

**Université Marc Bloch**

(Strasbourg-II)

Département de musique

**TRANSFERTS CULTURELS ENTRE L'ALLEMAGNE ET LA  
FRANCE DANS LE DOMAINE DE LA MUSIQUE  
INSTRUMENTALE AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE**

**Liste des travaux**

**et**

**Note de synthèse**

du dossier d'habilitation présenté par

**Damien Ehrhardt**

sous la responsabilité de

Monsieur le professeur Jacques Viret

**2004**

## **LISTE DES TRAVAUX PRÉSENTÉS POUR L'HABILITATION**

## **1. Thèse de Doctorat**

*La variation chez Robert Schumann. Forme et évolution* [thèse, Université de Paris-IV Sorbonne, juin 1997]. Lille, Presses Universitaires du Septentrion / Thèse à la carte, 1998, 863 p.

## **2. Catalogue**

*Catalogue des variations pour piano publiées à Paris (1830-1850)*, Paris, Université de Paris-IV Sorbonne, 1999, 60 p. Collection de l'Observatoire Musical Français. Série Bibliographies et catalogues.

## **3. Mémoire inédit**

*La musique à programme et l'influence allemande en France (1870-1914)*, 312 p.

## **4. Articles sur l'œuvre schumannienne**

- a) « Les *Études symphoniques* de Robert Schumann. Projet d'intégration des variations posthumes », *Revue de musicologie* LXXVIII/2 (1992), p. 289-306.
- b) « Zur Genese der *Symphonischen Etüden* von Robert Schumann » [À propos de la genèse des *Études symphoniques* de Robert Schumann], *Schumann-Studien 5* [actes du 15<sup>e</sup> colloque international Schumann, Zwickau, 30-31 octobre 1992], Cologne, Studio, 1996, p. 41-54.
- c) « Der französische und der deutsche Erstdruck von Robert Schumanns *Carnaval* op. 9 » [La première édition française et la première édition allemande du *Carnaval* op. 9 de Robert Schumann], *Robert Schumann und die französische Romantik*, Ute

Bär (éd.) [actes du 5<sup>e</sup> colloque international Schumann, Düsseldorf, 9-10 juin 1994]. Mayence, Schott, 1997, p. 205-217. Collection « Schumann-Forschungen », n<sup>o</sup> 6.

- d) « Les débuts de la réception de Schumann en France à la lumière des premières éditions françaises (1834-1870) », *Cahiers F. Schubert* n<sup>o</sup> 12 (avril 1998), p. 36-58.
- e) « Le piano orchestral chez Robert Schumann », *Cahiers F. Schubert* n<sup>o</sup> 14 (avril 1999), p. 36-48.
- f) « Zur Chronologie der Werke von Robert Schumann » [À propos de la chronologie des œuvres de Robert Schumann], *Schumann-Handbuch*, Ulrich Tadday (éd.), Stuttgart : Verlag J.B. Metzler (article sous presse), 7 p.
- g) « 'Schumann le progressiste ?' Réflexions sur les innovations du jeune compositeur », *Ostinato rigore*. Numéro spécial Schumann (article sous presse), 15 p.

### 5. Articles sur la forme variation

- a) « Robert Schumanns *Exercices* WoO 31. Überlegungen zur Gesamtkonzeption » [Les *Exercices* WoO 31 de Robert Schumann. Réflexions sur la conception d'ensemble], *Robert Schumann. Philologische, analytische, sozial- und rezeptionsgeschichtliche Aspekte* [actes du colloque international Schumann, Sarrebruck : 28-29 avril 1995]. Sarrebruck, Saarbrücker Druckerei und Verlag, 1998, p. 60-66.
- b) « Considérations sur la forme variation indépendante chez Johannes Brahms », *Ostinato rigore* n<sup>o</sup> 10 (1998), p. 73-102.
- c) « Réflexions sur la structure des *Variations pour piano sur un thème de Haendel* op. 24 de Brahms », *Ostinato rigore* n<sup>o</sup> 13 (1999) [actes du colloque international Brahms, Paris, 28-29 novembre 1997], p. 113-128.

- d) « La forme variation indépendante chez Franz Schubert. Analyse typologique », [actes du colloque international Schubert, Paris, 13-15 octobre 1997], p. 1-21 (2<sup>e</sup> épreuves de l'article).
- e) « Stephen Hellers späte Variationswerke » [Les variations tardives de Stephen Heller], *Zwischen Volks- und Kunstmusik. Aspekte der ungarischen Musik* [actes du colloque international sur la musique hongroise. Sarrebruck, 30 juin-1<sup>er</sup> juillet 1997]. Sarrebruck, Pfau-Verlag, 1999, p. 78-90.
- f) « La valse D 365/2 de Schubert et son impact sur la littérature musicale au XIX<sup>e</sup> siècle », *Ostinato rigore* n<sup>o</sup> 11/12 (1998), p. 263-287.
- g) « Les variations pour piano publiées à Paris au temps de Chopin. D'une mode de la variation à une mode de la fantaisie », *Pianisci-wirtuozi w Paryżu wokół Chopina / Les pianistes-virtuoses à Paris autour de Chopin* [actes du colloque international, Paris, 24-25 novembre 1998]. Varsovie, Neriton, 1999, p. 205-218.
- h) « De la virtuosité à l'anti-virtuosité ? Quelques réflexions sur la variation chez Frédéric Chopin », *Ostinato rigore* n<sup>o</sup> 15 (2000) [actes du colloque international Chopin, Paris, 3-4 décembre 1999], p. 227-247.

## 6. Articles sur la théorie riemannienne

- a) « Aspects de la phraséologie riemannienne », *Musurgia* IV/1 (1997), p. 68-83.
- b) « La syntaxe musicale chez Hugo Riemann. Évolution et prémices esthétiques », *La notion de syntaxe en langue et en musique* [actes du colloque international en Sorbonne, Paris, 27-29 mars 2003] (article sous presse), 15 p.

- c) « Hugo Riemann et l'herméneutique musicale », *Approches herméneutiques de la musique*, [actes du colloque de Strasbourg, 19-20 mai 1999]. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, p. 47-53.

### 7. Articles sur la musique à programme

- a) « Der Krieg 1870/71, die Gründung der Société nationale de Musique und die Ausprägung der Neufranzösischen Schule », *Cahiers de l'AMEFA II*, 2000, p. 1-9.
- b) « La réception des œuvres symphoniques de Liszt en France (1866-1886) », *Ostinato rigore* n<sup>o</sup> 18, 2002, p. 213-223.
- c) « Aspects du poème symphonique chez Ernest Chausson », *Ostinato rigore* n<sup>o</sup> 14, 2000 [actes du colloque international Chausson, Paris, 22-24 mars 1999], p. 189-199.
- d) « Zwischen Sinfonie und Drama. Die Programmmusik und ihre Gattungen bei Vincent d'Indy », *Pluralismus wider Willen. Stilistische Tendenzen in der Musik Vincent d'Indys*, Stefan Keym et Manuela Schwartz (éd.) Hildesheim / Zurich / New York, Georg Olms Verlag, 2002, p. 38-53.
- e) « Die Programmmusik in Frankreich zur Zeit Franck und seiner Schüler. Gedanken zu ihrer Entstehung von 1871 bis 1914 », *César Franck. Werk und Rezeption*, Peter Jost (éd.), Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2004, p. 50-59.
- f) « Paris – Weimar – Paris. Trois étapes décisives dans l'évolution de la musique à programme (1830-1914) », *Paris-Weimar/Weimar-Paris. Kunst- und Kulturtransfer um 1900*, Alexandre Kostka (éd.), Tübingen, Stauffenburg Verlag, 24 p.
- g) « Le salon de Liszt à Weimar (1848-1861) », *Concert, lieux et espaces musicaux en Europe, 1700-1920. Approche architecturale, culturelle et sociale* [actes du collo-

que international organisé dans le cadre du programme *Musical Life in Europe* de la Fondation Européenne de la Science, Bruxelles, 14-17 novembre 2001], 21 p.

## **NOTE DE SYNTHÈSE**



## Introduction

Les travaux présentés dans mon dossier d'habilitation concernent différents aspects des musiques instrumentales allemande et française du XIX<sup>e</sup> siècle : il s'agit de l'œuvre schumannienne, de la forme variation, de la théorie riemannienne et de la musique à programme. De plus, tout au long de mon parcours, je me suis engagé pour les relations franco-allemandes en musique et en musicologie, que ce soit en tant que président-fondateur de l'Association Musicale d'Études Franco-Allemandes, basée à l'Université de la Sarre, ou en tant que chargé du double cursus en administration culturelle entre l'Université de musique FRANZ LISZT Weimar et l'Université d'Évry-Val d'Essonne. Il est certain que cet engagement, mais aussi certaines découvertes comme la première édition française du *Carnaval* op. 9 de Robert Schumann, m'ont conduit vers l'approche scientifique des relations franco-germaniques en musique. La recherche française sur l'Allemagne ou la recherche allemande sur la France relèvent tout autant des relations franco-allemandes au sens large du terme que les études à proprement parler interculturelles. L'on pourrait dire sans grande exagération que j'ai abordé la musique et la théorie allemande (Schumann, Riemann) lors de mes études doctorales en France et que mon intérêt s'est porté sur la musique à programme en France, lors de ma bourse postdoctorale à la Fondation Alexander-von-Humboldt en Allemagne. En outre, mes recherches consacrées aux aspects précédemment signalés s'orientent de plus en plus vers une approche des relations interculturelles. Les quatre parties de cette note de synthèse reprennent les quatre aspects de ma recherche, dans l'ordre d'apparition de ces différents domaines de spécialité : l'œuvre schumannienne que j'ai abordée dès mon mémoire de

maîtrise, la forme variation qui relève du sujet de ma thèse, la théorie riemannienne que j'ai commencé à découvrir en tant que doctorant à la Sorbonne et la musique à programme, dont l'approche remonte à mon séjour post-doctoral en Allemagne.

