté, d'une symbolique visant l'extension de la ligne³ à la faveur d'un dessin rythmico-mélodique, galbé par un réseau de liaisons ondulées (cf. le « très lié » mentionné en tête de la partition). Choisis pour accuser aisément le caractère linéal (ou lisse) de leurs entretiens respectifs, les éléments caractéristiques de la palette expressive⁴ requièrent le potentiel du :

- *Glissando* continu : il s'agit pour le chanteur ou la chanteuse de passer par tous les micro-intervalles existant entre deux notes écrites. Ce parcours unifié dans le *continuum* offre de ce fait un effet de sirène vocale ascendante ou descendante⁵. Ce dispositif est présent dès les premières pages de la partition, mais il anime aussi les courbes montantes et tombantes des 6^e, 7^e et 11^e parties. Pour mémoire, omniprésent dans le grand œuvre musical du polytechnicien, le *glissando* était théoriquement considéré par Xenakis comme « un cas particulier de son à variation continue⁶ » ;

p. 7 – en ligne). En amont de l'étude, l'auteur a révélé que la compositrice chinoise s'était inspirée de l'ouvrage du théoricien Xu SHANGYING, *Conception artistique de la musique de Guqin de Xi Shan*, Presse de Zhonghua, Book Company (<https://book.douban.com/subject/25797852/>, consulté le 10 juillet 2021).

1. À compiler les notes portant sur la « correspondance des arts », il est aisé de constater que la technique du « processus d'événements enchaînés » était déjà présente, dès la fin des années 1950, dans les recherches de Xenakis (cf. Archives Xenakis, *Carnet 26*, 1959, p. 75, Paris, Bibliothèque nationale de France – ce document a été reproduit dans Pierre Albert CASTANET et Sharon KANACH (dir.), *Xenakis et les arts*, op. cit., p. 8).
2. En dehors de la présence musicale de souffles et de cris, voir les éléments micro-intervalles rehaussés de phonèmes de provenance sumérienne, assyrienne, achéenne... En complément, lire Hans Rudolf ZELLER, « Xenakis und die Sprache der Vokalität », *Musik-Konzepte* n° 54-55, mai 1987.
3. Dans ce cadre, Christine Prost a parlé de « tresses » continues (Christine PROST, « *Nuits*, première transposition de la démarche de Xenakis du domaine instrumental au domaine vocal », *Analyse Musicale* n° 15, avril 1989).
4. Márta Grabócz a notamment travaillé sur les éléments expressifs d'ordre itératif se situant à l'intérieur d'une œuvre ou sur les données spécifiques qui cristallisent le langage de tel ou tel compositeur. Pour de plus amples renseignements sur ce point, compiler Márta GRABÓCZ, « Formules récurrentes de la narrativité dans les genres extra-musicaux et en musique », in Costin MIEREANU et Xavier HASCHER (dir.), *Les universaux en musique*, op. cit., p. 77-78.
5. À noter que la sirène hurlante que Xenakis avait entendue pendant la Guerre dans les rues d'Athènes lors de mémorables raids aériens allemands – sirène qui était chère à l'instrumentarium d'Edgard Varèse (écouter *Ionisation*) – sera également utilisée par le compositeur-architecte dans quelques pièces importantes pour orchestre (comme *Terrektorh*, *Persephassa*...).
6. Iannis XENAKIS, *Musique – Architecture*, op. cit., p. 27. Voir aussi Iannis XENAKIS, *Musiques formelles, nouveaux principes formels de composition musicale*, Paris, Stock, 1981.

- *Glissando* bref : à l'inverse du *glissando* continu, ce court effet ressemble plus à un « jet sonore¹ » très rapide (un impact furtif et percussif) qu'à un étirement de son de sirène (une ligne sonore de type vocalisé). Sa fonction spasmodique permet néanmoins d'effectuer par endroits un saut d'une octave (ascendant ou descendant). Confié aux cordes frottées, ce même procédé émaille les premières mesures de *Tracées* (1987) pour grand orchestre. Par ailleurs, Xenakis avait remarqué qu'« une foule de *glissandi* courts de cordes peut donner l'impression du continu et une foule de *pizzicati* le peut également² » ;

- Son sifflé : il dépend d'un jeu de sifflement (de type « bruit coloré ») obtenu du bout des lèvres (avec complément de beaucoup d'air). Diversement timbrée, cette sonorité singulière résulte en fait d'une hauteur indéterminée. Comme le rendu sonore de la sirène (à l'image de la vocalise ou du larsen, voire de la sonorité ductile de la guitare électrique, du thérémine ou de l'onde Martenot), cette sorte d'arabesque acoustique fait montre d'un degré de fluidité continuiste réellement exemplaire (cf. 5^e et 6^e parties de *Nuits*).

Du lissage « continu » à la rupture « épique »

Pour Aristote, « c'est simultanément que nous percevons le mouvement et le temps³ ». Néanmoins, traités d'une manière scientifique ou métaphorique, le mouvement spatial et l'animation temporelle peuvent parfois prendre des allures – *a priori* paradoxales – d'équilibre dans le déséquilibre ou d'ordre dans le désordre (par exemple, l'homogénéité finale de *Jonchaies* – 1977 – se confronte en permanence au « désordre d'un champ de joncs⁴ »). Voyez cet extrait d'esquisse linéaire en vue de la composition de cette pièce orchestrale : en haut de cette étude multicolore, Xenakis ne montre-t-il pas une volonté non équivoque d'« interrompre » le flux dessiné initialement en six couches colorées⁵ ?

-
1. Cette image peut nous rappeler l'étymologie du titre de la pièce nommée *Achorripsis* (1956-57) car il provient du dorien *ichos* (son) et de *ripseis* (jets).
 2. Iannis XENAKIS, « Éléments sur les procédés probabilistes (stochastiques) de composition musicale », in Iannis XENAKIS, *Kéleütha*, *op. cit.*, p. 58.
 3. ARISTOTE, *Physique*, Paris, Flammarion, 2015, p. 250.
 4. Vision du chef d'orchestre Pascal Rophé reproduite dans *Oser Xenakis* (plaquette promotionnelle collective), Paris, Éditions Durand-Salabert-Eschig, 2011, p. 6.
 5. En 1986, Xenakis a expliqué ce jeu alternant « brusque césure », « arborescences de *glissandi* », « idée de fluide » et « élément étranger »... Dans ce cadre, il a également légitimé l'élément structurant de la « coupure “avant-après” » (Iannis XENAKIS, « À propos de *Jonchaies* », *Entretemps* n° 6, 1988, p. 133-137).

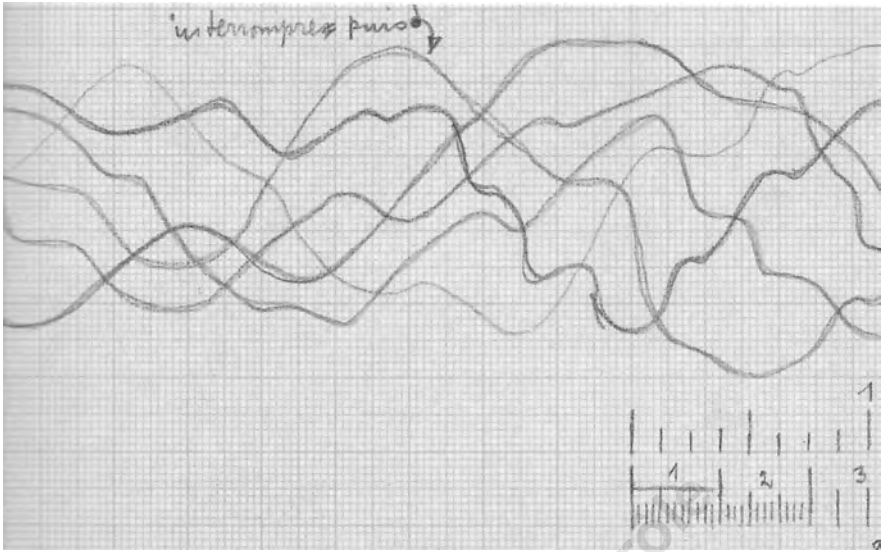


Figure 2 — Extrait d'une esquisse graphique (1977) de Xenakis en vue de la composition de *Jonchaies* (Archives Xenakis, Paris, Bibliothèque nationale de France).

À propos de ce genre de processus propice au jeu de la régulation/dérégulation, Paul Ricœur n'a-t-il pas disserté sur le thème de la « rupture d'un ordre au bénéfice d'une situation terminale, conçue comme restauration de l'ordre¹ » ? En tout cas, Robert Francès avait jugé pour sa part qu'il fallait tenir compte des rapports existant entre « l'idée principale et ses différentes apparitions », et qu'il était utile de respecter les relations se manifestant entre « cette idée et celles qui s'intercalent entre les différentes apparitions ». Dans sa thèse de doctorat, ce professeur de psychologie avait même mentionné une troisième voie, synthétique au demeurant, piste visant les associations s'établissant entre toutes « les idées intercalaires² ». C'est précisément dans le cadre d'une appréhension auditive globale que nous pourrions interpréter ces signes organisationnels associant – d'une manière simple ou complexe – les valeurs horizontales, obliques et verticales de l'écriture musicale xenakienne.

De ce contingent de pratiques plus ou moins instinctives ou totalement et longuement réfléchies, nous pouvons alors peut-être édicter qu'en toute loi mathématique, le caractère paramétrique (que nous nous permettons d'appliquer ici au domaine heuristique de la musique³) possède *a priori* la

1. Paul RICŒUR, « Le récit de fiction », *La narrativité* (dir. D. TIFFENEAU), Paris, Éditions du CNRS, 1980, p. 38.
2. Robert FRANCÈS, *La perception de la musique*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2002, p. 203.
3. Ainsi, selon nous, les formules mathématiques de Xenakis pourraient être utilisées comme une sorte d'« heuristique de la composition » (termes se référant aux écrits de Ricardo MANDOLINI, *Heuristique musicale : contributions pour une nouvelle discipline musicologique*, Sampzon, Delatour France, 2012, p. 55).

propriété d'altérer le déploiement centrifuge du couple « espace-temps ». Comme aimait le préciser Gaston Bachelard : « pas d'espace sans musique parce qu'il n'y a pas d'expansion sans espace¹ ». Ainsi, il est sans doute intéressant de penser que, de part et d'autre de la ligne de partage, chaque paramètre mouvant pris isolément a la possibilité de dissimuler l'osmose paradoxale du « constant-coulant² » (comme le percevait incidemment Paul Valéry). Dans cet ordre d'idée, la partition de *Mikka* (1971) pour violon solo de Xenakis utilise, comme indication fléchée de l'idée de *continuum*, des quarts de ton – autant de fréquences témoins considérées en tant que balises quasi effleurées, délimitant le tracé des courbes virtuoses audio-plastiques à réaliser avec une extrême dextérité.

À propos de *Mikka*, solo insolite où le *glissando* est roi³, l'instrumentiste peut lire que « le trait continu au-dessous ou au-dessus des notes signifie une variation continue de hauteur qui passe par les notes inscrites, considérées comme des repères, sur lesquelles il ne faut pas s'arrêter, car le *glissando* doit se faire pendant toute la durée de la note. Par conséquent, il est inutile de chercher à jouer suivant un doigté traditionnel, car c'est (un ou) plusieurs doigts qui doivent glisser continuellement sur les cordes sans arrêt sauf là où le trait continu n'existe pas, ainsi que là où il n'y a pas d'indication de *glissando*⁴ ». Écoutez à cet égard cet extrait monodique modelant un relief (d'ordre mélodique⁵) tantôt fuyant (en doubles croches liées), tantôt statique (notes pôles en valeurs longues : en l'occurrence des rondes attachées entre elles). Ici, semble-t-il, « c'est l'intérieur du temps qui compte, non sa durée absolue ; ce contenu où le temps est articulé indépendamment et simultanément par divers événements musicaux⁶ ».

1. Gaston BACHELARD, *L'air et les songes*, Paris, José Corti, 1943, p. 62.

2. Paul VALÉRY, *Cahiers I*, op. cit., p. 1029.

3. Ce dispositif est également présent dans *Phlegra* (1975), *Jonchaies* (1977), *Dikthas* (1979)... trois partitions – parmi tant d'autres – tissant un *continuum* notamment de hauteurs grâce à la technique homogène de la « non-coupure ». À noter qu'au début des années 1970, la dichotomie « coupure - flux continu » a été traitée par Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI dans *l'Anti-CÉdipe* (Paris, Minuit, 1972).

4. Pour mémoire, la notion de « sons à variation continue » est intervenue dans de multiples démonstrations xenakiennes – voir les éléments d'étude parus, en 1963, au cœur des *Musiques formelles, nouveaux principes formels de composition musicale* (Iannis XENAKIS, op. cit., p. 27).

5. Comme le relatait à sa manière Diderot : « Il y a entre l'unité et l'uniformité la différence d'une belle mélodie à un son continu » (Denis DIDEROT, « Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie pour servir de suite aux salons », *Œuvres esthétiques*, Paris, Classiques Garnier, 1994, p. 760).

6. Iannis XENAKIS, « Musique, espace et spatialisation », Entretien de Iannis Xenakis avec Maria Harley [Paris, 25 mai 1992], propos reproduits dans *Circuit : Musiques contemporaines*, vol. 5, n° 2, 1994, p. 13.



Exemple 1 — *Mikka* de Iannis Xenakis pour violon solo (© Paris, Salabert, 1976, p. 1).

De la même manière, sur la partition de *Mikka's* – œuvre jumelle terminée par Xenakis en novembre 1975 (dont le titre est parfois écrit *Mikka* « s ») – la notation le plus souvent sur deux portées (sauf la coda de consistance monodique, notée *ffff*) introduit parfois des oscillations en huitième de ton. Une note générale pour l'exécution – somme toute non simple – informe la ou le violoniste soliste que « les *glissandi* doivent être joués de telle façon que, à l'oreille, le changement de hauteur soit uniforme (le doigt de la main gauche, lorsqu'il effectue un *glissando* ascendant ralentit progressivement, et lorsqu'il effectue un *glissando* descendant, il accélère progressivement) ». Dédiée à son éditrice Mica Salabert, cette pièce – qui peut compléter l'exécution de *Mikka* dans un diptyque avantageux, mais vertigineux – montre dès le début de son exposé une idée de *continuum* feuilleté, en relai avec tuilage de voix (sur deux cordes, voir par exemple les mesures 2 et 3) aboutissant à un ruban bifide (fin de mesure 5) à la dynamique commune (*crescendo* synchronisé de *ppp* à *fff*, mesures 8-11).

Exemple 2 — Les 11 premières mesures de *Mikka's* de Iannis Xenakis pour violon solo (© Paris, Salabert, 1976, p. 1).

Dans ces deux exemples violonistiques, Xenakis – qui en la circonstance comparait volontiers les sons à des molécules¹ – a installé un degré de flexibilité dans le *continuum* glissé grâce au transfert de prolificité des mouvements browniens². Ainsi, qu’il s’agisse d’une sphère moniste ou d’un univers pluraliste, la conclusion est toujours la même, a complété à sa manière Bachelard : « un processus homogène n’est jamais évolutif. Seule une pluralité peut durer, peut évoluer, peut devenir. Et le devenir d’une pluralité est polymorphe comme le devenir d’une mélodie est, en dépit de toutes les simplifications, polyphone³ ».

Alors, afin de rendre le phénomène pertinent, le musicien scientifique a souvent eu recours à la technique « épique » (pour prendre une expression de Barthes⁴) de la brisure de l’ordre établi⁵ (au plan global) et de la rupture de la linéarité légendaire du *continuum* (au niveau plus local). Ainsi, savamment installé, ce principe a tendu à instaurer des points sécables ou des segments de déraillement qui détournent pour un temps l’écoute : à ce titre, dans un contexte de survol généralisé, considérez le rôle des détails micro-intervalliques intégrés au traitement polyphonique enrobant – entre cohérence et incohérence⁶ – l’agencement tantôt archaïque, tantôt avant-gardiste de la pièce intitulée *Embellie* (1981) pour alto seul – cette œuvre figurant la dernière page soliste du compositeur. Sur ce point, écoutez également *Keren* (1986) pour trombone. Dans ce solo singulier, Xenakis a placé *glissandi* et micro-intervalles au service d’un ruban mélodique interrompu sporadiquement par des éléments perturbateurs (rythmes et accents irréguliers, timbres variés,

-
1. Pour information : après avoir abordé la notion de « capture » d’énergie, Deleuze et Guattari ont mis en avant celle de « clapotement moléculaire » (Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 326-327). Cette idée avait déjà été avancée en 1978 lors d’une conférence deleuzienne portant sur le « temps musical ». Lors de son intervention remarquée, le philosophe n’avait-il pas alors évoqué le « devenir moléculaire de la musique » (Gilles DELEUZE, *Lettres et autres écrits*, Paris, Minuit, 2015, p. 241) ?
 2. Cf. Makis SOLOMOS, *Iannis Xenakis*, Mercuès, P.O Éditions, 1996, p. 66-67. Dans cet ouvrage, montrant que le *glissando* provenait d’un « caractère gestuel », le musicologue a postulé que « le geste xenakien par excellence est le *glissando* linéaire » (p. 155). Concernant l’idée du *glissando* représentant le « refus d’opérer » un « choix » dans le « continuum », consulter Costin CAZABAN, *Temps musical / espace musical comme fonctions logiques*, Paris, L’Harmattan, 2000, p. 133-134. Enfin, à propos des vertus temporelles de l’art sonore, lire Iannis XENAKIS, « Le temps en musique », *Spirales* n° 10, 1981, p. 9-11.
 3. Gaston BACHELARD, *La dialectique de la durée*, Paris, Quadrige / Presses universitaires de France, 1989, p. 123-124. Au niveau du rapport de la pensée de Bachelard avec celle de Xenakis, voir Marie-Pierre LASSUS, *Gaston Bachelard musicien – Une philosophie des silences et des timbres*, op. cit.
 4. Roland BARTHES, « Brecht et le discours : contribution à l’étude de la discursivité », *Œuvres complètes* (dir. É. MARTY), tome III : 1974-1980, Paris, Seuil, 1995, p. 263.
 5. Dans une note préliminaire établie en vue de la composition de *Metastasis*, Xenakis écrit : « La répétition d’une unité rythmique est impossible car je brise l’ordre » (Archives XENAKIS, *Carnet 13*, Paris, Bibliothèque nationale de France – daté du 30 janvier 1954 – p. 10).
 6. Cf. Robert HASEGAWA, « Coherence and Incoherence in Xenakis’s *Embellie* », *Xenakis Matters* (dir. Sh. KANACH), Hillsdale, New York, Pendragon Press, 2012, p. 231-243.

registres éclatés, dynamiques subitement contrastantes...). Dans ce cadre où l'appréciation de la perception locale du désaxement temporaire est diligemment recherchée, nous pourrions certes tenter d'entrer dans la pure technique qui gouverne les « points de rupture » de la continuité de l'écriture « sérielle » de *Metastasis* (1953-1955¹). Cependant l'auditeur attentif peut plus aisément remarquer dans cette œuvre pour orchestre (61 exécutants) l'arrivée des coups agitateurs (au pointillisme acerbe) pratiqués par les joueurs de wood-blocks... Il est également possible de saisir pleinement des impacts de même acabit survenant dans *Rebonds* « b » (1987-1989²), pièce conçue pour percussion solo... De même, essayez de repérer les sections rythmées (non coulées) imputées aux passages à caractère scandé de *Nuits* pour ensemble vocal (voir sur ce point le traitement du matériau vocal sous une forme temporelle « striée³ »)...

Entre contrainte et liberté, entre calcul ardu et simple ressenti, entre formalisation et abstraction, l'alternance de modes de fluidité (lisse / heurtée) s'attache alors à une manière originale d'orienter le discours de l'un vers le multiple (et vice versa). Il est alors possible de subodorer que l'intention du compositeur réside dans la mise en place d'un jeu subtil de contrastes accusant l'idée stratégique de changement, détachement, diversion, dérivatif, divergence... interruption, coupure, brisure, césure, rupture... et plus poétiquement d'« embellie », en amont et en aval d'une « tempête » imaginaire⁴... (il est ici pointé accessoirement cette forme de hiatus qu'à

-
1. Sur ce plan, lire Anne-Sylvie BARTHEL-CALVET, « Xenakis et le sérialisme : l'apport d'une analyse génétique de *Metastasis* », *Interactions* n° 31/2, 2011, p. 10.
 2. Si la première partie (baptisée « a ») de *Rebonds* installe progressivement une sorte de « mouvement perpétuel » à dominante expressément continue, la seconde partie (nommée « b ») anime quant à elle un appareil rythmique galvanisé par le jeu de bongo. Ce dernier interprète des cellules régulières que viennent bientôt déstabiliser de lourds coups de grosse caisse grâce à des accents sciemment décalés. Au sein de cette dernière phase d'esthétique relativement primitive, Xenakis s'est préoccupé, au travers d'un *tempo* plus allant, de charger un quintette de wood-blocks de briser à plusieurs reprises le flux discursif.
 3. En fait, jouant autant sur le micro-détail que sur la macro-structure, l'arsenal foisonnant mis en place dans les différentes parties de *Nuits* confirme le façonnage d'un relief stylistique placé entièrement sous l'égide générique du continu-discontinu – ce que Joëlle Caullier appelle à sa façon « l'entremêlement immobilité-directionnalité » ou « conjonction pérennité-fugacité temporelle » (Joëlle CAULLIER, « Pour une interprétation de *Nuits* », *Entretemps* n° 6, *op. cit.*, p. 64).
 4. Image donnée par Xenakis pour présenter sa propre pièce *Embellie* destinée à l'alto, un solo dédié à Geneviève Renon-McLaughlin (Paris, Salabert, 1981, p. 1). En complément, le compositeur confiait : « D'après le *Petit Larousse*, l'« embellie » est une éclaircie qui se produit pendant ou après une bourrasque » (propos rapportés lors de la création de l'œuvre par Claude Samuel, *Le Matin*, 2 avril 1981). La métaphore dynamique de la tempête est également convoquée dans le contexte de composition de *Téretektorh* (1965-66) : en effet, sur un des schémas préparatoires de l'œuvre, on peut lire ces mots : « des tempêtes de maracas » – Cf. Archives Xenakis, Paris, BnF, document reproduit dans *Iannis Xenakis Composer, Architect, Visionary* (dir. Sh. KANACH et C. LOVELACE), *Drawing Papers* 88, New York, The Drawing Center, 2010, p. 18) – voir également le texte de la pochette du disque Erato STU 70529.

certain égard Boulez appelait « incise¹ » – en l’occurrence, dans l’introduction d’*Incises* pour piano² – œuvre débutée en 1994 – le compositeur n’a-t-il pas placé symboliquement un élément noté « souple » entre deux traits « très rapides » ?). Dans la production xenakienne, une illustration d’un tel procédé orienté vers une nette dérivation se trouve aussi dans *Knephas* (1990). Enchaînant des notes tenues (ou un matériau mélodique fondé sur une vocalise...) à des phases nourries de rythmes brefs scandés homorythmiquement, cette œuvre sombre pour chœur mixte *a cappella* a été écrite par Xenakis à la mort de son ami Maurice Fleuret. De même, si l’on revient à *Tétris*, remarquons que le musicien avant-gardiste a tenu à placer judicieusement quelques effets bruitistes efficaces (de plastique non lisse, du type *pizzicati* de diverses espèces) dans des zones transitionnelles où prédominent des plages de *glissandi* continus (ces données intermédiaires éruptives vont par exemple de l’onde simplement vibratoire à la fluctuation de trilles complexes³)...