## I

### L'œuvre schumannienne

En 1991, alors que je travaille au piano les *Études symphoniques* de Schumann, je suis intrigué et passionné par la genèse complexe de cette œuvre, dont témoignent les éditions de 1837 et de 1852, ainsi que les cinq variations posthumes, issues de sources antérieures. Mon mémoire de maîtrise, soutenu en 1991 à l'Université de Metz, propose une étude critique et comparative des sources, qui s'applique – outre les éditions de 1837 et de 1852 – aux esquisses et au manuscrit du Musée royal de Mariemont (Belgique). J'ai publié les premiers résultats de cette recherche, en 1992, dans un article de la *Revue de musicologie* intitulé : « Les Études symphoniques de Robert Schumann. Projet d'intégration des variations posthumes ». [liste des travaux, 4a]. Dans cette publication, je pars du constat que Wolfgang Boetticher n'a pas réussi à reconstituer l'agencement successif des pièces dans les esquisses et dans le manuscrit de Mariemont. Après la clarification de quelques problèmes de lecture, j'ai présenté un classement cohérent de ces sources : les esquisses rendent compte d'un premier agencement des pièces, le manuscrit de Mariemont de trois autres agencements ultérieurs. Les modifications dans l'ordre des variations traduisent des fluctuations dans la conception d'ensemble, lesquelles sont étroitement liées à l'adjonction du finale : ainsi Schumann abandonne-t-il son idée initiale d'une construction symétrique au profit d'une progression d'ensemble, dont la dramaturgie permet le passage d'une « marche funèbre » (le thème) à une « marche triomphante » (le finale). Conformément à l'ordre successif des pièces au sein du manuscrit de Mariemont, je propose au terme de cet article trois possibilités d'intégration

des cinq variations posthumes – et d’une sixième variation inédite et légèrement inachevée – dans le cycle des *Études symphoniques*. Cette sixième variation posthume est transcrite telle qu’elle se présente dans les esquisses et au sein du manuscrit de Mariemont. Plutôt que d’inciter le pianiste à intégrer les variations posthumes dans les éditions de 1837 ou de 1852, je lui suggère d’adopter trois possibilités d’intégration fondées sur des versions manuscrites – qui ne contiennent pas nécessairement toutes les variations des éditions ultérieures – ou de recourir au texte du manuscrit de Mariemont dans le dernier stade de sa conception. Une édition de cette version précoce des *Études symphoniques*, intitulée « Fantaisies et finale », est livrée dans l’annexe de ma thèse de doctorat.

Mes premiers travaux sur les *Études symphoniques* m’ont appelé à coopérer avec les centres de la recherche schumannienne en Allemagne, à savoir : la Robert-Schumann-Forschungstelle à Düsseldorf et le Robert-Schumann-Haus à Zwickau. En cette période qui se situe peu après la chute du mur de Berlin, ces deux institutions commencent à conjuguer leurs efforts en vue de publier entre autres la nouvelle édition monumentale (*Neue Robert Schumann Gesamtausgabe*). En 1992, le Robert-Schumann-Haus m’invite à Zwickau, où se tient le colloque international consacré au Schumann de Leipzig. Ma communication à ce colloque – dont les actes seront publiés en 1996 [liste des travaux, 4b] – renoue avec mes recherches précédentes sur les *Études symphoniques*, tout en s’appuyant sur d’autres sources non encore consultées jusqu’à présent : le manuscrit de Vienne et celui de Düsseldorf.

Parallèlement à ces premiers pas dans la recherche schumannienne, je poursuis mes études à l’Université de Paris-Sorbonne sous la direction de Serge Gut. Après la soutenance de mon mémoire de DEA sur la *Variation pour piano chez Robert Schumann* en 1992, je pars étudier la musicologie sous la direction de Wolf Frobenius à l’Université de la Sarre, où l’Office allemand d’échanges universitaires (DAAD) m’a accordé une

bourse d'études de longue durée. Le séjour à Sarrebruck me permet notamment de participer au séminaire de Bernhard R. Appel (*Robert-Schumann-Forschungstelle*) consacré à la méthodologie de l'édition critique, à l'exemple de la monumentale Schumann. Suite à l'exposé de mes travaux sur les « Fantaisies et finale » lors de ce séminaire et à ma coopération régulière avec les centres de la recherche schumannienne, j'ai été appelé à collaborer à la nouvelle édition monumentale, en me voyant confier la publication du volume sur les *Études symphoniques* et le *Concert sans orchestre*. À l'heure actuelle, le processus éditorial n'est pas encore tout à fait achevé. Il n'en reste pas moins que mon manuscrit a déjà été remis aux responsables scientifiques de l'édition.

En juin 1994 se tient à Düsseldorf le cinquième colloque international Schumann, consacré aux relations entre le compositeur allemand et le romantisme français. Le sujet de ma communication sur les premières éditions française et allemande du *Carnaval* op. 9 me permet de placer, pour la première fois, l'œuvre schumannienne dans une perspective franco-allemande [liste des travaux, 4c]. En consultant les fichiers de la Bibliothèque nationale de France, j'ai découvert que la première édition française du *Carnaval*, parue le 30 juillet 1837 en tant que supplément à la *Revue et Gazette musicale de Paris*, omet certaines pièces de l'édition originale comme « Valse noble », « Eusebius », « Florestan », « Papillons » ou « ASCH-SCHA ». Il est assez curieux d'apprendre que ces omissions sont autorisées par le compositeur lui-même, soucieux de réaliser une édition « pour les Français ». À l'époque de Schumann, il n'est guère étonnant de voir les compositeurs diffuser leur production par l'intermédiaire de plusieurs éditeurs dans différents pays européens. Une composition fait ainsi l'objet, le plus souvent, d'éditions française, allemande et anglaise. Afin d'augmenter ses chances de diffusion et dans un intérêt financier, Schumann réalise lui aussi des éditions françaises et anglaises de la plupart de ses œuvres. Mais le *Carnaval* semble offrir un cas particulier. En effet, la première édition française présente une organisation régulière, par couples de pièces,

que l'on peut définir tout aussi bien sur le plan musical que d'un point de vue sémantique. Il semblerait que Schumann simplifie à dessein la conception d'ensemble de son *Carnaval* afin de l'apparenter à la structure de ses formes variations de l'époque. Ce changement de stratégie n'est pas sans influence sur la disposition graphique de l'édition française, où les pièces tiennent toujours sur une ou deux pages. Dans les actes du cinquième colloque international Schumann, j'ai présenté – en annexe à ma contribution (p. 212-217) – la liste des premières éditions françaises d'œuvres schumanniennes (1834-1870) que j'ai dressée à partir d'un certain nombre de catalogues d'éditeurs (Brandus, Flaxland, Maho, Richault, Schlesinger), des registres du Dépôt légal et des fonds du conservatoire, conservés à la Bibliothèque nationale de France. Cet article finit par trouver une valorisation optimale dans le domaine de la recherche schumannienne, puisque Margit McCorkle s'appuie sur ma liste afin de dater les premières éditions françaises dans son nouveau catalogue thématique et bibliographique Schumann, qui vient de paraître aux éditions Henle<sup>1</sup>. De plus, grâce à cette liste, j'ai pu poser quelques jalons de la diffusion du compositeur allemand en France :

- de 1834 à 1840 paraissent avant tout les œuvres de Schumann qui appartiennent aux genres les plus prisés en France (variations, études, pièces faciles...);
- de 1840 à 1846, aucune œuvre n'est publiée en France, ce qui est compréhensible dans la mesure où les nouveaux genres du compositeur (lieder, symphonie, musique de chambre...) ne répondent plus à la mode ;
- à partir de 1846, les œuvres schumanniennes paraissent régulièrement, d'abord chez Richault puis, après 1861, chez Flaxland. Jusqu'en 1870, presque la moitié des œuvres du compositeur ont fait l'objet d'une édition française.

---

<sup>1</sup> MCCORKLE, Margit L., *Robert Schumann – Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, München, Henle, 2003, 86, 1044 p.

Il m'a été possible d'affiner ce découpage temporel, en 1998, dans un article sur « Les débuts de la réception de Schumann en France à la lumière des premières éditions françaises » [liste des travaux, 4d], rédigé après que j'ai été sélectionné par la 'Studienstiftung des Deutschen Volkes' et l'Office allemand d'échanges universitaires (DAAD) pour participer en 1996 et en 1997 à l'Académie d'été franco-allemande de La Rochelle. Dans le cadre de cette académie, j'ai suivi entre autres le séminaire de Michel Cullin, consacré à la communication interculturelle franco-allemande, séminaire qui m'a permis de me familiariser avec cette nouvelle discipline des sciences humaines et sociales. Dans l'article sur la réception de Schumann en France, j'emprunte pour la première fois le vocabulaire de la communication interculturelle, tout en m'efforçant d'établir une synthèse entre les conclusions du cinquième colloque international Schumann, concernant les relations entre le compositeur allemand et le romantisme français, et mes propres recherches axées sur les premières éditions françaises de Schumann. Cet article détermine quatre périodes successives en ce qui concerne la réception du compositeur allemand en France avant la guerre de 1870 : les années 1834-1840, 1840-1846, 1846-1860 et 1860-1870. Au cours de la première période, lorsque Schlesinger et Richault fondent leur politique sur la diffusion des genres à la mode, les activités rédactionnelles de Schumann lui valent le soutien du réseau de la *Revue et Gazette musicale de Paris*, initié par des médiateurs comme Liszt ou Schlesinger. Toutefois, la situation décrite par Johanne-Dorothea Thäle en ce qui concerne l'accueil de la musique schumannienne en Allemagne dans les années 1830 se retrouve en France : ne pouvant pas défendre lui-même ses œuvres au piano, le compositeur doit compter sur l'aide de Franz Liszt ou de Clara Wieck qui ne les font découvrir qu'à un cercle d'amis. Comme je l'ai déjà signalé précédemment, aucune édition française d'une œuvre de Schumann ne paraît dans les années 1840-1846. L'entourage de la *Revue et Gazette musicale de Paris* n'apprécie guère les nouvelles compositions schumanniennes alors consacrées au lied, à la sym-

raient déboucher sur des monographies consacrées à des compositeurs particuliers et sur un ouvrage de synthèse, qui ne peuvent manquer d'apporter un éclairage et peut-être aussi des perspectives nouvelles sur les relations franco-allemandes en musique. En effet, les premières publications françaises de cette époque constituent un support de première importance pour l'édition musicale : il s'agit le plus souvent de sources autorisées par le compositeur, qui possèdent une autre disposition graphique et connaissent des variantes par rapport à la version allemande. Il semblerait – comme dans le cas de Schumann – que la promotion de la musique instrumentale germanique, dans les années 1830-1840, concerne avant tout les genres à la mode (études, variations, pièces faciles, etc.) Dans les années 1850-1860, les publications françaises tendent progressivement à être remplacées par des éditions allemandes. Il conviendrait d'apprécier le rôle du graveur Röder de Leipzig dans la diffusion de la musique germanique en France. De plus, certaines éditions françaises, comme celles de Hamelle, ont été gravées par Röder, en raison du moindre coût économique. Le travail sur les premières publications françaises est vivement souhaité par les responsables des éditions monumentales de Beethoven, de Schubert et de Schumann, actuellement en cours de publication en Allemagne. Une étude en ce sens serait d'autant plus pertinente qu'elle contribuerait à la promotion du patrimoine musical français. Par ailleurs, il serait judicieux de consacrer une étude plus approfondie à la Société Schumann, témoin de l'engouement pour le compositeur avant 1870 et de la vie musicale à l'époque de la guerre franco-prussienne. Cette étude devrait tenir compte des documents administratifs de la société (statuts, procès-verbaux), mais aussi des articles et des comptes-rendus parus dans la presse et dans les revues musicales spécialisées en France et en Allemagne. Ce travail pourrait s'appliquer notamment aux images véhiculées par la presse et les revues musicales, compte tenu des dernières recherches dans le domaine de l'« imagologie ». Parmi les organismes de concert qui ont joué un rôle essentiel dans la diffusion de la musique allemande en France au XIX<sup>e</sup>



siècle, on peut également citer la Société de Bienfaisance allemande, visant l'échange de contacts humains entre les deux cultures, de 1848 à 1870. Le président de cette société, le pianiste Wilhelm Krüger, a favorisé, dans les années 1860, l'arrivée à Paris de nombreux musiciens, parmi lesquels Clara Schumann. Cette société n'a pour l'instant fait l'objet d'aucun travail spécifique. La rédaction d'une étude consacrée à ce sujet pourrait s'avérer utile.

On ne peut aborder de manière satisfaisante des œuvres comme les *Études symphoniques* et le *Concert sans orchestre* sans tenir étroitement compte du caractère orchestral du piano. Ce caractère renvoie généralement aux effets grandioses et à la diversification de la palette sonore de l'instrument. Dans un article de 1999, intitulé « Le piano orchestral chez Schumann. Essai de définition » [liste des travaux, 4e], j'ai essayé de préciser cette notion dans le cas de Schumann et de répondre aux questions suivantes : Le piano orchestral renvoie-t-il à des évocations instrumentales ou est-il lié à d'autres facteurs ? De quelle manière Schumann est-il parvenu à cette conception ? Comment la critique a-t-elle accueilli les *Études symphoniques* et le *Concert sans orchestre*, dont le titre dévoile à lui seul le caractère orchestral ? Bien que Wolfgang Gertler relève dans l'écriture pianistique des tournures propres à évoquer les instruments de l'orchestre, celles-ci n'interviennent que de manière sporadique. Dans son compte rendu de la *Sonate fantastique* op. 1 de Louis Lacombe, Schumann livre la clé de sa conception orchestrale : ce sont les « masses sonores » et les « voix caractéristiques » qui sont symptomatiques du piano schumannien. Les premières permettent de gagner en intensité et en plénitude. Les secondes résultent de la diversification de caractère des différentes voix, non seulement sur le plan diachronique (entre deux pièces par exemple), mais aussi d'un point de vue synchronique, au sein d'une polyphonie. La conception orchestrale apparaît progressivement dans l'œuvre du compositeur, où elle est liée en grande partie à l'évolution de la polyphonie. Dans le cas des *Études symphoniques* et du *Concert sans*

*orchestre*, le caractère symphonique ou orchestral, suggéré par le titre, a été incompris par la critique, et ce même dans l'entourage du compositeur. Bien que cet article n'ait pas un lien direct avec les relations franco-allemandes, il pourrait servir de base à la comparaison entre le piano orchestral chez Schumann et le caractère symphonique parfois attribué à un instrument seul par la « Nouvelle école française » après la guerre franco-prussienne. On peut mentionner, à titre d'exemple, l'orgue dans les symphonies pour orgue de Widor ou l'instrument soliste dans certaines pages symphoniques à l'instar de la *Symphonie cévenole* pour piano et orchestre de d'Indy ou de la *Troisième symphonie avec orgue* de Camille Saint-Saëns.

Mon article sur la première édition française et la première édition allemande du *Carnaval* op. 9 tout comme celui consacré à la réception de Schumann en France m'ont amené à poser quelques jalons quant à la diffusion du compositeur allemand en France. Il serait intéressant de comparer ces travaux d'une visée franco-allemande à la chronologie de l'œuvre schumannienne. J'ai eu l'occasion d'aborder ce thème dans un article consacré au *Schumann-Handbuch*, destiné à introduire l'étude de l'œuvre du compositeur [liste des travaux, 4f]. Dans cet article, je me demande s'il est légitime de qualifier la période avant 1840 de « temps du piano », 1840 de l'« année du lied », 1841 de l'« année symphonique », 1842 de l'« année de la musique de chambre », 1843 de l'« année de l'oratorio » et 1845 de l'« année de la fugue ». Le temps du piano ne se justifie que si l'on considère les œuvres publiées. Les esquisses fragmentaires de la *Hamlet-Sinfonia* (ca 1831), la *Jugendsymphonie* en sol mineur (1832) et d'autres œuvres inédites ou inachevées de la musique symphonique, de la sphère du lied ou de la musique de chambre montrent que le compositeur utilise déjà à l'époque une large palette de genres musicaux.

L'importante production d'œuvres vocales à une ou à plusieurs voix s'accommode aisément de l'appellation : « année du lied ». On a expliqué le soudain passage de la

musique de piano au lied quelques mois avant son mariage en invoquant la volonté de Schumann d'augmenter les revenus de son futur ménage par ce genre qui connaît le succès en Allemagne à ce moment-là. Toutefois les publications de lieder restent trop faibles pour que celles-ci lui apportent l'augmentation des ressources financières escomptée. C'est pourquoi je donne une autre explication qui me paraît tout aussi plausible : le caractère *cantabile* des dernières œuvres du temps du piano, s'éloignant du style orchestral, semble augurer l'année du lied. Cette explication paraît d'autant plus convaincante que la production pianistique de Schumann compte quelques romances à l'époque considérée. J'ai abordé cette question concernant le passage du piano au lied pour la première fois lors de mon séminaire à l'Université Friedrich Schiller d'Iéna sur l'œuvre pour piano de Schumann.

Malgré le succès de l'« année du lied » qui se poursuit en 1841, Schumann érige en but suprême de la composition la maîtrise des grandes formes, ce qui lui ouvre ainsi la voie à l'« année symphonique », puis à celle de la « musique de chambre ». La création, en 1843, de l'oratorio *Le Paradis et la Péri* op. 50 ne peut légitimer que partiellement l'appellation : « année de l'oratorio ». En effet, la même année voit également la genèse de l'*Andante et variations pour deux piano* op. 46, dont la version originale adjoignait deux violoncelles et un cor à cette formation instrumentale. Certes l'op. 46 peut être perçu comme un reliquat de l'« année de la musique de chambre ». Il n'en reste pas moins que l'appellation « année de l'oratorio » se justifie moins pour 1843 que les expressions « année du lied », « année symphonique » et « année de la musique de chambre » respectivement pour 1840, 1841 et 1842.

Avec l'oratorio *Le Paradis et la Péri*, « genre nouveau pour la salle de concert », le compositeur réussit sa percée. Après sa traversée des genres les plus divers des musiques instrumentale et vocale, Schumann est reconnu en tant que compositeur. Affaibli par son voyage en Russie avec Clara, début 1844, il abandonne l'ensemble de ses activi-

tés éditoriales, et tout particulièrement son engagement pour la *Neue Zeitschrift für Musik*. Nous avons déjà vu que cette décision allait être fatale pour la réception de Schumann en France. Toutefois, en Allemagne, les conséquences de ce choix sont moins préjudiciables pour la carrière du compositeur. En effet, celui-ci est soumis à une pression continuelle durant la décennie 1844-1854 : il doit respecter les délais de composition, d'exécution et d'impression. De plus, il pratique de nombreux genres et sa production est importante par son abondance. En 1845, Robert et Clara se mettent à approfondir leur connaissance du contrepoint. Robert parle d'une véritable « passion pour la fugue » et s'intéresse à un tel point pour le piano à pédalier qu'il considère ses compositions pour cet instrument comme quelque chose de tout à fait nouveau. L'expression « année de la fugue et du piano à pédalier » paraît plus exacte que celle d'« année de la fugue », s'agissant de quatre œuvres composées entre février et novembre 1845, qui n'empruntent pas nécessairement la forme de la fugue et dont trois sont explicitement destinées au piano à pédalier. Il convient d'ajouter au sujet de l'après-1845 que 1849 peut être qualifiée de « seconde année du lied », que Schumann marque à cette époque une prédilection pour les grandes œuvres avec soli, chœur et orchestre et que les œuvres tardives admettent souvent une conception d'ensemble plus classique que celles du jeune compositeur.