Pour mémoire, sur la première page de la partition symboliquement intitulée *Metastasis* (dédiée à Maurice Leroux), n’est-il pas demandé expressément aux joueurs des cordes frottées d’interpréter des « *glissandi* d’un mouvement rigoureusement continu » (ces courbes réglées à la trajectoire glissée provenant directement de graphiques⁴ issus du travail de l’architecte

1. À l’origine, provenant du latin *incisa*, le mot « incise » signifie « coupée ». Mais si en musique, le terme veut circonscrire un « groupe de notes formant un fragment d’un rythme », il peut également cerner une « phrase de peu d’étendue, formant une sorte de parenthèse dans une phrase plus longue » (*Dictionnaire de la langue française - lexis*, Paris, Larousse, 1979, p. 945). Il faut avoir à l’esprit que Boulez, qui a emprunté à l’évidence quelques notions à Poincaré sans le citer (cf. Henri POINCARÉ, « Le continu et les coupures », *Dernières pensées*, Paris, Flammarion, 1913, p. 137-141), a estimé que le *continuum* pouvait se manifester par la possibilité de « couper » l’espace suivant certaines lois : « la dialectique entre continu et discontinu passe donc par la notion de “coupure” ; j’irai jusqu’à dire que le *continuum* “est” cette possibilité même, car il contient, à la fois le continu et le discontinu : la coupure, si l’on veut, change le *continuum* de signe. Plus la coupure deviendra fine, tendra vers un epsilon de la perception, plus on tendra vers le continu proprement dit... » (Pierre BOULEZ, *Penser la musique aujourd’hui*, Mayence, Gonthier, 1964, p. 95).
2. Cf. Pierre Albert CASTANET, « Analyse d’*Incises* de Pierre Boulez », *Guide d’écoute*, Paris, Cité de la musique, 2009.
3. La liste de tels exemples pourrait être très longue (notamment au niveau de la ségrégation de flux auditif jouant spécifiquement sur les hauteurs, registres, intensités, dynamiques, rythmes, textures, masses...) : de Xenakis, écoutez *Aroua* (1971) écrit pour 12 instruments à cordes, œuvre pour laquelle les *glissandi* et les frappés *col legno* sont considérés comme des agents tensio-actifs liés à chacune des dynamiques de textures mises en espace. *Idem* pour *Kottos* (1977), partition dans laquelle le violoncelliste solo interprète en alternant des éléments saillants de *toccata* et des figures lisses de *glissandi*... Pour le duo de *Dikthas* (1979), le musicien a désiré varier également des flux de dynamiques en exploitant des gestes cinétiques spécifiques au violon (*glissandi* asynchrones sur deux cordes) et des élans dynamiques réservés au piano (ascension d’une échelle non-octavante qui s’accélère ensuite dans une descente dévalant jusqu’à un remarquable *glissando* expressif)...
4. Nous avons pu consulter les esquisses préparatoires et les calques graphiques des courbes de *Metastasis* dans le Dossier O.M. 1/4 f. 16, 18, 22, 29 ainsi que dans les chemises 1 et 2 (1954) du Dossier 10/1 et 1/5 (Paris, Archives Xenakis, Bibliothèque nationale de France).

Xenakis¹) ? Le projet de cette partition mûrement réfléchi avait en fait pour but de favoriser le plein essor qualitatif du repère spatio-temporel : « les harmoniques, les glissandi, les pizzicati martèlent les rondes sérielles en créant des perspectives et des volumes sonores multidimensionnels² », avait tenu à expliquer le compositeur. De plus, dans la note de programme accompagnant la création de l'œuvre lors du festival de Donaueschingen³, le musicien n'avait-il pas constaté que « la "catégorie linéaire" de la pensée musicale contemporaine se trouve débordée et remplacée par des surfaces, des masses⁴ » ? Repérons également que ce nom *Metastasis* provient du grec ancien *μετάστασις* (*μεθίστημι* voulant dire « je change de place »). Ce mot est en outre à l'origine étymologique de la « métastase », notion médicale qui implique l'idée de déplacement du siège d'une maladie, mais surtout qui suppose le concept corollaire de son évolution continue.

Dans un ordre d'idée similaire, *Thallein* (1984) pour ensemble instrumental renvoie à la lente métamorphose des plantes⁵ (avec leurs transitions quasi invisibles sur l'instant). En effet, le titre grec choisi par Xenakis se réfère à l'idée naturelle du bourgeonnement, suggérant des notions de croissance discrète, d'éclosion tranquille d'une vie organique donnée⁶. Ce contexte d'inspiration onirique (extra-musical) a par la suite déclenché une volonté de mise en partition du phénomène naturel. De ce fait, musicalement parlant, la famille des *glissandi* semble offrir ici de libres flottements, décrivant à l'oreille des zones sensibles d'activités plus ou moins volages aux reliefs flous et impalpables. Distinguons une fois de plus que dans ce chef-d'œuvre historique qu'est *Metastasis* (comme du reste dans *Mikka* et *Mikka's*, dans certains passages

-
1. Pour mémoire, en composant *Metastasis*, Xenakis s'est servi des courbes hyperboliques dessinées pour la préparation architecturale du Pavillon Philips en vue de l'Exposition universelle de Bruxelles (en 1958).
 2. Iannis XENAKIS, « METASTASIS - Analyse » (dir. A.-S. BARTHEL-CALVET), *Revue de Musicologie*, vol. 89, n° 1, 2003, p. 161.
 3. Cette œuvre a déclenché un scandale mémorable lors de sa création au festival de Donaueschingen, le 16 octobre 1955. L'orchestre était placé sous la direction de Hans Rosbaud.
 4. Programme de *Metastasis*, Archives historiques de la Südwestfunk, *Donaueschingen Musiktage*, 1955 (classeur PO 66260).
 5. On songe alors à la fameuse « plante originelle » décrite par Johann Wolfgang von Goethe qui servait de modèle au principe de « croissance naturelle » défendu par Anton von Webern au travers de sa *Reihenkomposition...* (cf. Alain GALLIARI, *Anton von Webern*, Paris, Fayard, 2007, p. 562-563).
 6. De même, si les textures sonores d'*Aroua* (1971) pour 12 cordes renvoient à la « terre d'Homère », les flux d'*Anemoessa* (1979) pour chœur et orchestre évoquent peu ou prou les divers mouvements suggérés par Éole (le titre signifiant « exposée au vent »). En outre, *Persephassa* fait référence à Perséphone, la déesse de la renaissance de la nature au printemps. *In fine*, abordant l'aspect sensoriel de l'art sonore, Xenakis ne militait-il pas – au beau milieu des années 1950 – pour qu'« un courant constant entre la nature biologique de l'homme et les constructions de l'intelligence » s'établisse, « sinon les prolongements abstraits de la musique actuelle risquent de s'égarer dans un désert de stérilité » (Iannis XENAKIS, « La crise de la musique sérielle », in Iannis XENAKIS, *Kéleütha*, op. cit., p. 143) ?

d'*Embellie* et dans maints opus pour cordes frottées), le vibrato est totalement proscrit¹... Compte tenu de la technique de transformation fuyante des hauteurs de notes, le contexte syntaxique de ce corpus prodigieux ne s'opère donc aucunement au travers de l'échelle tempérée des douze sons classiques de la gamme chromatique, mais ouvre à loisir sur toute une galaxie de sons à la micro-intervallité circonstanciée.

Quand la philosophie xenakienne embrasse une pensée (inaccessible) du *continuum*

À propos du rapport à la révérence homérique, Roland Barthes n'affirmait-il pas prosaïquement que « l'épique, c'est ce qui coupe (cisaille) le voile, désagrège la poix de la mystification² » ? C'est pourquoi la conduite de la discursivité musicale (fatalement évolutive, car associant les vertus du *continuum* et du *discontinuum*) tient plus, pour Xenakis, de la complémentarité immanente des matériaux dynamiques en présence que de la négation proprement élémentaire d'un cheminement intentionnellement et mono-directionnellement borné. Parmi bon nombre de métaphores zélées s'attachant à des contextes variés d'énergies³ « euphoriques » autant que « dysphoriques », Milan Kundera avait souligné que le point de départ de la musique xenakienne se situait « dans le bruit du monde, dans une "masse sonore" qui ne jaillit pas de l'intérieur du cœur, mais arrive vers nous de l'extérieur comme les pas de la pluie, le vacarme d'une usine ou le cri d'une foule⁴ ». De même, louant le non-conformisme de la création, le philosophe Stéphane Lupasco avait jadis démontré que « la logique de l'esthétique doit évoluer, être axée inversement d'un processus rationnel ou irrationnel, autrement dit, inversement d'un processus de non-contradiction. La logique de l'esthétique doit procéder du non-contradictoire au contradictoire ; elle vise à la contradiction⁵ ».

-
1. De même, en exergue de la partition de *Nuits* pour 12 voix mixtes, Xenakis a écrit : « Partout, absolument sans vibrato, voix plates, rudes, à gorge déployée ».
 2. Roland BARTHES, « Brecht et le discours : contribution à l'étude de la discursivité », *op. cit.*
 3. Sur cet aspect interprétatif, voir Márta GRABÓCZ, « Méthodes d'analyse concernant la forme sonate », *Méthodes nouvelles, musiques nouvelles*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1999, p. 110.
 4. Milan KUNDERA, *Une rencontre*, Paris, Gallimard, 2009, p. 115. Xenakis, quant à lui, aimait volontiers évoquer quelques collisions de grêle, quelques clapots de pluie sur des surfaces dures, quelques murmures au sein de forêts de pins, quelques chants de cigales dans un paysage d'été, quelques foules politiques regroupant des dizaines ou des centaines de milliers de personnes... (cf. *Musiques formelles...*, *op. cit.*). Sans parler de la « parabole des gaz » relevée dans son ouvrage *Musique – Architecture* (Iannis XENAKIS, *op. cit.*, p. 18-19), nous remarquerons encore, dans le *Carnet 13* (Iannis XENAKIS, *op. cit.*, p. 67), qu'il évoque des « amas galactiques » en rapport avec la composition de *Metastasis*...
 5. Stéphane LUPASCO, *Logique et contradiction*, Paris, Presses universitaires de France, 1947, p. 162.

En fin de compte, à la fois indication vertueuse favorable aux interférences les plus diverses (positives et négatives) et gage probant de dynamique générale (tant locale que globale), l'approche dichotomique xenakienne semble accuser – même à la seule écoute aveugle des *opus* – un sens polyagogique¹. En effet, nous pourrions avancer que, chez ce compositeur, l'accomplissement de l'œuvre dépend la plupart du temps de cet ingrédient purement esthétique qu'est l'*influxus imperfectus*. Faut-il alors nous souvenir que ce dispositif absolu incriminant une certaine idée de contraste peut « topiquement » montrer, sur divers plans², « deux aspects fondamentaux du son » ? À cet égard, l'auteur de *Eonta*³ poursuit : « Le discontinu est plus facile à comprendre, parce que la vie de tous les jours nous apprend à séparer les phénomènes, comme le jour et la nuit, les saisons et les années, etc. L'évolution continue est beaucoup plus difficile à saisir parce qu'elle se rapporte à la transformation même du phénomène, à son intensité et à sa vitesse. Il est très difficile d'en être conscient parce que le changement est censé être infinitésimal⁴ ».