Mes travaux sur les premières éditions françaises et la chronologie des œuvres schumanniennes m'amènent à réduire l'importance des lieder dans la diffusion des œuvres du compositeur en France. De plus, l'abandon des activités éditoriales nuit davantage à l'accueil de Schumann dans l'Hexagone qu'à celui du compositeur en Allemagne, où le succès de l'oratorio *Le Paradis et la Péri* lui permet de réussir sa percée, alors que la même œuvre n'est guère appréciée en France, si l'on en croit les comptes rendus de la presse spécialisée. En Allemagne, les lieder et l'oratorio *Le Paradis et la Péri* contribuent à la popularité de Schumann, alors que, dans l'Hexagone, ce sont avant

tout les activités éditoriales du compositeur et la musique de chambre qui y contribuent. Signalons à cet égard le succès de la musique de chambre de Schumann et de Brahms dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle. Aussi convient-il de distinguer à cette époque la réception de Schumann en France et en Allemagne.

Le dernier article que je viens de consacrer à Schumann réalise la synthèse de mes recherches sur la *Neudeutsche Schule* (cf. IV. La musique à programme) et de celles axées sur le compositeur saxon. S'y pose la question de savoir si Schumann peut être associé à cette école. L'intitulé de cette contribution non encore publiée s'énonce comme suit : « 'Schumann le progressiste'. Réflexions sur les principales innovations de l'œuvre de jeunesse » [liste des travaux, 4g]. Bien que mon article ne soit animé d'aucune dimension polémique, son titre se réfère à la formule de Schönberg : « Brahms, le progressiste ». À l'image de Brahms, Schumann apparaît souvent lié à la tradition. En proclamant le caractère progressiste de Brahms, Schönberg l'éloigne du classicisme et fait de lui un novateur. On peut se demander si Schumann n'est pas lui-même novateur et s'il n'annonce pas la *Neudeutsche Schule*. Pour ce faire, mon article compare les positionnements esthétiques de Schumann et de Liszt en matière de poétisation et de dramatisation musicales avant d'évaluer, compte-tenu des principales innovations de l'œuvre de jeunesse, si Schumann peut être considéré ou non comme un précurseur de la *Neudeutsche Schule*. D'une manière générale, Liszt apprécie les œuvres de Schumann, dans la mesure où elles cherchent à établir une correspondance parfaite entre le programme et son contenu. Bien qu'il s'oriente vers la symphonie à programme dans l'esprit de Berlioz et sa propre conception du poème symphonique, Liszt se reconnaît dans la nouvelle ère poétique proclamée par Schumann. Ce dernier reste ouvert au programme à condition que celui-ci ne soit pas trop détaillé et qu'il ne réduise pas ainsi l'imagination de l'auditeur. Schumann apparaît comme un précurseur de Liszt, il ouvre, ainsi que Berlioz, la voie à la *Neudeutsche Schule* en matière de poétisation et de dra-

matisation musicales : ce que Berlioz aurait apporté à la symphonie, Schumann l'aurait fait pour le cycle de pièces caractéristiques.

Après une approche esthétique, je me propose d'étudier – compte tenu de l'œuvre de jeunesse – les principales innovations de Schumann dans le domaine de la composition. J'ai cité parmi ces innovations (sans prétendre à l'exhaustivité) : l'« écriture en résonance », l'« illusion sonore », le « déplacement métrique », le « rythme obstiné », la mesure à 5/16, la richesse sonore et la tension de l'harmonie, la tonalité évolutive, la conception symphonique du piano, l'« aphorisme » ou l'« humour » musical, la « fantaisie variation », l'« ambiguïté formelle » et le cycle de pièces caractéristiques à la Schumann. Dans cet article, je montre que ces innovations sont le plus souvent liées à la poétisation et à la dramatisation musicales. De plus, la conception symphonique du piano constitue l'une des innovations les plus marquantes chez Schumann. Par ce biais, le compositeur participe à l'extension des principes symphoniques à d'autres genres musicaux que la symphonie. Cette extension est recherchée par les adeptes de la *Neudeutsche Schule*, qui ne souhaitent pas rester dans l'ombre de la prestigieuse symphonie beethovénienne : l'ouverture se voit ainsi transformée en poème symphonique, le concerto en ce que Henry Litolf qualifie de « concerto symphonique ».

De la même manière, Schumann serait donc à l'origine de l'« étude » ou de la « variation symphonique » destinée au seul piano. Il convient de relativiser toutefois le parallélisme entre Schumann et Liszt en ce qui concerne l'extension des principes symphoniques : Liszt les applique à d'autres genres, à une époque où la symphonie manifeste les symptômes d'une crise, alors que, pour Schumann, le piano orchestral et la conception symphonique se trouvent sur le chemin qui le mène à ses propres symphonies. Schumann contribue donc à la poétisation et à la dramatisation de la forme variation et du cycle de pièces caractéristiques, mais aussi à l'application des principes

symphoniques à certains genres de la littérature pianistique. Ces innovations font de lui un précurseur de la *Neudeutsche Schule*. Il n'en demeure pas moins vrai que l'œuvre schumannienne revêt de multiples aspects, dont certains demeurent proches de la « prose musicale ». De plus, on réduit trop souvent la sonate schumannienne à la norme d'un Beethoven, sans mentionner pour autant que Schumann est un précurseur de Brahms dans ce domaine et que la contribution historique du second à la forme sonate ne peut être comprise sans égard pour les réalisations du premier. Ainsi peut-on considérer Schumann comme un précurseur autant de la *Neudeutsche Schule* que de Brahms. Schumann a pleinement conscience d'appartenir à la tendance progressiste du champ musical de son temps : conscient de son originalité, il ne se considère pas comme un second Beethoven. Souvent les compositions inédites de Schumann, celles qui ont subi le moins de « décantation » durant leur genèse, s'avèrent les plus novatrices. Il en est ainsi des *Variations en sol majeur sur un thème original* F7 (1832), au sujet desquelles mon article livre une analyse sommaire. La stratégie tonale, fondée sur le « cycle des tierces majeures », l'écriture en résonance et la structure en abîme font penser à une œuvre expérimentale, d'autant plus qu'elle est restée inédite. L'intitulé de mon article « Schumann, le progressiste » se vérifie donc pleinement.

## II

### La forme variation

Partant des *Études symphoniques* de Robert Schumann, mes recherches m'ont incité à aborder les autres cycles de variations chez le compositeur, dont certains sont restés inédits. J'ai effectué ce travail dans le cadre de ma thèse de Doctorat, soutenue en 1997 à l'Université de Paris-Sorbonne sous la direction de Serge Gut. Abstraction faite des *Variations Abegg* op. 1 et des *Études symphoniques* op. 13, les œuvres concernées par cette étude demeurent méconnues et il m'a paru essentiel de les redécouvrir. Hormis l'édition critique des *Fantaisies et finale*, version faisant état d'un projet cohérent et antérieur à la première édition originale des *Études symphoniques*, j'ai présenté dans ma thèse la transcription d'autres pièces ou de fragments jusqu'alors inédits : deux variations initialement prévues pour les *Études symphoniques* – qui n'avaient pas encore fait l'objet d'une transcription intégrale, le feuillet d'esquisses de l'*Andante et variations* op. 46, des fragments destinés aux *Variations Abegg* op. 1, la *fuga 3 a cinque voci* (première version du finale des *Impromptus* op. 5), des esquisses relatives aux *Études en forme de variations sur un thème de Beethoven*, aux *Variations sur un thème du Prince Louis* et aux *Variations sur la clochette de Paganini*. Ma thèse présente, de surcroît, la transcription des *Variations en sol majeur sur un thème original*, œuvre extrêmement originale du jeune Schumann.

Outre cette approche philologique, je me suis également intéressé à la variation en tant que forme musicale. J'ai proposé une analyse typologique et une définition de la forme variation après l'analyse d'une centaine de cycles de la seconde moitié du



XVIII<sup>e</sup> siècle à la fin du XIX<sup>e</sup>. Ma thèse constitue donc à la fois une étude des sources relatives à la variation schumannienne et une analyse typologique de la variation. J'ai tenté de concilier ces deux approches, plutôt que de privilégier l'une ou l'autre orientation. D'où l'ampleur d'un travail qui m'a conduit à situer la forme variation chez Robert Schumann par rapport à l'évolution générale de cette forme de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