Tentant de réunir quelques données synthétiques afin d'aborder les éléments conclusifs de la présente étude, nous pourrions contextualiser d'une part les propos du philosophe belge Pascal Chabot qui rappellent que « l'humanité vit désormais au rythme de la disruption⁵ ». Plus simplement, sur un plan psychologique, entre « parties substantives » et « parties transitives », le comportementaliste américain William James a montré d'autre part que divers « courants de conscience » pouvaient être liés à quelques flux informationnels – « comme la vie d'un oiseau, [le flux] semble être fait d'une alternance d'envols et de perchages⁶ [...] », mentionnait avec un brin d'imagerie pédagogique l'érudit philosophe. Alors que l'idée de démêler

-
1. Au sens défini par Patrick Saint-Jean lors de sa conférence intitulée « Des musiques formelles à la polyagogie : une stochastique de Iannis Xenakis », cycle Université de toutes les cultures (UTLC) / Centre Iannis Xenakis (CIX), Université de Rouen Normandie, Maison de l'Université, 5 avril 2017.
 2. En effet, ces perspectives concernent surtout les plans de l'*energétikos* (au sens grec du terme signifiant : « qui paraît avoir une énergie innée ») et du *dunamikos* (caractère dynamique relatif aux « transformations » en général et aux « mouvements » en particulier (cf. Pierre Albert CASTANET, « *Musica Motus Modus* – De l'entéléchie à la kinesthésie : pour de nouveaux "gestes-mouvements" », *MOUVEMENT – Cinétisme et modèles dynamiques dans la musique et les arts visuels* (dir. P. A. CASTANET et L. STRANSKY), coll. « aCROSS », Sampzon, Delatour France, 2021).
 3. Composée à Berlin, *Eonta* (1963-1964) pour piano, 2 trompettes et 3 trombones reste l'œuvre phare testamentaire vis-à-vis du rapport métaphorique au modèle du son. Écouter par exemple les très longues tenues des cuivres en sourdine (rondes liées, *pianissimo*, temps suspendu) faisant le lit du jeu pianistique à l'ambitus favorisant les registres extrêmes (appogiatures, valeurs très brèves, *staccato*, temps strié irrégulièrement).
 4. Iannis XENAKIS, « Musique, espace et spatialisation », *op. cit.*, p. 14.
 5. Pascal CHABOT, interview dans *Télérama* n° 3558, 21 mars 2018, p. 6.
 6. William JAMES, *Précis de Psychologie*, Paris, Marcel Rivière, 1909, tome IX, p. 205 (trad. E. BAUDIN et G. BERTIER).

quelques liens tressés de conviction intuitive¹ et de nécessité intime² nous vient à l'esprit, nous pourrions oser établir un rapprochement (certes aventureux) entre l'écoute introspective du soi et la dynamique extrinsèque du son animé – termes finalement entendus comme provenant du domaine classique de la « kinesthésie » (ou « sens du mouvement³ »). Car au fond, si Platon désirait se mettre foncièrement en quête d'un jugement exclusif portant sur la profonde connaissance de tout un chacun⁴, le projet épistémologique de Xenakis ne relevait-il pas d'une philosophie approfondie de la conscience extérieure de la gouvernance... des sons ? Nous sommes ici à la croisée des chemins de l'« *enstase* » (remarquée par Satprem⁵ en tant que fruit de l'expérience suprême relevé aux tréfonds de notre être) et de l'« *ekstasis* » (citée par Xenakis⁶ en tant que sortie de soi-même – à des fins créatrices). Dans ce cadre, l'artiste-philosophe Richard Shusterman⁷ n'a-t-il pas montré plus récemment que certaines « conditions » ou même certaines « stimulations » pouvaient fournir à l'individu à la fois les « énergies formatrices et les directives propices à un mouvement expressif, ainsi qu'à la connaissance et la culture de soi⁸ » ?

Comme il nous faut conclure à présent, nous invitons les chercheurs à s'aventurer plus en profondeur vers ces régions musicologiques non encore véritablement visitées, car nous sommes en effet conscients qu'en matière de philosophie de la musique xenakienne, il reste encore bien des points à soulever et à éclairer dans le domaine des sciences de l'homme. L'épistémologue Gilles-Gaston Granger croyait en une philosophie dont un

1. Rappelons que Xenakis a indiqué dans la préface de la partition d'*Embellie* (Iannis XENAKIS, *op. cit.*) qu'il avait écrit cette pièce soliste « d'une façon plus ou moins intuitive ». Par ailleurs, n'avait-il pas déclaré, en 1989, qu'il travaillait « toujours cahin-caha, à l'aveuglette » ? (Iannis XENAKIS, *Transformation d'un combat physique ou politique en lutte d'idées* – dir. M. ROY –, La Souveraine, La main courante, 2006, p. 50).
2. Sur ce sujet, lire Pierre Albert CASTANET, « “Mouvement est nécessité” : Pour une relation au monde du mouvement et de la musique », *Itamar* n° 7, 2021 [en ligne].
3. Alain BERTHOZ, *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 2013.
4. À ce propos, rappelons que le philosophe grec antique citait souvent le précepte de l'oracle de Delphes : « Connais-toi toi-même »... (PLATON, *Œuvres*, Paris, Rey et Gravier, 1849, tome 6, p. 9 – trad. V. COUSIN).
5. SATPREM, *Sri Aurobindo ou l'aventure de la conscience*, Paris, Buchet/Chastel, 1970, p. 222. En outre, la notion d'« *enstase* » n'a-t-elle pas été abordée à demi-mots lorsque Xenakis a répondu à un interviewer somme toute curieux : « Des mouvements sont créés en vous, vous pouvez en être conscients ou non, les contrôler ou non, ils sont là en vous. C'est ainsi que la musique a une influence sur l'homme » ? (cf. Raymond LYON, « Propos impromptus », *Courrier musical de France* n° 48, 1974, p. 133).
6. Iannis XENAKIS, « La voie de la recherche en question », Paris, *Preuves* n° 177, 1965 – texte repris dans Iannis XENAKIS, *Kéleütha*, *op. cit.*, p. 67. Ailleurs, évoquant les vertus d'une stratégie individuelle, le musicien a montré qu'il fallait « être à la fois dedans et dehors » (Iannis XENAKIS, « *Il faut être constamment un immigré* », *op. cit.*, p. 123).
7. Universitaire américain, Richard Shusterman est l'auteur, entre autres, de *Vivre la philosophie – Pragmatisme et art de vivre*, Paris, Klincksieck, 2001.
8. Richard SHUSTERMAN, « Le philosophe sans la parole », *Les aventures de l'homme en or*, Paris, Hermann, 2020, p. 79 (trad. Th. MONDÉMÉ, S. GISSINGER et Th. LAFORGE).

des maillons actifs présiderait au domaine de l'herméneutique, cette dernière gardant naturellement « sa place aux côtés de la science, quels que soient les progrès de celle-ci, mais elle ne saurait s'y substituer que par imposture, tout de même qu'une imposture égale supprimerait la philosophie au bénéfice de la science¹ ». En outre, Nietzsche ne considérerait-il pas le « philosophe » comme étant « un terrible explosif qui met tout en danger² » ? À ce propos, souvenons-nous qu'en juin 1966, Xenakis avait publié, dans le dernier numéro des *Gravesaner Blätter*³, un très long article précisément intitulé *Vers une philosophie de la musique*⁴. De surcroît, pourfendeur de conventions autant que défricheur d'inouï, l'artiste ingénieur ne voulait-il pas créer de la musique « sans emprunter aux chemins connus ou être piégé par eux⁵ » ? C'est ainsi qu'il nous rappelait à maintes reprises qu'il désirait « ouvrir les fenêtres sur l'inédit⁶ ». Comme le soulignait Francis Ponge, « il faut que les choses vous dérangent. Il s'agit qu'elles vous obligent à sortir du ronron ; il n'y a que cela d'intéressant parce qu'il n'y a que cela qui puisse faire progresser l'esprit⁷ ».

En fin de compte, au sein de ces préoccupations d'obéissance intellectuelle, il serait possible de citer à nouveau les propos satpremiens car, d'une manière synthétique, ce « chercheur des mondes à venir⁸ » admettait sans fard que « tout le monde n'est pas philosophe, ni poète, et encore moins voyant⁹ ». Néanmoins, en raison de cette idée utopique de *continuum* placée en filigrane de ses nombreux travaux sonores et réflexions esthétiques, l'adepte de la théorie des ensembles n'était-il pas de ceux qui pratiquaient finalement « la philosophie, comme pensée inaccessible de la totalité¹⁰ » ? De plus, le compositeur François-Bernard Mâche – ami xenakien de longue date – ne pointait-il pas qu'« un vrai musicien contient toujours un philosophe des sons, et ses conceptions esthétiques portent toujours leurs regards au-delà de

1. Gilles–Gaston GRANGER, *Pensée formelle et sciences de l'homme*, Paris, Aubier-Montaigne, 1967, p. 131.

2. Friedrich NIETZSCHE, « Ecce Homo », *op. cit.*, p. 1161.

3. Cf. *Gravesaner Blätter* n° 29, p. 23–56 (cette revue spécialisée ayant été initiée par le mécène et chef d'orchestre Hermann Scherchen).

4. Demange a noté par ailleurs qu'une œuvre de Xenakis pouvait résister « à l'analyse philosophique en réalité essentiellement parce que la philosophie est restée idéaliste, suspendue à de vieilles catégories *a priori* »... (Dominique DEMANGE, « Iannis Xenakis, une approche philosophique », *Le Philosophoire* n° 7, 1991/1 [en ligne, www.caim.info, consulté le 15 juillet 2021]).

5. Iannis XENAKIS, *Musiques formelles...*, *op. cit.*, p. 295.

6. Iannis XENAKIS, « Ouvrir les fenêtres sur l'inédit », *20^e siècle – Images de la musique française* (dir. J.-P. DERRIEN), Paris, Sacem / Papiers, 1986, p. 160–162.

7. Francis PONGE, *Méthodes*, Paris, Gallimard, 1961, p. 211.

8. Son vrai nom est Bernard Enginger.

9. SATPREM, *Sri Aurobindo ou l'aventure de la conscience*, *op. cit.*, p. 4.

10. Michel FOUCAULT, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 77. Pour sa part, Xenakis affirmait : « l'inaccessible, je l'atteins par ma musique » (Iannis XENAKIS, « Rationalité et impérialisme », *L'Arc* n° 51, 1972, p. 58).

simples considérations de métier et d'émotion¹ » ? Face à de tels questionnements restant à résoudre (à terme), une des réponses réside peut-être dans celle déjà amorcée en 1965 par Xenakis lui-même lorsqu'il déclarait avec solennité que « l'ère des Arts Scientifiques et Philosophiques est commencée. Désormais, le musicien devra être un fabricant de thèses philosophiques et d'architectures globales, de combinaisons de structures (formes) et de matière sonore² ».

Pierre Albert CASTANET

Université de Rouen Normandie

Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris

EUD
Epreuves de contrôle

1. François-Bernard MÂCHE, *Musique au singulier*, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 14.

2. Iannis XENAKIS, « La voie de la recherche en question », dans Iannis XENAKIS, *Kéleütha*, *op. cit.*, p. 74.

Résumés/Abstracts

L'univers Lisztien

Rossana DALMONTE

Franz Liszt et Márta Grabócz dans la Bibliothèque de l'Institut Liszt de Bologne

À travers la Bibliothèque de l'Institut Liszt de Bologne qu'elle dirige, Rossana Dalmonte fait vivre et revivre l'œuvre de Márta Grabócz à travers le prisme des différents lecteurs qui sont venus et viennent à sa rencontre. La thèse de la musicologue franco-hongroise (*Morphologie des Pièces pour piano de Liszt*) tient en effet une place importante et attire toujours les apprentis lisztien les plus curieux. L'auteure entame ensuite une discussion sur la narratologie qui l'aura profondément marquée elle aussi en soulignant l'apport décisif des travaux de Márta Grabócz.

Rossana DALMONTE

Franz Liszt and Márta Grabócz in the Library of the Liszt Institute of Bologna

Through her presentation of the Library at the Liszt Institute in Bologna, where she is the director, Rossana Dalmonte brings to life the works of Márta Grabócz, through the prism of the many readers who come to explore them. The thesis of the Franco-Hungarian musicologist (The Morphology of Liszt's Piano Pieces) holds an important place in the library, always attracting the most curious among young Lisztian scholars. The author also presents a discussion of narratology, underlining the decisive contribution made by Márta Grabócz, which had a profound effect on Dalmonte herself.

Zsuzsanna DOMOKOS

Les grandes personnalités de la nation hongroise dans la mémoire de Liszt

Les *Portraits Hongrois Historiques* de Liszt, composés en 1885, sont l'expression finale des sentiments du compositeur pour sa patrie. Dans ce cycle, il rend hommage aux grands personnages publics et amis hongrois qu'il a rencontrés lors de ses premières visites en Hongrie, principalement à l'époque de la réforme, qui incarnaient le noble caractère hongrois qu'il admirait et idéalisait. Ce sont eux qui l'ont pleinement accepté comme compatriote, qui l'ont considéré avec fierté et espoir, et dont il a senti que les aspirations pour la construction du pays étaient semblables aux siennes. Leur portrait musical fait également écho à l'utilisation des grandes formes hongroises des années 1840, la marche et le Csárdás, mais avec un caractère complètement différent de l'utilisation qu'en faisait le compositeur dans sa période intermédiaire. Derrière les portraits de la série, il y a aussi des manifestations concrètes de l'identité hongroise qui définissait la pensée de Liszt. En tant qu'expression de cette identité, d'un point de vue musical, la série contient également des exemples de la réalisation spécifique à plus grande échelle et de la transformation thématique caractéristique de son style, à travers l'utilisation renouvelée de formes anciennes avec des expressions différentes.

Zsuzsanna DOMOKOS

The Great Figures of the Hungarian Nation in Liszt's Memory

Liszt's Historical Hungarian Portraits, composed in 1885, are the composer's final expression of his feelings for his homeland. In this cycle, he pays tribute to the great Hungarian public figures and friends whom he met during his first visits to Hungary, mostly during the Reform Era, and who embodied the noble Hungarian character that he admired and idealized. These were the Hungarians who fully accepted him as their compatriot, who regarded him with pride and hope, and whose aspirations for the country's future he felt to be like his own. Their musical portraits also echo the use of the great Hungarian forms of the 1840s, the march and the Csárdás, but with a completely different character from the composer's use of them in his middle period. Underlying the portraits in the series are concrete manifestations of the Hungarian identity that defined Liszt's thinking. To express this identity from a musical point of view, the series also contains examples of genre-specific realization at a larger scale, and of the thematic transformation characteristic of his style, through the renewed use of older forms expressed in a different way.

Ágnes WATZATKA

Le Credo d'Henri Dumont dans la Messe du Couronnement hongrois de Liszt

La *Messe du couronnement hongrois* a été composée pour la cérémonie de couronnement de l'empereur François-Joseph et de l'impératrice Élisabeth comme roi et reine de Hongrie, le 8 juin 1867. Franz Liszt a composé une

merveilleuse musique pour chœur, solistes et orchestre, incluant même subtilement des éléments musicaux hongrois. Le troisième mouvement, *Credo*, se distingue du reste de la messe : ses mélodies sonnent comme du plain-chant et seul l'orgue fournit un accompagnement plutôt économique.

Fondées sur l'intuition et la supposition, les premières recherches sur Liszt n'ont fourni que des données erronées sur ce mouvement mystérieux. Inconnue dans la plupart des pays d'Europe, la *Messe Royale* d'Henri Dumont, messe ordinaire composée dans le style du plain-chant, est devenue une pièce très appréciée en France, incluse dans pratiquement tous les livres liturgiques depuis 1700. Dans les ouvrages liturgiques français appartenant à Franz Liszt et conservés au musée Liszt de Budapest, la *Messe Royale* apparaît dans différentes versions mélodiques et notations, qui sont le résultat de sa reproduction à grande échelle. L'analyse de ces différentes versions permet de savoir quelle source Liszt a utilisée pour son *Credo* et quels sont les « artifices » lisztien originaux ou simplement empruntés.

Grâce à l'examen de la correspondance de Liszt, d'ouvrages biographiques informatifs et de traités de plain-chant du XIX^e siècle, les informations erronées des premières recherches sur Liszt peuvent être remplacées par de nouvelles données détaillées et précises concernant l'adaptation musicale lisztienne du mouvement *Credo* de la *Messe Royale* d'Henri Dumont.

Ágnes WATZATKA

The Credo by Henri Dumont in Liszt's Hungarian Coronation Mass

The Hungarian Coronation Mass was composed for the coronation ceremony of the Emperor Franz Joseph and the Empress Elizabeth as King and Queen of Hungary on June 8, 1867. Franz Liszt composed this wonderful piece for choir, soloists, and orchestra, in which he subtly included some Hungarian musical elements. The third movement, Credo, stands apart from the rest of the mass; the melodies sound like plainchant, with the organ alone providing a somewhat limited accompaniment.

Based on intuition and suppositions regarding Liszt, early research provided only erroneous data about this mysterious movement. Unknown in most parts of Europe, the Messe Royale by Henri Dumont, an ordinary of the mass composed in the style of plainchant, became a much-loved piece in France, included in practically every liturgical book after 1700. In the French liturgical books belonging to Franz Liszt, preserved at the Liszt Museum in Budapest, the Messe Royale appears in different melodic versions and notations, resulting from its extensive reproduction. Analysis of these different versions reveals the source used by Liszt for his Credo, and thus identifies which 'artifices' are original Lisztian creations, and which are merely borrowings.

Through the examination of Liszt's correspondence, of informative biographical works, and of plainchant treatises from the nineteenth century, the erroneous elements in earlier research can be replaced by new, accurate, detailed data regarding the musical adaptation by Liszt of the Credo movement from Henri Dumont's Messe Royale.

Nicolas DUFETEL

Transnational et orientaliste ? Quelques réflexions pour une géomusicologie esthétique autour du voyage de Liszt vers Constantinople et des liens entre l'Europe et la Turquie (1846-1847)

Vers 1835, Liszt envisageait de composer des paraphrases sur des airs nationaux dont des airs turcs, mais aussi de se rendre en Orient avec Marie d'Agoult et plusieurs amis. En 1847, il découvrit le Bosphore. Le présent article propose donc d'étudier sa trajectoire *vers* l'Orient et, dans le cadre d'une approche géomusicologique, d'en mesurer l'influence sur son œuvre par le prisme de la transnationalité et de l'esthétique.

Premièrement en revenant sur le désir d'Orient de Liszt dans le contexte orientaliste de l'époque, interrogeant la notion même d'Orient dans le cas d'un musicien qui aux yeux de l'Occident, en raison de ses origines hongroises, incarnait déjà peut-être lui-même une certaine orientalité, ou exotisme, bien qu'assimilé.

Deuxièmement, le long voyage de Liszt à travers des « pays perdus », selon son expression, de la Mitteleuropa, aux marges de l'Europe, de l'Empire russe et de l'Empire ottoman, est abordé. Ici, la musique inspira ses propres compositions, transformées dans ses *Méodies* et *Rhapsodies hongroises*.

Troisièmement, les mélodies valaques qu'il joua devant le Sultan à Constantinople incarnent autant une identité nationale que la transnationalité de la musique de Liszt. Tentative de géomusicologie associant l'expérience des voyages et leurs perceptions musicales à l'acte de création transculturel, cet article contribue à la réflexion sur les liens musicaux entre l'Europe et l'Empire ottoman au XIX^e siècle.

Nicolas DUFETEL

Transnationalism and Orientalism?

Some reflections on aesthetic geomusicology, in the context of Liszt's trip to Constantinople (1846-1847)

Around 1835, Liszt planned to compose paraphrases on national airs, including Turkish airs, but also to visit the East with Marie d'Agoult and several friends. In 1847, he discovered the Bosphorus. This article therefore proposes to study his eastward trajectory, within the framework of a geomusicological approach, measuring its influence on his work through the prism of transnationality and aesthetics.

The study begins by examining Liszt's desire for the Orient within the orientalist context of the time, questioning the very notion of the Orient in the case of a musician whose Hungarian origins may perhaps have lent him a certain orientality or exoticism to Western eyes, no matter how well assimilated he was.

The discussion next focuses on Liszt's long journey through the "lost countries", as he put it, of Mitteleuropa, on the fringes of Europe, the Russian Empire, and the Ottoman Empire. Here the music inspired his own compositions, transformed into his Hungarian Melodies and Rhapsodies.

Finally, the Wallachian melodies he played before the Sultan in Constantinople encapsulate both the national identity and the transnationality of Liszt's music. By

associating the experience of travel and musical perceptions with the act of transcultural creation, this geomusicological study seeks to enrich reflections on the musical links between Europe and the Ottoman Empire in the 19th century.

Patricia RUIZ

Rôle de Liszt dans la réception de l'opéra de langue allemande à travers quelques exemples : *Euryanthe*, *Genoveva*, *Alfonso und Estrella*.

Euryanthe de Weber, *Genoveva* de Schumann et *Alfonso und Estrella* de Schubert ont fait partie de la programmation éclectique de Liszt, qui, à la direction du Hoftheater de Weimar, souhaitait rendre justice à des œuvres qui, selon lui, le méritaient. Ces opéras constituent, chacun à sa manière des tentatives d'élaborer un opéra allemand *durchkomponiert*. Par son action et ses écrits Liszt a effectivement participé à leur réception, pour le moins controversée.

Patricia RUIZ

Liszt's role in the reception of German opera through some examples: Euryanthe, Genoveva, and Alfonso und Estrella.

*Weber's Euryanthe, Schumann's Genoveva, and Schubert's Alfonso und Estrella were all part of Liszt's eclectic programme and, as director of the Weimar Hoftheater, he wanted to do justice to works that he considered worthy of respect. These operas are each in their own way attempts to develop a German *durchkomponiert* opera. Through both his acts and his writings, Liszt did indeed contribute to their reception, which nevertheless remained somewhat controversial.*

Christiane BOURREL

« Mon père, ce héros au sourire si doux... » : Liszt à Paris au printemps 1861 dans le regard de sa fille Blandine

Une centaine d'autographes de Blandine Ollivier, conservés à la Bibliothèque Nationale de France, sont inédits pour l'essentiel. Certains rendent compte, en des récits pleins de vivacité, du séjour que Liszt, son père, fit à Paris au printemps 1861. Ils donnent à voir une image sacralisée du musicien, à travers le regard quasi religieux que Blandine porte sur lui. Les huit lettres concernées par ce sujet sont transcrites ici, partiellement ou intégralement. Accompagnées d'une quinzaine de citations complémentaires, elles dévoilent le solide socle familial sur lequel Liszt pouvait s'appuyer, et sur lequel les biographes ne s'attardent guère. On y découvre la profonde affection que lui-même porte à sa mère, en écho à la véritable adoration que lui voue sa propre fille.

Christiane BOURREL

“My father, the sweet-smiling hero...”: Liszt in Paris in the Spring of 1861, through the eyes of his daughter, Blandine

Of the hundred or so documents written by Blandine Ollivier, Liszt's daughter, preserved by the Bibliothèque Nationale de France (French National Library), almost all remain unpublished. Some of these lively accounts describe her father's stay in Paris

in the spring of 1861. They present a hallowed image of the musician, seen almost religiously through Blandine's eyes. The eight letters on this topic are partly or entirely transcribed here. Together with fifteen or so additional quotations, they reveal the solid family base on which Liszt could rely, which is hardly ever discussed by his biographers. We also discover Liszt's deep affection for his own mother, echoing his daughter's true adoration for him.

Laurence LE DIAGON-JACQUIN

La Musique de Liszt inspirée du Faust de Goethe

Le mythe de Faust est récurrent dans l'œuvre de Liszt, avec une prédominance de l'influence goethéenne. Si la *Faust Symphonie* est la partition la plus connue dans ce cadre, offrant de multiples interprétations, le Lied *Es war ein König in Thule* ne doit pas être oublié. De même, des œuvres purement instrumentales, comme la *Sonate en si mineur* pour piano, peuvent renfermer un programme faustien et goethéen caché. C'est à l'ensemble de ces problématiques que cet article prétend apporter des pistes de réponse.