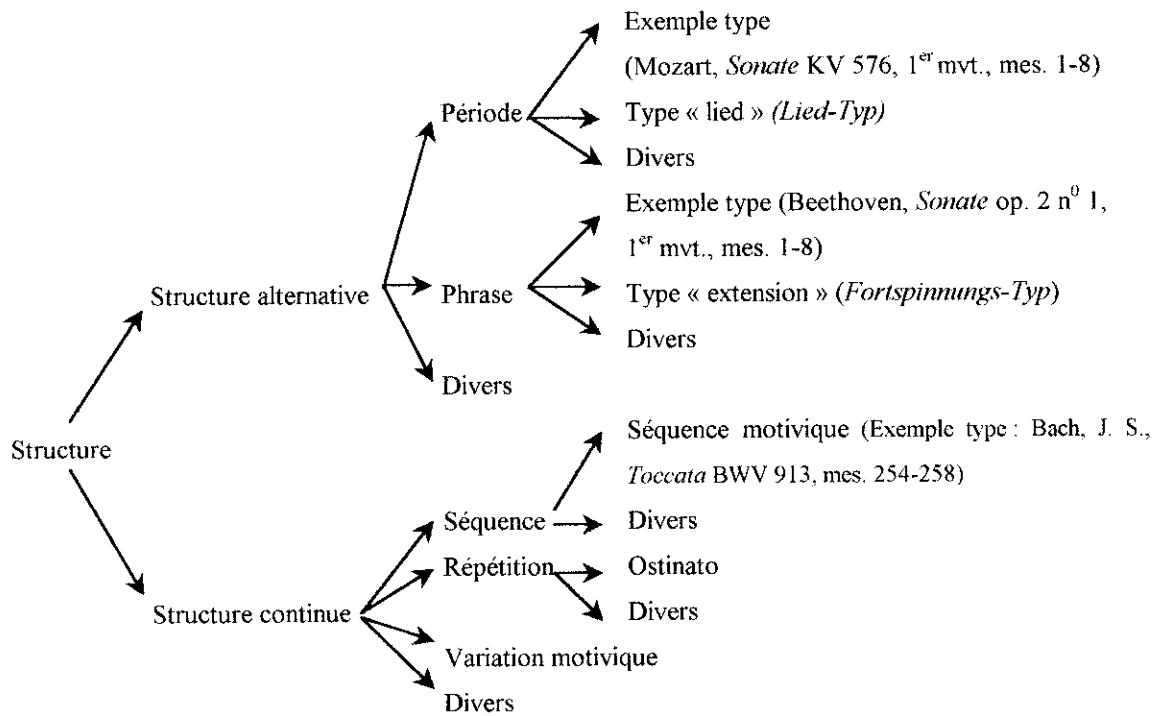
Dans ma thèse, je pars du constat que la variation chez Schumann ne fait pas l'objet d'un consensus chez les musicologues. Certains, comme Robert U. Nelson, l'inscrivent dans le sillage des œuvres beethovéniennes. D'autres, à l'image de Kurt von Fischer, reconnaissent son aspect novateur dans les liens motiviques unifiant les pièces ou les mouvements d'une œuvre. Par ailleurs, des musicologues comme Joseph Müller-Blattau et Werner Schwarz sont loin d'être unanimes en ce qui concerne l'évolution du compositeur. Müller-Blattau retrouve, dans l'œuvre de jeunesse, le passage de la variation à l'improvisation dans l'évolution des titres, du *Thème sur le nom Abegg varié* au *Carnaval. Scènes mignonnes [...] sur quatre notes*, en passant par les *Impromptus sur une romance de Clara Wieck*. Quant à Werner Schwarz, il place les *Variations Abegg* sous le signe de Moscheles, Hummel et Chopin et il met les *Variations en sol majeur sur un thème original* et les *Impromptus op. 5* sur le compte de la rigueur formelle d'un Bach ou d'un Beethoven. Les séries ultérieures, composées jusqu'en 1842, sont perçues comme le témoin d'un style romantique, opposé au classicisme des dernières compositions. Au regard de ces divergences, ma thèse propose une nouvelle approche de la variation schumannienne. Ce travail consiste à établir une définition de la forme variation, à faire une analyse comparative des sources pour chaque forme variation de Schumann, afin de déterminer les éventuelles fluctuations de la conception d'ensemble au cours de la genèse des œuvres et à situer les formes variations du com-

positeur saxon par rapport à une typologie historique de cette même forme, de Haydn à Liszt.

L'étude typologique livrée dans ma thèse s'organise à trois niveaux différents : je propose des typologies thématique, systématique et historique de la variation de 1765 à 1880, du premier cycle de Mozart à la dernière variation lisztienne. J'ai développé cette typologie dans certaines publications post-doctorales. Les résultats que j'annonce ci-dessous proviennent de mes dernières réflexions sur la question.

La typologie thématique part des deux acceptions de la notion de thème, selon que les parties de la forme et leur configuration (approche factuelle) ou le rôle des configurations dans la forme globale sont pris en considération (approche fonctionnelle). Le cycle de variations ne présente généralement qu'un seul « thème fonctionnel » : le modèle lui-même. Une étude diachronique, consacrée aux théories formelles de Johann Mattheson, de Heinrich Christoph Koch, d'Adolf Bernhard Marx, de Hugo Riemann, d'Erwin Ratz et de Carl Dahlhaus m'a conduit à définir les exemples-type de la période (Mozart, *Sonate* KV 576, 1<sup>er</sup> mouvement, mesures 1-8), de la phrase (Beethoven, *Sonate* op. 2 n<sup>o</sup> 1, 1<sup>er</sup> mouvement, mesures 1-8) et de la séquence motivique (Bach, J. S., *Toccatte* BWV 913, mesures 254-258). On observe que les exemples-type de la période et de la phrase sont très éloignés de la séquence motivique. Je définis le rapport antécédent-conséquent comme le critère fondamental de ma syntaxe musicale. Deux catégories se dessinent à cet égard : les structures « alternatives », munies d'un antécédent et d'un conséquent (période, phrase, etc.) et les structures « continues » qui regroupent les autres types syntaxiques (répétition, ostinato, marche harmonique, etc.) À ce propos, l'exemple 1 tente une classification des structures musicales :

Exemple 1. Essai de classification des structures musicales



Je définis le « thème factuel » comme l'ensemble d'une ou de plusieurs structures alternatives. Cinq catégories de variations se dessinent en fonction des modèles utilisés :

1. la *variation thématique*, organisée à partir d'un thème factuel,
2. la *variation sur ostinato*,
3. la *variation motivique*, basée sur un motif factuel,
4. la *variation sérielle*, telle que la met en œuvre la seconde École de Vienne, construite sur une série,
5. la *variation segmentaire* qui regroupe les variations adoptant tous les autres modèles possibles et imaginables.

La variation thématique, organisée à partir d'un thème factuel, répond à la norme instaurée par les théoriciens de Heinrich Christoph Koch (1802) à Hugo Leichtentritt (1911). De plus, la quasi-totalité des cycles composés de 1765 à 1880 sont de l'ordre de

la variation thématique. Par corollaire, j'ai limité le corpus des variations schumannien-nes prises en compte dans ma thèse aux séries reposant sur un thème factuel.

Victor Luithlen et Carl Dahlhaus critiquent vivement la mise en opposition entre la variation « ornementale » et la « variation de caractère ». Il est vrai que le procédé de l'ornementation et la notion esthétique de caractère ne sauraient constituer une dichotomie. Par corollaire, toute typologie de la variation devrait reposer sur la distinction des domaines technique et esthétique. En conformité avec Marius Schneider, lorsqu'il signale que la technique devrait être préalable à toute approche esthétique et historique de la variation, j'ai donc décidé d'établir après la typologie thématique, une typologie systématique, liée à l'étude technique de la variation et fondée sur un certain nombre d'éléments. Après un travail diachronique qui a permis de passer en revue les typologies d'Anton Reicha, de Vincent d'Indy, de Charles Van den Borren, de Herbert Viecenz, de Victor Luithlen, de Bernhard Hansen, de Robert U. Nelson, d'Adolf Albrecht et de Jean-Pierre Bartoli, j'ai opté pour une typologie systématique axée sur quatre « critères fondamentaux » qui permettent d'identifier le lien thème-variation :

1. la reconnaissance du schéma rythmique (R) ;
2. la reconnaissance des contours mélodiques (M) ;
3. la reconnaissance de la trame harmonique (H)
4. le maintien des proportions formelles (F).

En combinant ces différentes lettres, on obtient seize types de variations, ainsi représentés : RMHF, MHF, HF, RHF, MH, H, RH, RMF, RM, MF, M, RF, R, F, 0 (absence de lettre). Le type 0 m'amène à définir la notion de « variation factuelle » : Une variation factuelle est un procédé d'improvisation et de composition consistant à reprendre un modèle sous des aspects différents, sans égard pour le type 0, c'est-à-dire en respectant au moins l'un des critères fondamentaux.

Il convient de préciser les limites de cette typologie :

1. elle ne donne aucune indication sur les transformations des proportions formelles au sein même des variations (suppression ou adjonction, dilatation ou contraction d'un segment... ) ;
2. elle ne tient pas compte des critères « caractéristiques » et « architectoniques » : les premiers sont les signes distinctifs servant à déterminer le caractère d'un segment donné (tonalité, tempo, intensité, mouvement...), les seconds – souvent d'ordre extra-musical – sont des signes distinctifs grâce auxquels on peut identifier l'organisation de cycle (symétrie, programme, codes chiffrés... ) ;
3. elle ne tient pas compte de la fonction des différentes pièces (introduction, thème, variation, finale).

Les critères caractéristiques et architectoniques, ainsi que les fonctions formelles sont amenés à jouer un rôle essentiel dans l'élaboration de la typologie historique. La différenciation fonctionnelle m'a amené à délimiter la forme variation. En effet, dans le cas de la succession introduction – thème – finale, on ne peut plus véritablement parler de forme variation. Dans l'optique de ma thèse sur Schumann, j'ai donc décrété que la juxtaposition d'un minimum de deux variations factuelles au sein d'une forme musicale, constitue une forme variation, compte tenu de la fonction répétitive de marquage de la seconde variation. J'ai constaté que les principaux cycles composés de 1765 à 1880 répondent à cette exigence. J'ai donc déterminé le corpus des variations de Schumann conformément à cette définition. Force est de constater alors que les cycles de pièces caractéristiques, fondés sur des motifs unificateurs – à l'image du *Carnaval* op. 9 ou des *Kinderszenen* op. 15 – sont démunis de variation factuelle. Il en est de même des œuvres reposant sur le principe cyclique, sans faire appel pour autant à la variation. Or, les musicologues comme Kurt von Fischer, qui reconnaissent l'aspect novateur de la variation schumannienne se fondent essentiellement sur ces liens motiviques unifiant les piè-

ces ou les mouvements des cycles de pièces caractéristiques ou d'autres œuvres cycliques, lesquels ne prennent pas la forme variation. Ceci m'amène à me demander si la forme variation chez Robert Schumann est véritablement novatrice et si elle ne s'inscrit pas dans la continuité de Beethoven.

Ce sont les écrits de Schumann – critique acerbe de la variation à la mode – et les innombrables partitions de la Bibliothèque Nationale de France qui m'ont orienté vers la variation des virtuoses que je voulais aborder au même titre que les compositions plus élaborées d'un Haydn, d'un Beethoven ou d'un Brahms. J'ai donc commencé par définir un échantillon représentatif de cent oeuvres choisies parmi les innombrables variations écrites durant la période 1765-1880 (Catalogue des variations, annexe I de ma thèse). Par cette nouvelle orientation, j'ai pu appliquer des méthodes quantitatives à l'analyse musicale. Les études statistiques – présentées en annexe II – reposent sur des critères non historiques, aisément quantifiables, à l'instar du nombre de mesures, des types de variations et des graphiques concernant l'évolution de l'intensité et du mouvement. L'adoption de tels critères m'a permis de comparer des variations d'époques et de conceptions très différentes, avant d'en venir à des propositions historiques et esthétiques.

Ces études statistiques m'ont conduit à définir les conceptions « kaléidoscopique » et « amplificatrice ». La première s'applique à la représentation de la suite rapide des sensations vives et variées d'un kaléidoscope dans le domaine de la forme variation. Deux critères permettent sa détermination :

1. l'éloignement des schémas rythmique et mélodique du thème ;
2. les fréquents changements de caractère esthétique, qui interviennent d'une pièce à l'autre.

Les *Variations sur un thème de Beethoven* op. 35 de Camille Saint-Saëns sont représentatives de la conception kaléidoscopique : plus d'un tiers des pièces ne respecte ni la trame rythmique, ni les contours mélodiques du thème. De plus, les indications de tempo et d'intensité suffisent à se persuader de la diversité du caractère :

Exemple 1. Saint-Saëns, op. 35. Indications de tempo et d'interprétation

Introduction :	<i>Moderato assai</i> , C
Thème :	<i>Tempo di Minuetto</i> , 3/4
Variation 1 :	<i>Allegro</i> , C
Variation 2 :	<i>Meno mosso</i> , C
Variation 3 :	<i>Tempo del Tema</i> , 3/4
Variation 4 :	<i>Molto allegro</i> , C
Variation 5 :	<i>Moderato assai</i> , 3/4
Variation 6 :	<i>Presto leggierissimo</i> , C
Variation 7 :	<i>Alla marcia funebre (Allegro moderato)</i> , C
Variation 8 :	<i>Tempo del Tema</i> , 3/4
Finale :	<i>Fugato (Presto)</i> , 3/4

En revanche, les *Variations sur « Ah, vous dirai-je maman »* KV 265 de Mozart représentent l'exemple type de la conception non-kaléidoscopique : l'ensemble des variations respecte la mélodie du thème, dont le caractère demeure, sauf pour ce qui est du *minore* (Variation 8) et de l'*Adagio* (Variation 11).

Quant à la conception amplificatrice, elle concerne la représentation de l'idée d'amplification au sein de la forme variation. Ses critères sont :

1. le long thème – le plus souvent emprunté à un air d'opéra ou à une mélodie populaire à la mode – disposant fréquemment d'une ritournelle ;
2. le nombre réduit de pièces composant le cycle et leur éloignement de la forme thématique ;
3. les nouvelles fonctions formelles (en plus du thème et des variations), à savoir l'introduction et le finale.

La *Grande fantaisie sur la clochette de Paganini* de Franz Liszt représente l'archétype de la conception amplificatrice. En effet, elle se compose de quatre pièces différenciées sur le plan fonctionnel : l'introduction, le thème issu du *Deuxième concerto en si mineur op. 7* de Paganini (qui compte 51 mesures), une variation « à la Paganini », ainsi que le « Finale di Bravura ». Ni l'introduction, ni la variation, ni le finale ne respecte la forme du thème. En revanche, les *Variations sérieuses op. 54* de Mendelssohn sont un exemple-type de la conception non-amplificatrice : près de 80 % des pièces de ce cycle de dix-sept variations reprennent la période régulière de seize mesures du thème.

Eu égard aux conceptions kaléidoscopique, non-kaléidoscopique, amplificatrice et non-amplificatrice, et compte-tenu des stratégies mises en œuvre, j'ai proposé sept « idéaltypes » de formes variations à l'époque classique et au XIX<sup>e</sup> siècle. Il convient de rappeler ici la notion d'idéaltype, élaborée par le sociologue Max Weber et appliquée pour la première fois à la sphère de la musicologie par Carl Dahlhaus. On obtient ce type en accentuant unilatéralement un ou plusieurs points de vue et en enchaînant une multitude de phénomènes donnés isolément, diffus et discrets, qu'on ordonne selon les précédents points de vue, choisis unilatéralement pour former un tableau de pensée homogène. L'idéaltype ne donne ni un idéal, ni une représentation fidèle du réel, ni une moyenne ou le produit d'une étude statistique. Il s'agit bien davantage d'un type « idéal » que d'un type « idéal » à proprement parler. D'une fonction essentiellement heuristique, l'idéaltype consiste à mettre en évidence les éléments caractéristiques d'un phénomène, considérés comme les plus typiques ou les plus significatifs. En analysant une centaine de séries de variations, je me suis aperçu que certaines configurations revenaient assez fréquemment. Je suis parti de ces configurations pour construire mes « idéaltypes » de la forme variation. Si ma thèse se borne à donner un ou plusieurs exemples caractéristiques de ces configurations, mon article sur la variation chez Chopin indique les critères de l'idéaltype – dont la construction résulte de l'accentuation de



certaines traits représentatifs de chaque configuration – et l’intitulé de l’œuvre qui s’apparente le plus à ce type. Si le nom des idéaltypes renvoie à des appellations ou à des titres en usage au XIX<sup>e</sup> siècle, comme *air varié* ou *variations brillantes*, il ne faudrait pas confondre les titres des œuvres – en italique – avec les idéaltypes que j’emploie toujours entre guillemets. Le tableau suivant met en regard les critères de chaque idéaltype et les exemples qui s’y apparentent le plus :

Exemple 2. Idéaltypes de la forme variation et exemples apparentés

Idéaltype	Critères	Exemple-type
« air varié »	<ul style="list-style-type: none"> <li>- conception non-kaléidoscopique</li> <li>- conception non-amplificatrice</li> <li>- processus d’éloignement rythmique (passage de RMHF à MHF) par étapes successives</li> <li>- dernière variation avec coda</li> <li>- avant-dernière variation lente et expressive</li> <li>- <i>minore</i> ou <i>maggiore</i> en fin de groupe</li> </ul>	Mozart, <i>Variations sur « Ah, vous dirai-je Maman »</i> , KV 265
« variation brillante »	<ul style="list-style-type: none"> <li>- conception amplificatrice</li> <li>- modèle : introduction – pièces respectant la forme thématique – pièces qui se terminent par un épisode</li> </ul>	Kalkbrenner, <i>Variations sur un air du Comte Ory de Rossini</i> , op. 92
« variation paraphrase »	<ul style="list-style-type: none"> <li>- conception kaléidoscopique</li> <li>- conception amplificatrice</li> <li>- introduction et finale dans la tonalité principale, thème et variations dans une autre tonalité</li> <li>- dimensions importantes de l’introduction et du finale</li> <li>- nombre réduit de variations</li> </ul>	Thalberg, <i>Souvenir de Pesth</i>
« variation sérieuse »	<ul style="list-style-type: none"> <li>- conception kaléidoscopique</li> <li>- conception non-amplificatrice</li> <li>- éloignement de la technique ornementale</li> <li>- engagement explicite ou implicite contre le primat de la virtuosité</li> <li>- stratégies reposant sur l’éloignement et le rapprochement de la mélodie thématique</li> <li>- regroupements de <i>minore</i> ou de <i>maggiore</i></li> </ul>	Brahms, <i>Variations pour piano sur un thème original</i> op. 21/1

« fantaisie variation »	<ul style="list-style-type: none"> <li>- conception kaléidoscopique</li> <li>- conception amplificatrice</li> <li>- éloignement de la technique ornementale</li> <li>- engagement explicite ou implicite contre le primat de la virtuosité</li> <li>- groupes fondés sur de fréquents changements de mesure ou de tonalité</li> <li>- importance accordée aux données extramusicales</li> </ul>	Brahms, <i>Variations</i> op. 9
« variation en style lié »	<ul style="list-style-type: none"> <li>- conception non-kaléidoscopique</li> <li>- conception non-amplificatrice</li> <li>- mélodie thématique tantôt au superius, tantôt à la basse, tantôt à la (aux) voix médiane(s)</li> </ul>	Haydn, Variations du <i>Quatuor à cordes</i> op. 76/3
« double variation »	<ul style="list-style-type: none"> <li>- conception kaléidoscopique</li> <li>- conception non-amplificatrice</li> <li>- variation alternée de deux thèmes contrastants, l'un en majeur, l'autre en mineur</li> </ul>	Haydn, <i>Variations en Fa</i> , Hob. XVII:6

Il ne s'agit nullement de ranger chaque œuvre dans l'une de ces catégories qui forment – rappelons-le – des idéaltypes. De plus, cette typologie peut être envisagée sous l'aspect historique. En effet, des œuvres apparentées à une ou à plusieurs catégories en particulier se présentent en plus grand nombre à certaines époques. Ainsi les œuvres proches de l'« air varié » et de la « double variation » dominent-elles l'époque classique. De même, les compositions dans la lignée de la « variation brillante » et de la « variation paraphrase » sont particulièrement prisées par les virtuoses respectivement dans les années 1815-1840 et 1840-1860. Les séries placées sous le signe de l'« air varié », de la « variation brillante » et de la « variation paraphrase » manient le plus souvent une virtuosité démonstrative et peuvent parfois remplir une fonction didactique. Cela n'empêche pas ces cycles d'être élaborés d'un point de vue formel. Mon article « De la virtuosité à l'« anti-virtuosité » ? Quelques réflexions sur la variation chez Frédéric Chopin » donne l'exemple de la *Simple mélodie* op. 174 de Henri Herz, où les variations modulent suivant le cycle des tierces majeures. Les œuvres inscrites dans le sillage

de la « variation sérieuse » ou de la « fantaisie variation », en revanche, adoptent la position esthétique du Beethoven des *Variations Diabelli* ou du Mendelssohn des *Variations sérieuses*, qui s'oppose explicitement ou implicitement à la virtuosité ambiante et privilège de ce fait la fonction architectonique. L'originalité de ma typologie historique par rapport à celles de Martin Friedland (1930) et de Robert U. Nelson (1949) réside dans l'emploi des idéaltypes et dans la prise en compte de la forme variation des virtuoses, dont l'étude me paraît indispensable dans toute approche de la musique instrumentale au XIX<sup>e</sup> siècle.