Laurence LE DIAGON-JACQUIN

Liszt's Music Inspired by Goethe's Faust

The myth of Faust is recurrent in Liszt's masterpieces, with a predominant Goethean influence. Although the *Faust Symphony* is the best-known of these scores, offering multiple interpretations, the song *Es war ein König in Thule* must not be forgotten. Similarly, purely instrumental works, such as *The B minor Sonata for piano*, may contain a hidden Faustian and Goethean Programme. This article seeks to provide answers for these remaining questions.

Adrienne KACZMARCZYK

Allusions à Beethoven dans la Dante Symphonie de Liszt

Plus Liszt se plongeait dans la *Divine Comédie*, plus il admirait son auteur, Dante Alighieri. Dans sa lettre du 24 juin 1849 au jeune duc de Weimar, Carl Alexander, il écrit que Dante est pour lui la colonne de feu qui a conduit les Israélites à travers le désert. À part Dante, Liszt n'a appliqué cette métaphore qu'à Beethoven. Dans sa lettre à Wilhelm von Lenz du 2 décembre 1852, il écrit que les compositeurs du XIX^e siècle devaient suivre Beethoven comme leur colonne de feu et de nuages.

Sur cette base, on s'attend à ce que la *Dante Symphonie* lisztienne soit liée non seulement au poème de Dante mais également à l'œuvre de Beethoven. Le genre lui-même est à l'origine d'une telle attente car chaque symphoniste du XIX^e siècle voulait succéder au maître allemand.

La présente étude examine comment la *Dante Symphonie* de Liszt se réfère à Beethoven, en particulier à sa *Neuvième Symphonie*.

Adrienne KACZMARCZYK

Allusions to Beethoven in Liszt's Dante Symphony

The more Liszt explored the Divine Comedy, the more he admired its author, Dante Alighieri. On 24 June 1849, he wrote in a letter to Carl Alexander, the young Duke of Weimar, that Dante was for him the pillar of fire that had led the Israelites through the desert. Apart from Dante, Liszt applied this metaphor only to Beethoven. In a letter to Wilhelm von Lenz on 2 December 1852, Liszt wrote that 19th-century composers should follow Beethoven as their pillar of fire and clouds.

On this basis, one expects that Liszt's Dante Symphony should be related not only to Dante's poem but also to Beethoven's oeuvre. The genre in itself leads to such expectations because every 19th-century symphonist wanted to become the successor of the German master.

The present study examines how Liszt's Dante Symphony references Beethoven, particularly his Ninth Symphony.

Bruno MOYSAN

Les Technische Studien, chemin vers la technique de Liszt ?

La présente contribution questionne le soubassement, ou l'avant, de l'acte d'énonciation musicale de Liszt au piano à travers une enquête sur sa technique. Liszt a laissé peu d'ouvrages pédagogiques et était connu pour ne pas insister dans son enseignement sur l'aspect mécanique de la technique préférant se concentrer sur l'interprétation. Pourtant il a pris le temps de penser aux alentours de 1869-1871, et d'écrire au moins en partie, son élève Alexandre Wintenberger ayant achevé le travail de copie en 1886, trois gros volumes d'exercices appelés *Technische Studien*. Cette étude portera essentiellement sur cet ensemble d'exercices absolument passionnant, et notamment les deux premiers livres qui en disent beaucoup sur le rapport de Liszt au clavier. Un bref détour par certaines vidéos d'élèves d'élèves de Liszt complètera cette enquête.

Bruno MOYSAN

The Technische Studien, A Pathway to Liszt's Technique?

Through an inquiry into Liszt's technique, the present contribution questions the foundations or what came before Liszt's act of musical enunciation at the piano. There are few pedagogical works by Liszt, and his teaching was famous for not stressing the mechanical aspect of technique but focused more on interpretation. However, from 1869 to 1871, Liszt devoted some time to the problem, and wrote, at least in part, three large volumes of piano exercises, the Technischen Studien; his pupil, Alexander Wintenberger, finished copying them in 1886. The present study will focus on this fascinating set of exercises, especially the first two books, which can tell us a great deal about Liszt's relationship to the keyboard. A brief exploration of videos of pupils taught by Liszt's own pupils will complete this investigation.

Ester PINEDA

L'analyse d'interprète, une approche psycho-cognitive : la Légende de Saint François de Paule marchant sur les flots de F. Liszt

Du point de vue cognitif, l'interprétation de la musique implique des processus hautement complexes qui font appel aux capacités de l'être humain dans leur globalité (motricité, perception, émotions, mémoire, créativité, etc.). En particulier, dans la transmission de la musique écrite, l'interprète se situe dans une interface de symbolisation où l'intentionnalité du compositeur et le matériau compositionnel passent par le filtre d'une individualité artistique ; la partition, en tant qu'est une représentation symbolique du son, ne saurait pas traduire la diversité d'aspects psycho-cognitifs sous-jacents à l'acte créateur du compositeur mais seulement tenter de les conceptualiser sous forme d'une notation musicale.

Dans le cadre de la musicologie de l'interprétation, l'approche analytique dite « d'interprète » diffère de l'analyse musicologique aussi bien par ses objectifs que par les outils méthodologiques employés. Nous considérons qu'il n'y a pas une organisation formelle *per se*, mais une forme de hiérarchisation des éléments qui composent l'œuvre indissociablement liée à la forme expressive, à la signification que l'œuvre et ses composantes renferment aux yeux de l'interprète.

En résonance avec les contributions majeures que Márta Grabócz a réalisées dans le domaine de la narrativité en musique et plus particulièrement, avec ses travaux sur l'œuvre de Franz Liszt, cet article propose une réflexion sur la singularité de l'approche analytique dite d'« interprète » à partir de la *Légende S. 175 n° 2 Saint François de Paule marchant sur les flots*.

Ester PINEDA

Performer Analysis – A Psycho-Cognitive Approach: Liszt's The Legend of St Francis of Paola Walking on the Waves

From a cognitive point of view, music performance involves highly complex processes that call upon many human abilities (e.g. motor skills, perception, emotions, memory, creativity, etc.). In the transmission of written music, the performer is situated at an interface where the intentionality of the composer and the compositional material pass through the filter of artistic individuality; as a symbolic representation of sound, the score cannot convey the diversity of psycho-cognitive aspects underlying the creative act of the composer but may only attempt to crystallise them in the form of musical notation. Within the framework of the musicology of interpretation, the so-called "performer's analytical approach" differs from classical musicological analysis both in its objectives and in the methodological tools employed. As performers, we consider that there is no formal organisation per se, but a form of hierarchisation of the elements that make up the work, necessarily intertwined with its expressive form and the meaning that the work and its components encapsulate for the musician.

In harmony with the major contributions that Márta Grabócz has made to the field of narrativity in music and, more particularly, with her research on Franz Liszt's piano

works, this article proposes a reflection on the singularity of performer analysis in the context of Legend S. 175 n° 2, St Francis of Paola Walking on the Waves.

Danièle PISTONE

Liszt et Ravel. Itinéraires d'une admiration

L'attrait, souvent apparemment contrarié, de Maurice Ravel pour le romantisme – et notamment pour Franz Liszt – mérite d'être toujours davantage étudié. En dépit des grandes différences existant entre ces deux musiciens (périodes, formations, lieux, personnalités, activités, réalisations, esthétiques...), se révèlent un certain nombre d'affinités voire une réelle influence. Il est intéressant d'approfondir le bénéfice comme les limites de celle-ci, et surtout les raisons qui concourent à expliquer ces mécanismes artistiques.

Danièle PISTONE

Liszt and Ravel. Pathways of Admiration

Maurice Ravel's attraction, often apparently thwarted, to romanticism—especially to Franz Liszt—deserves to be further studied. Despite the great differences between these two musicians (e.g. period, training, places, personalities, activities, achievements, aesthetics, etc.), many affinities can be identified, and even some genuine influence. It is interesting to examine the benefits as well as the limits of such influence, and the reasons that may help to explain these artistic mechanisms.

Hommages (pas de résumé/no abstract)

Peter EÖTVÖS

À Márta Grabócz, Madame l'Ambassadrice de la Musique Hongroise

François-Bernard MACHE

Márta Grabócz, une Personnalité majeure

Mathieu SCHNEIDER

Lignes brisées

Julie WALKER

Souvenirs de Márta Grabócz

Joan GRIMALT

For Márta Grabócz – Topical reflections on Mahler's *Wunderhorn* orchestral songs

Eero TARASTI

Márta Grabócz – A True Semiotician of Music

Robert S. HATTEN

On Dramatic and Narrative Functions in Music. In honour of Prof. dr. Márta Grabócz on her retirement

Françoise CATALAÁ

Pour Márta Grabócz...

...ou comment j'ai dialogué avec son travail depuis plus de trente ans

Signification musicale

Katalin KROÓ

La caractérisation littéraire : du narratif au sémiotique

Le présent article met en relation deux domaines de recherche particuliers, intimement liés à l'intérêt scientifique de la professeure Márta Grabócz, la narratologie et la sémiotique. Les outils poétiques de caractérisation des personnages littéraires présentés à partir d'exemples tirés de l'œuvre de Tourgueniev et de Gontcharov sont étudiés du point de vue des processus de resémantisation qui entraînent un décalage manifeste des points de vue narratifs explicites modelés et réalisés dans les œuvres littéraires évoquées. La nature des transformations sémantiques est interprétée en tant qu'interaction entre divers processus signifiants qui conduisent à une complexité sémiotique dans le texte artistique. Dans cette optique, les personnages littéraires définis en termes de comportement social, d'idéologie, de mentalité ou de déficience morale, conceptualisés dans des « types », font l'objet d'une réinterprétation significative. La méthodologie d'investigation implique l'explication de la systématisme des motifs et de certains aspects de l'intertextualité.

Katalin KROÓ

From Narrative to Semiotic Literary Characterization

The present paper intertwines two specific research fields intimately linked to Professor Márta Grabócz's scholarly interest: narratology and semiotics. The poetic devices of the characterization of literary figures, based on examples taken from the works of Turgeniev and Goncharov are studied from the perspective of resemantization. Such processes entail a conspicuous shift from the explicit narrative points of view modelled and realized in these literary works. The nature of the semantic transformations is interpreted in terms of the interaction of various signifying processes that lead to semiotic complexity in the artistic text. In this light, the literary characters defined in contexts of social behaviour, ideology, mentality, or in terms of moral deficiency conceptualized as character "types" yield to significant reinterpretation. The investigational methodology involves the explanation of motif systematicity, together with some aspects of intertextuality.

Violaine ANGER

Matérialité et histoire du signe en musique : quelques questions

En lien avec l'œuvre de Márta Grabócz, la réflexion est ici menée sur l'oubli fréquent de la dimension matérielle du signe. Qu'il s'agisse de l'écriture, de la langue ou de la musique, il y a toujours un élément matériel qu'il faut prendre en considération. Ferdinand de Saussure l'écarte volontairement alors qu'il en a besoin. Si le gain est important, il n'en reste pas moins qu'il s'agit d'une position épistémologique voire métaphysique qui ne saurait être prise pour la seule possible. L'attention à l'imaginaire de l'élément matériel du son amène à mieux comprendre qu'il y a une histoire des sémiologies musicales, et que celle-ci est sans doute très perceptible dans l'histoire de l'écriture musicale. Celle-ci est en effet une analyse sémiologique de la parole, tout à fait comparable à celle que Saussure fait de la langue.