Wilhelm Windelband distingue, dans le domaine des sciences humaines et sociales, la méthode idiographique de la méthode nomothétique. Si la première décrit des phénomènes, configurations et époques non reproductibles dans leur particularité, la seconde instaure des lois, fondés sur la vérification expérimentale d'hypothèses. Comme le souligne Carl Dahlhaus, ces deux démarches sont complémentaires et peuvent trouver leur application dans le domaine de la musicologie. Ainsi les trois premiers chapitres de ma thèse s'apparentent-ils à la méthode nomothétique, bien qu'ils relèvent d'une démarche typologique et non de la vérification par l'expérience d'hypothèses. Les six chapitres suivants, en revanche, s'appliquent à un mode d'analyse idiographique, dont l'objectif consiste à étudier les formes variations schumanniennes dans leur singularité, compte tenu des stratégies compositionnelles et de la genèse des œuvres.

Le chapitre IV, consacré aux *Études symphoniques* op. 13, s'appuie sur mes recherches antérieures en la matière et les replace par rapport aux typologies élaborées dans les trois premiers chapitres. La genèse des *Études symphoniques*, qui s'avère particulièrement complexe, montre le passage d'une conception symétrique reposant sur la présentation de la ligne mélodique du thème à différentes mains – dans l'esprit de la « variation en style lié » – à une conception dramaturgique, qui conduit de la marche

funèbre du thème au chant triomphal du finale et se place sous le signe de la « fantaisie variation ».

Le chapitre V concerne l'*Andante et variations* op. 46 qui, tout comme les *Études symphoniques* ont fait l'objet d'une importante refonte structurelle. Il existe deux versions de l'œuvre, destinées à des formations instrumentales différentes : la première pour deux pianos, deux violoncelles et cor ; la seconde pour deux pianos, éditée en 1844. L'une des particularités les plus saillantes de ce cycle de variation est la présence d'un grand nombre de variations inhabituelles, à rythme constant, de types RH, RM ou R quelle que soit la version considérée. Par ailleurs, l'étude comparative des sources a permis de distinguer trois stades successifs dans l'évolution de la conception d'ensemble, laquelle répond toujours à deux principes : un principe d'évolution, proche de la dialectique, et un principe de correspondance entre différents groupes de variations, tantôt symétrique, tantôt asymétrique. Du fait de la construction motivique du thème et des variations, l'édition de 1844 se présente comme une série de variations sur le motif initial. L'*Andante et variations* se situe dans l'esprit de la « fantaisie variation », bien que la répétition du rythme thématique dans les variations – ce rythme constituant parfois le seul lien avec le modèle – relève de la conception non-kaléidoscopique.

Le Chapitre VI propose une analyse des autres cycles indépendants publiés du vivant de Schumann, à savoir les *Variations Abegg* op. 1 et les *Impromptus* op. 5. La genèse des *Variations Abegg* marque le passage de la « variation brillante » à la « fantaisie variation » : projetant une série virtuose dans les esquisses, le compositeur parvient à une plus grande élaboration formelle dans la version imprimée de l'ouvrage. Les *Impromptus* op. 5 – « forme nouvelle de variations » selon Schumann – se placent à mi-chemin entre la « fantaisie variation » et la « variation en style lié ». Cette œuvre fait

l'objet de deux éditions successives : celles de 1833 et de 1850. La première, d'une grande richesse sonore, montre une progression par étapes successives et adopte une conception énigmatique, élaborée autour de deux éléments contrastés : la basse de Robert Schumann et la romance de Clara Wieck. Bien que la basse forme le soubassement de la romance, le contraste entre ces deux éléments est tel que la basse reste difficilement perceptible dans les variations empruntant leur mélodie à la romance. Il est donc fort probable que l'auditeur se croit en présence d'une composition articulée autour de deux thèmes indépendants et antagonistes jusqu'aux dernières mesures du finale, où la romance dévoile son soubassement par un jeu de silences. La perception des *Impromptus* comme un cycle à deux thèmes indépendants constitue une « illusion auditive » étroitement liée aux personnages de Clara et de Robert. Dans l'édition de 1850, cette conception énigmatique est abandonnée ; seule la progression par étapes successives est conservée.

Si l'inachèvement peut, dans certains cas, être dû à la volonté d'un éditeur, cela ne saurait valoir pour les variations analysées dans les Chapitres VII et VIII, puisque Schumann ne les a jamais envoyées à une maison d'édition. L'absence de publication tient donc d'abord à l'intention de leur auteur. Aussi est-il judicieux de distinguer les cycles publiés du vivant de Schumann de ceux qui ne le sont pas. Contrairement aux premiers, les seconds réalisent rarement une téléologie de la forme. De plus, les thèmes des œuvres inédites sont irréguliers ou n'apparaissent pas au cours du cycle. Les modèles des œuvres publiées sont, en revanche, réguliers et ils s'énoncent très clairement en début de série. La genèse complexe des *Études en forme de variations sur un thème de Beethoven*, une « fantaisie variation » sur le thème initial de l'Allegretto de la *Septième Symphonie*, fait l'objet du Chapitre VII. Au cours de cette genèse, l'on passe de stratégies fondées sur le déplacement métrique et la symétrie à un processus d'approchement thématique au service de la téléologie formelle. Ce processus résulte de

l'absence de thème en début de cycle. Dans un article intitulé « Robert Schumanns *Exercices* WoO 31. Überlegungen zur Gesamtkonzeption » [liste des travaux, 5a], où je propose une analyse de la dernière version des *Études en forme de variations sur un thème de Beethoven*, je développe mes réflexions du Chapitre VII sur l'absence du thème beethovénien dans le cycle, modèle dont la présence est pourtant ressentie. Il est vrai que la fonction thématique revient à l'Étude 4, à la variation qui s'apparente le plus au modèle. Non seulement Schumann s'affranchit de la notion traditionnelle de thème (« Thème et variations »), mais il rend aussi la forme variation équivoque, par une distribution ambiguë des fonctions formelles. En effet, on peut se demander si l'Étude 4 est une variation ou un thème. Carl Dahlhaus compte ces ambiguïtés formelles parmi les critères beethovéniens du « chemin nouveau ». Mais cette ambiguïté touche surtout la forme sonate et non les séries de variations indépendantes du maître de Bonn, qui ne connaissent pas d'équivoque dans la distribution de leurs fonctions formelles. Chez Schumann, l'ambiguïté formelle se présente donc pour la première fois – semble-t-il – au sein de la forme variation indépendante. Elle résulte de l'affranchissement de la notion traditionnelle de thème, qui répond à la propre conception du compositeur. Ce dernier n'a-t-il pas écrit : « Les variations doivent former un tout, dont le centre de gravité se trouve dans le thème (c'est pourquoi l'on peut placer celui-ci parfois au milieu ou à la fin) » ? À ma connaissance, cette citation n'avait pas encore été mise en relation avec une œuvre précise de Schumann. Ceci est d'autant plus évident que les versions précédentes des *Études en forme de variations sur un thème de Beethoven* présentent également des ambiguïtés formelles.

Les variations intégrées dans des ensembles, analysées au cours du Chapitre IX, réalisent une téléologie de la forme semblable à celle des séries indépendantes publiées du vivant de Schumann : il en est ainsi des processus rythmiques mis en œuvre dans les versions successives des « Quasi Variazioni » op. 14, des stratégies d'éloignement du

thème dans l'op. 41 et de la progression du « Simplex » op. 121 n<sup>o</sup> 3. En revanche, les cycles étudiés dans le Chapitre IX retrouvent l'irrégularité thématique des séries indépendantes inédites, que ce soit la structure continue des « Quasi Variazioni » op. 14, les ambiguïtés liées à la définition du modèle dans la série de l'op. 41 n<sup>o</sup> 2 ou les périodes asymétriques des dernières œuvres. Dans ces exemples, et contrairement aux séries indépendantes, l'irrégularité thématique n'est pas à l'origine de l'inachèvement du cycle. La série intégrée dans un ensemble se caractérise, chez Schumann, par un traitement plus libre que celui de la variation indépendante, dont témoigne notamment le qualificatif « quasi Variazioni » donné à l'op. 14 et à l'op. 41 n<sup>o</sup> 2.