Violaine ANGER

Materiality and History of the Sign in Music: Some Questions

In connection with the work of Márta Grabócz, this study reflects on how the material dimension of the sign is often forgotten. Whether in writing, in language, or in music, there is always a material element that must be taken into account. Ferdinand de Saussure deliberately sets it aside, although he needs it. Despite the advantages of this epistemological or even metaphysical position, it cannot be considered the only possible option. By paying attention to what is imaginary in the material element of sound, one may better understand that there is a history of musical semiology. This is indeed truly perceptible in the history of musical writing, which is a semiological analysis of speech (parole), perfectly comparable to Saussure's analysis of language (langue).

Jean-Marie JACONO

La narrativité défiée par l'analyse sociologique : la *Symphonie K. 385 Haffner*, manifeste politique de Mozart (1782)

En mettant en valeur la présence de stratégies narratives et de topiques dans les œuvres de la période classique, Márta Grabócz a renouvelé l'analyse musicale de la production de cette époque, notamment dans ses travaux sur les symphonies de Mozart (2009). On peut pourtant se demander si un autre type de récit, relié aux contextes sociologique et artistique de création, n'est pas présent au sein des œuvres. La *symphonie K. 385* le montre.

En juillet 1782 Haffner, bourgmestre de Salzbourg, commande une sérénade à Mozart pour célébrer son anoblissement. Alors établi à Vienne, le compositeur ne respecte pas les vœux du commanditaire. Il lui adresse une symphonie. L'analyse de ses mouvements montre, certes, la présence de topiques de la période classique. La relation intertextuelle de l'œuvre avec un air de l'opéra *Die Entführung aus dem Serail*, composé au même moment, déploie cependant un autre récit. L'analyse musicale de la symphonie démontre sa cohérence. Chaque mouvement révèle un aspect de Haffner. Mozart se moque de son accession à la noblesse. La symphonie est aussi un

moyen de mettre en cause le despotisme du prince-archevêque de Salzbourg. Elle révèle un véritable manifeste politique, dont seul Mozart avait les clés. Le contexte sociologique s'avère donc ici déterminant. Il permet de faire une nouvelle lecture de la signification de l'œuvre, tout en tenant compte de l'apport de la narratologie musicale.

Jean-Marie JACONO

Narrativity Challenged by Sociological Analysis: Symphony K. 385 'Haffner', Mozart's Political Manifesto (1782)

By highlighting the presence of narrative strategies and topics in the works of the classical period, Márta Grabócz renewed musical analysis of the production of that time, especially in her work on Mozart's symphonies (2009). However, another type of story, linked to the sociological and artistic contexts of creation, is present within musical works. Mozart's Symphony K. 385 shows this presence.

*In July 1782, Haffner, the mayor of Salzburg, commissioned a serenade from Mozart to celebrate his ennoblement. The composer, who was living in Vienna, did not respect the wishes of his sponsor, but sent him a symphony. The analysis of its movements certainly reveals the presence of topics from the classical period. However, the intertextual relationship of the work with an aria from the opera *Die Entführung aus dem Serail*, composed at the same time, reveals another narrative dimension. The musical analysis of the symphony demonstrates its coherence. Each movement of the work is linked to Haffner's social position. Mozart makes fun of his accession to nobility.*

The symphony is also a means of criticizing the despotism of the Prince-Archbishop of Salzburg. This work thus proposes a truly political manifesto, to which Mozart held the key. The sociological context is therefore decisive here. It allows for a new interpretation of the meaning of the work, while taking into account the contribution of musical narratology.

Siglind BRUHN

La Symphonie lyrique d'Alexander Zemlinsky sur les traces du *Lied von der Erde* de Mahler

Le compositeur autrichien Alexandre Zemlinsky (1871-1942) a été l'un des nombreux et ardents admirateurs de *Das Lied von der Erde* (*Le Chant de la Terre*), une œuvre symphonique avec deux solistes vocaux de Gustav Mahler fondée sur des poèmes allemands inspirés des originaux chinois de la dynastie Tang. Dans sa recherche d'un texte littéraire qui lui servirait de fondement pour une pièce complémentaire, Zemlinsky est tombé sur un cycle de poèmes en prose intitulé *The Gardener*, écrit par le poète bengali lauréat du prix Nobel Rabindranath Tagore, d'abord dans sa langue maternelle, puis en anglais. Zemlinsky a choisi sept des vingt-quatre poèmes de Tagore et les a arrangés comme un dialogue implicite sur le conflit entre l'amour et l'art, l'engagement humain et la poursuite d'idéaux esthétiques. Cet article explore la manière dont la musique de Zemlinsky interprète les poèmes, créant une histoire captivante sur l'impossibilité de combiner la liberté, l'amour engagé

et réciproque et la dévotion à ce que l'on perçoit comme les objectifs les plus élevés.

Siglind BRUHN

Alexander Zemlinsky's *Lyrical Symphony*, Following in the Footsteps of Mahler's *Lied von der Erde*

The Austrian composer Alexander Zemlinsky (1871-1942) was one of many ardent admirers of Das Lied von der Erde (The Song of the Earth), a symphonic work with two vocal soloists by Gustav Mahler based on German poems fashioned after Tang-dynasty Chinese originals. In his search for a literary text that would serve him as a foundation for a companion, Zemlinsky came upon a cycle of prose poems entitled The Gardener, written by the Nobel-prize winning Bengali poet Rabindranath Tagore first in his native language and then in an English translation. Zemlinsky chose seven of Tagore's 24 poems and arranged them as an implied dialogue about the conflict between love and art, between human involvement and the pursuit of aesthetic ideals. This article explores how Zemlinsky's music interprets the poems, creating a gripping story about the impossibility of combining freedom, fully requited love, and one's devotion to goals of the highest order.

Alessandro ARBO

Sur la perception de la musique enregistrée

On peut se représenter la perception de la musique comme « aspectuelle » ou « catégorielle » — deux formules utilisées par l'esthétique analytique pour souligner la co-présence, dans notre entendre, des espaces logiques de la perception et de la pensée. Nous souhaitons montrer que, lorsque nous écoutons de la musique enregistrée, une telle perception possède des particularités découlant des fonctions documentaire et constructive propres à l'enregistrement lui-même. La maîtrise de ces deux fonctions fait partie du savoir implicite susceptible d'orienter notre saisie des propriétés esthétiques de la musique que nous écoutons.

Alessandro ARBO

On the Perception of Recorded Music

One can represent the perception of music as "aspectual" or "categorical"—two terms used by analytical aesthetics to underline the co-presence, in our listening, of the logical spaces of perception and thought. This paper shows that, when we listen to recorded music, such a perception possesses particularities deriving from both the documentary and constructive functions proper to the recording itself. The mastery of these two functions is part of the implicit knowledge likely to orient our perception of the aesthetic properties of the music we listen to.

Édith LECOURT

Résonances interdisciplinaires ; musicothérapie, musicologie et musique contemporaine

Nos domaines universitaires sont très souvent cloisonnés, administrativement, mais aussi parfois par une conception étroite des disciplines. Cet article montre que le développement de la musicothérapie en France, depuis la fin des années 1960, s'est fait, en particulier, au travers de relations musicales, professionnelles, amicales, entre psychologie, musicologie et musique contemporaine (sans compter l'architecture). Les ouvertures, élargissements opérés dans la composition et les pratiques musicales contemporaines, notamment, ont contribué à nourrir la réflexion sur les rapports bruit/son/musique, sur les structures correspondantes, réflexion à la base de la construction d'une théorie de la musicothérapie dans laquelle la perception musicale émerge d'un itinéraire sonore particulier, de l'individu, du groupe, de la culture. Il est fait état de ces résonances interdisciplinaires, dans le cadre de la recherche, comme dans celui des pratiques qui peuvent en découler.

Édith LECOURT

Interdisciplinary Resonance: Music Therapy, Musicology, and Contemporary Music

Our academic fields are very often compartmentalized administratively, but also sometimes by a narrow conception of disciplines. This article shows that the development of music therapy in France, since the end of the 1960s, has been brought about, in particular, through musical, professional and amicable relationships between psychology, musicology, and contemporary music (not to mention architecture). Advances in contemporary musical composition and practice have contributed to reflections on the relationship between noise, sound, and music, and on their corresponding structures. These reflections form the basis for the construction of a theory of music therapy in which musical perception emerges from a particular acoustic itinerary, for the individual, the group, and the culture. The research framework for this interdisciplinary resonance is explored here, as are the practices that (potentially) result from it.

Musiques XX^e et XXI^e siècles

Matthieu GUILLOT

« L'oreille ouvre parfois sur le cœur – sur une mémoire ancestrale ». La musique et l'esprit de l'intemporel

À travers une série d'exemples significatifs, on essaie de cerner ici une notion qui émerge d'une façon particulière dans l'œuvre du célèbre compositeur lituanien Bronius Kutavičius : la dimension de *l'intemporel*. Une musique anachronique, hors du temps, par laquelle l'oreille s'ouvre sur une mémoire très ancienne en laquelle se refléterait une modernité permanente.

Matthieu GUILLOT

“The ear sometimes opens onto the heart – onto an ancestral memory”. *Music and the Spirit of Timelessness*

Through a series of significant examples, we try to capture here a notion that emerges in a particular way in the work of the famous Lithuanian composer Bronius Kutavičius: the dimension of timelessness. This anachronistic music, out of time, leads the ear to open up to a very ancient memory, which nevertheless echoes a form of constant modernity.

Grégoire TOSSER

Le chemin de l’*ars poetica* selon Kurtág

Dans l’œuvre de György Kurtág, l’écriture fragmentaire présente la particularité de mettre en scène le chemin comme élément majeur de la composition. Le cheminement se retrouve en effet à la fois dans les thématiques abordées (comme le labyrinthe et l’ascension, qui sont présents dans deux des *Sept chants* op. 22 analysés ici) mais aussi dans l’acte même de la composition, que Kurtág aborde comme une marche. À travers un parcours dans les textes mis en musique, l’article entend souligner l’importance de cette force motrice, qui concerne le fragment kurtágien dans son ensemble et dessine un *ars poetica* intimement lié avec la limite et l’inachèvement.

Grégoire TOSSER

The Pathway to Kurtág’s *ars poetica*

*In the work of György Kurtág, fragmentary writing considers the path as a major element of the composition. The pathway is indeed to be found both in the themes addressed (such as the labyrinth and the ascent, which are present in two of the Seven Songs op. 22 analyzed here) but also in the very act of composition, which Kurtág approaches like a march. Following a journey through the texts set to music, this study seeks to underline the importance of this driving force, which concerns the Kurtágian fragment as a whole, sketching an *ars poetica* intimately linked to limits and incompleteness.*

Geneviève MATHON

Préambule à l’écoute de *Fin de partie* — Scènes et monologues, de György Kurtág

Avec *Fin de partie*, créée en 1957, Samuel Beckett aborde le théâtre, non seulement comme écrivain mais aussi comme metteur en scène. La pièce regorge de didascalies. Elle annonce une écriture de plus en plus resserrée et confinée jusqu’à ses *dramaticules* réduites ou presque à des didascalies. *Fin de partie* – *Scènes et monologues*, créé à la Scala de Milan en novembre 2018, est le premier opéra de György Kurtág. À rebours de Beckett, qui n’a eu de cesse de rétrécir, étrangler les phrases, les mots, les syllabes, les chargeant d’une singularité et d’une présence fortes, il compose l’œuvre la plus longue de son répertoire. Il musicalise, sonorise, jusqu’aux bâillements. Il ouvre, déplie,

invente des mondes sonores qu'il juxtapose avec une instrumentation riche (instruments savants et populaires) Et il structure l'ensemble, dans une amorce toujours renouvelée de gestes et de figures.

Geneviève MATHON

Before listening to Endgame—Samuel Beckett: Endgame—Scenes and Monologues, by György Kurtág

With Endgame, created in 1957, Samuel Beckett's approach to theatre was not only that of a writer but also that of a director. The text is filled with stage directions. It prefigures an ever tighter, constrained writing style, that of the short plays or dramaticules, almost reduced to stage directions or didascalies.

Endgame—Scenes and Monologues, which premiered at La Scala in Milan in November 2018, is György Kurtág's first opera. Unlike Beckett, who never stopped reducing and strangling his sentences, words, and syllables, charging them with singularity and a strong presence, Kurtág has composed the longest work in his repertoire. He musicalizes, adds sounds, even yawns. He opens, unfolds, and invents worlds of sound that he juxtaposes with a wealth of instrumentation (with both scholarly and popular instruments). He structures the whole in an ever-renewed series of gestures and figures.

Jacques AMBLARD

Deux remarques concernant Messiaen

La première partie de ce texte s'interroge : dans quelle mesure pourrait-on envisager une « simplicité » de Messiaen. La discussion aborde les idéaux catholiques du musicien, ses structures homorythmiques, voire homophoniques, la simplification progressive du style, intégrant finalement parfois un certain minimalisme. La seconde partie du texte essaie de cerner la place de Messiaen dans la France d'aujourd'hui. Force est de constater que la réception du musicien semble subir un creux. Pourquoi un tel essoufflement ?

Jacques AMBLARD

Two Remarks About Messiaen

The first part of this text asks to what extent could we consider Messiaen's "simplicity". Several features are discussed: the musician's Catholic ideals, the homorhythmic or even homophonic structures of his music, the progressive simplification of his style, which sometimes eventually integrates a certain form of minimalism. The second part of the text attempts to define Messiaen's place in France today. It seems evident that the musician's reception is fading. What could explain this decline in appreciation?

Philippe LALITTE

La forme tensionnelle dans les interprétations de *Sopiana* de François-Bernard Mâche

La notion de tension-détente en musique tonale a été abordée depuis longtemps par la théorie musicale. Elle est généralement fondée sur les seules dimensions mélodique et harmonique, et parfois rythmique et métrique. Cependant, comme l'ont montré plusieurs études en musicologie et en psychologie de la musique, d'autres dimensions sont susceptibles de contribuer aux schémas de tension-détente, particulièrement dans la musique atonale, telles que le silence, le tempo, la dynamique, le timbre, la texture, la spatialisation, ainsi que des procédés d'écriture tels que la répétition, l'accumulation, l'accélération, la dérivation, la suspension, la stase, la désynchronisation, l'inattendu, etc. Cet article a pour objectif d'aborder la question de la forme tensionnelle d'une oeuvre atonale à partir d'une analyse acoustique de trois interprétations enregistrées de *Sopiana* pour flûte, piano et bande de François-Bernard Mâche. La combinaison de huit descripteurs audio a permis de mettre en évidence les tensions et détentes, ainsi que la façon dont l'interprétation a infléchi la forme tensionnelle de l'oeuvre.

Philippe LALITTE

The Tensional Form in François-Bernard Mâche's Interpretations of Sopiana

The notion of tension-release in tonal music has long been addressed by music theory. It is generally based on the melodic and harmonic dimensions alone, and sometimes on the rhythmic and metrical dimensions. However, as several studies in musicology and music psychology have shown, other dimensions are likely to contribute to tension-release schemes, especially in atonal music, such as silence, tempo, dynamics, timbre, texture, and spatialization, as well as writing techniques, including repetition, accumulation, acceleration, derivation, suspension, stasis, desynchronization, and unexpectedness. This article aims to address the issue of the tensional form of an atonal work by means of an acoustic analysis of three recordings of Sopiana for flute, piano, and tape by François-Bernard Mâche. The combination of eight audio features has made it possible to highlight the tensions and releases, as well as the way in which the interpretation has inflected the work's tensional form.

Olivier CLASS

La musique spectrale de l'Itinéraire face à Jean-Claude Risset - Hommage à Márta Grabczó

On distingue deux tendances au sein des compositeurs de l'Itinéraire : celle qui consiste obtenir des notes de musique très précisément paramétrées à partir d'analyses de modèles acoustiques avant d'être confiées à des instruments de l'orchestre pour recréer du timbre (synthèse instrumentale), et celle plus plastique qui consiste à créer du timbre par association de timbres instrumentaux. Ces deux tendances sont en rapport respectivement avec la tradition musicale occidentale jusqu'à la musique sérielle et la musique

électronique pratiquée à Cologne qui paramètrent la note (hauteur / fréquence, rythme / durée, tempo / vitesse...), et avec la musique concrète de Pierre Schaeffer pour l'approche plastique. Loin des grandes querelles des années cinquante, elles cohabitent pacifiquement au sein de l'Itinéraire, sans doute parce que Risset a su montrer comment le numérique pouvait servir et recouper les deux approches. Les musiciens de l'Itinéraire présentent des vues similaires à Risset mais réalisent leurs travaux avec les instruments de l'orchestre.

Olivier CLASS

The Spectral Music of the Itinéraire and Jean-Claude Risset: Homage to Márta Grábócz

There are two trends among the Itinéraire composers: one consists in obtaining very precisely parametered musical notes by analysing acoustic models, before entrusting these notes to orchestral instruments to recreate timbre (instrumental synthesis), and another, more plastic trend, which consists in creating timbre by associating instrumental timbres. The first trend is related to the western musical tradition that includes serial and electronic music as practiced in Cologne, focusing on the parameters of notes (e.g. height/frequency, rhythm/length, tempo/speed, etc.). The second trend is that of the concrete music of Pierre Schaeffer, for the more plastic approach. Far from the great debates of the 1950s, these trends coexist peacefully within the Itinéraire, perhaps because Risset was able to show how digital technology could serve and intersect with the two approaches. The musicians of the Itinéraire have similar views to Risset but perform their works with the instruments of the orchestra.

Pierre Albert CASTANET

Continuum versus Disruptum : pour une approche poético-philosophique de l'œuvre instrumentale et vocale de Iannis Xenakis

Parmi ses nombreuses innovations conceptuelles, Iannis Xenakis (1922-2001) a été un grand initiateur de l'ordre « continuiste / discontinuiste ». Une métaphysique de caractère alternatif peut alors être cernée dans le domaine des agencements lisses comme des temporalités striées, mettant alors à flot les notions de flux et de glissando, mais aussi d'interruption et de rupture. Dans ce cadre, l'étude s'est penchée sur les divers avatars régissant le registre spatio-temporel de l'œuvre vocale (*Nuits, Knephas...*) et instrumentale (*Metastasis, Pithoprakta, Mikka...*) du compositeur architecte. *In fine*, Pierre Albert Castanet invite à approfondir l'œuvre et la pensée de Xenakis par le truchement d'une réelle approche poético-philosophique.

Pierre Albert CASTANET

Continuum versus Disruptum: A poetic and philosophical approach to the instrumental and vocal work of Iannis Xenakis

Among his many conceptual innovations, Iannis Xenakis (1922-2001) was a great initiator of the "continuist/discontinuist" order. A metaphysics of an alternative character

can be identified in the field of arrangements as smooth as striated temporalities, promoting the notions of flow and glissando, but also of interruption and rupture. In this context, the study examines the various avatars governing the spatio-temporal register of the composer-architect's works, both vocal (e.g. Nuits, Knephas, etc.) and instrumental (e.g. Metastasis, Pithoprakta, Mikka, etc.). The reader is invited to visit Xenakis's production in depth through a truly poetic and philosophical approach.

EUD
Epreuves de contrôle

INDEX

EUD
Epreuves de contrôle

EUD
Epreuves de contrôle

EUD
Epreuves de contrôle

EUD
Epreuves de contrôle

Table des matières

Remerciements	7
Avertissement	9
Introduction (version française)	11
Introduction (<i>English version</i>)	19

L'UNIVERS LISZTIEN

Franz Liszt et Márta Grabócz dans la Bibliothèque de l'Institut Liszt de Bologne Rossana Dalmonte	29
The Great Figures of the Hungarian Nation in Liszt's Memory Zsuzsanna Domokos	39
Le Credo d'Henri Dumont dans la Messe du Couronnement de Franz Liszt Ágnes Watzatka	49
Transnational et orientaliste ? Quelques réflexions pour une géomusicologie esthétique autour du voyage de Liszt vers Constantinople et des liens entre l'Europe et la Turquie (1846-1847) Nicolas Dufetel	71
Le rôle de Liszt dans la réception de l'opéra de langue allemande à travers quelques exemples : <i>Euryanthe, Genoveva, Alfonso und Estrella</i> Patricia Ruiz	89
« Mon père, ce héros au sourire si doux... » : Liszt à Paris au printemps 1861 dans le regard de sa fille Blandine Christiane Bourrel	101

Liszt's Music Inspired by Goethe's <i>Faust</i> Laurence Le Diagon-Jacquin	117
Allusions to Beethoven in Liszt's <i>Dante Symphony</i> Adrienne Kaczmarczyk	139
Les <i>Technische Studien</i>, chemin vers la technique de Liszt ? Bruno Moysan	157
L'Analyse d'interprète : une approche psycho-cognitive <i>Légende de Saint François de Paule marchant sur les flots</i> de F. Liszt Ester Pineda	177
Liszt et Ravel. Itinéraires d'une admiration Danièle Pistone	195

HOMMAGES

À Márta Grabócz, Madame l'Ambassadrice de la Musique Hongroise Peter Eötvös	209
Márta Grabócz, une personnalité majeure François-Bernard Mâche	213
Lignes brisées Mathieu Schneider	217
Souvenirs de Márta Grabócz Julie Walker	221
For Márta Grabócz – Topical reflections on Mahler's <i>Wunderhorn</i> orchestral songs Joan Grimalt	223
Márta Grabócz – A True Semiotician of Music Eero Tarasti	231
On Dramatic and Narrative Functions in Music. In honour of Prof. Dr. Márta Grabócz on her retirement Robert S. Hatten	243
Pour Márta Grabócz... ...ou comment j'ai dialogué avec son travail depuis plus de trente ans Françoise Catalaá	249

SIGNIFICATION MUSICALE

From Narrative to Semiotic Literary Characterization Katalin Kroó	257
Matérialité et histoire du signe en musique : quelques questions Violaine Anger	269
La narratologie musicale défiée par l'analyse sociologique : la <i>Symphonie K. 385 Haffner</i>, manifeste politique de Mozart (1782) Jean-Marie Jacono	289
Alexander Zemlinsky's <i>Lyric Symphony</i>, Following in the Footsteps of Mahler's <i>Lied von der Erde</i> Siglind Bruhn	301
Sur la perception de la musique enregistrée Alessandro Arbo	321
Résonances interdisciplinaires : musicothérapie, musicologie et musique contemporaine Édith Lecourt	331

MUSIQUES XX^e et XXI^e siècles

<i>« L'oreille ouvre parfois sur le cœur – sur une mémoire ancestrale ».</i> La musique et l'esprit de l'intemporel Matthieu Guillot	341
Le chemin de l'<i>ars poetica</i> selon Kurtág Grégoire Tossier	349
Préambule à l'écoute de <i>Fin de partie – Scènes et monologues</i>, de György Kurtág Geneviève Mathon	365
Deux remarques concernant Messiaen Jacques Amblard	383
La forme tensionnelle dans les interprétations de <i>Sopiana</i> de François-Bernard Mâche Philippe Lalitte	401
La musique spectrale de l'itinéraire face à Jean-Claude Risset Olivier Class	413
<i>Continuum versus Disruptum</i> : pour une approche poético- philosophique de l'œuvre instrumentale et vocale de Iannis Xenakis Pierre Albert Castanet	429

Résumés/Abstracts	453
Index	473

EUD
Epreuves de contrôle

EUD
Epreuves de contrôle

Composition : Séverine Lemoine

1^{er} semestre 2023

ISBN 978-2-36441-475-4

ÉDITIONS UNIVERSITAIRES DE DIJON

Maison des Sciences de l'Homme – Esplanade Erasme
BP 26611 - 21066 Dijon Cedex

Distribution : DILISCO
Diffusion : AFUP-D