En conclusion, il est possible de déterminer quatre périodes dans l'évolution de la forme variation chez Robert Schumann. La première (1828-1832) demeure proche de la « variation brillante ». La deuxième (1832-1835) est marquée par la « fantaisie variation » qui semble apparaître pour la première fois chez Schumann. Parmi les compositions datant des années 1832-1835, il convient de distinguer les séries publiées (*Impromptus* op. 5, *Études symphoniques* op. 13) des œuvres délaissées par la propre volonté de leur auteur (*Scènes musicales sur un thème de Schubert*, *Études en forme de variations sur un thème de Beethoven* WoO 31). La conception progressive des premières, conçues partiellement dans l'esprit de la « variation en style liée » répond à la seule « fantaisie variation » des secondes, caractérisées par une distribution inhabituelle des fonctions formelles. Quant à la troisième période (1835-1853), elle s'inscrit globalement dans le sillage d'une nouvelle catégorie, la « fantaisie variation non-kaléidoscopique », alors que la quatrième (1853-1854) se place sous le signe de la proximité thématique et de la « variation en style lié ».

Loin de s'inscrire dans la tradition beethovénienne, la forme variation prend une nouvelle orientation chez Schumann qui semble être à l'origine de la « fantaisie variation » et de la « fantaisie variation non-kaléidoscopique ». Vers 1835, Schumann, pre-

nant conscience de l'importance architectonique du thème, veut maintenir la ligne mélodique du modèle dans ses variations, ce qui ne se fera qu'aux dépens de la diversité de caractère. Ceci explique l'avènement de la conception non-kaléidoscopique. Schumann accorde une grande importance à la téléologie formelle et à la cohésion interne des œuvres, principaux critères de l'« unité organique », réalisée également par la « variation sérieuse » d'un Beethoven ou d'un Brahms. Schumann se distingue de ces compositeurs dans la mesure où il adopte les conceptions amplificatrice et énigmatique. Pour ce qui est de la première, il s'agit d'une conception amplificatrice d'une grande originalité, distincte de celle en vigueur dans la variation brillante. Chez Schumann, la libération formelle est essentiellement due à des processus qui visent à équilibrer des pièces de différentes longueurs ou à palier l'irrégularité thématique, alors qu'elle résulte souvent d'un étalage de la virtuosité dans la variation brillante. Par ailleurs, les pseudonymes du Davidsbund et la fantaisie littéraire de Schumann sont à mettre sur le compte d'une conception énigmatique, dont témoigne par exemple la transcription musicale du patronyme ABEGG.

Le caractère, l'unité organique et la conception énigmatique suffisent à expliquer la mise à distance de la variation en vogue. Il n'en reste pas moins que Schumann a initialement envisagé une carrière de virtuose à laquelle il a dû renoncer. Le compositeur se tourne dès lors vers la composition et la critique musicale. En 1836, il annonce le déclin de la variation des virtuoses – notamment ceux de Paris, qu'il critique vivement. Cette réaction coïncide avec une baisse de la production schumannienne en matière de séries indépendantes. Conscient désormais de la variation en tant que technique et de la grande forme – les sonates pour piano op. 11, 14 et 22 datent de 1835 – le compositeur intègre la plupart de ses variations tardives dans des ensembles.

Schumann est certainement le compositeur de son temps qui se distancie le plus de la virtuosité à la mode. Tel n'est pas le cas de Chopin et du jeune Liszt, dont certaines



formes variations sont conçues dans l'esprit de la variation brillante. De plus, Schumann a su renouveler la forme variation, sans demeurer pour autant dans la lignée beethovénienne, comme le Mendelssohn des *Variations sérieuses* et le Brahms des *Variations et fugue sur un thème de Händel*.



La typologie de la variation établie dans ma thèse m'a orienté vers divers travaux sur les stratégies formelles de la variation (chez Brahms, Schubert, Heller, Chopin, les pianistes virtuoses...). Dans un article intitulé « Considérations sur la forme variation indépendante chez Johannes Brahms » [liste des travaux, 5b], je m'interroge sur le caractère novateur et l'évolution de la forme variation chez ce compositeur. Outre cette approche générale, le colloque international Brahms à l'Institut Goethe et à l'Université de Paris-IV Sorbonne les 28 et 29 novembre 1997 m'a donné l'occasion de m'intéresser à un cycle en particulier : les *Variations pour piano sur un thème de Händel* op. 24. Le texte de cette communication est paru sous le titre : « Réflexions sur la structure des *Variations pour piano sur un thème de Händel* op. 24 de Brahms » [liste des travaux, 5c]. Cette publication est consacrée à la segmentation de l'œuvre. Après avoir dresser l'inventaire des groupements préconisés par Meyer (1928), Tovey (1944), Brandes (1967), Puchelt (1973), Ismer (1976) et Sharon (1982), ma propre analyse m'amène à définir trois solutions pour ce qui est de la segmentation du cycle.

1997 est non seulement l'année Brahms, mais aussi l'année Schubert qui a été marquée en France par un colloque international sur l'œuvre instrumental du compositeur, dans le cadre duquel j'ai fait une communication non encore publiée, consacrée à « La forme variation indépendante chez Franz Schubert. Analyse typologique » [liste des travaux, 5d]. Cet article se propose de situer la variation chez Schubert par rapport aux œuvres de ses contemporains. Les principales catégories en vigueur à cette époque sont

la « variation sérieuse » beethovénienne et la « variation brillante », que l'on rencontre surtout chez des compositeurs comme Weber, le jeune Chopin, la plupart des pianistes-virtuoses et le jeune Liszt. En appliquant la typologie élaborée dans ma thèse à la forme variation chez Schubert, je me suis aperçu que celle-ci s'inscrit dans toutes les catégories en usage à l'époque du compositeur, que ce soit la « variation sérieuse » beethovénienne ou la « variation brillante » de ses contemporains.

Si dans les travaux précédents, concernant Schumann, Schubert et Brahms, je me suis surtout intéressé à la forme variation dans les pays germaniques, ma communication sur les dernières œuvres de Stephen Heller au colloque international sur la musique hongroise, qui s'est tenu le 30 juin et le 1<sup>er</sup> juillet 1997 à Sarrebruck, m'a ouvert la voie à une approche interculturelle de la forme variation. Né en 1813 à Pest, Heller quitte la Hongrie très tôt en raison de sa formation pianistique et de ses nombreux concerts, qui le conduisent à Augsbourg en 1830, ville dans laquelle il résidera onze ans avant de s'installer à Paris. Ma contribution, parue sous le titre « Stephen Hellers späte Variationswerke » [liste des travaux, 5e], tente d'étudier dans quelle mesure cette expérience interculturelle entre l'Allemagne et la France est à même d'avoir une incidence sur les derniers cycles de variations du compositeur (op. 130, 133 et 142). Ces œuvres montrent le passage de la « variation en style lié » et de la « variation sérieuse » à la « fantaisie variation ». Le compositeur subit l'influence des maîtres auxquels il emprunte ses thèmes : Beethoven en ce qui concerne l'op. 130 et l'op. 133 ; Schumann pour ce qui est de son op. 142. L'hommage rendu par Heller à ces deux maîtres se place en porte-à-faux par rapport à la variation virtuose héritée de la monarchie de Juillet. Seuls Chopin (*Berceuse*) et Bizet (*Variations chromatiques*) se consacrent à la variation sur ostinato dans la France des années 1840 à 1860, époque durant laquelle Liszt la cultive lui aussi avec *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (1859) et la *Rhapsodie espagnole* (1863). Comme en témoignent les œuvres de Beethoven, de Schumann et de Men-

delssohn, la « variation sérieuse » et la « fantaisie variation » se sont établies très tôt en Allemagne. Malgré la publication précoce de ces œuvres en France (les premières éditions françaises des *Variations Diabelli* de Beethoven, des *Études symphoniques* de Schumann et des *Variations sérieuses* de Mendelssohn datent respectivement de 1827, ca 1839 et 1844), elles ne commencent à faire des émules que dans les années 1870. C'est ainsi que Heller semble être le premier à composer sous l'influence de la « variation sérieuse » et de la « fantaisie variation ». En effet, ses *Variations sur un thème de Beethoven* op. 133, proches de cette dernière catégorie, précèdent de deux ans les *Variations sur un thème de Beethoven* de Saint-Saëns (1874) et de quinze ans les *Variations symphoniques* de Franck (1886). À Heller semble donc revenir la primauté du transfert culturel entre l'Allemagne et la France en matière de « variation sérieuse » et de « fantaisie variation ».

L'orientation franco-allemande de mon article sur Heller m'a conduit à étudier la forme variation non seulement dans les pays germaniques, mais aussi en France. Dans mon article sur « La Valse D 365/2 de Schubert et son impact sur la littérature musicale au XIX<sup>e</sup> siècle » [liste des travaux, 5f], j'ai abordé – pour la première fois après ma thèse – la variation des virtuoses à Paris sous la monarchie de Juillet. Cet article concerne la Valse D 365/2 de Schubert, dite *Trauerwalzer* (« Valse funèbre »), laquelle jouit d'un vif succès dans l'Europe du XIX<sup>e</sup> siècle. Son cheminement éditorial est complexe, à tel point qu'on a pu attribuer cette pièce à Beethoven. Mon article tente d'éclairer différents aspects de la réception de cette valse : son accueil en France et son impact sur la production de variations. Loin de ne représenter qu'une singulière « aventure éditoriale » (Maurice J. E. Brown), la Valse D 365/2 produit un impact certain sur la littérature pianistique du XIX<sup>e</sup> siècle : thème apprécié des pianistes-virtuoses, cette pièce amène également Schumann à composer son *Carnaval*.

Mon *Catalogue des variations pour piano publiées à Paris (1830-1850)* [liste des travaux, 2] recense plus de mille éditions, indiquant pour chacune le nom du compositeur, le titre, le numéro d'opus, l'éditeur et l'année de publication. Il se fonde sur les sources suivantes :

- les registres du Dépôt légal ;
- les fonds de la Bibliothèque nationale de France ;
- les annonces des revues ou journaux spécialisés suivants : *Revue et Gazette musicale de Paris, Le Pianiste, La France musicale* ;
- les catalogues des principaux éditeurs de musique parisiens sous la monarchie de Juillet : Delahante, Erard, Heu, Latte, Launer, A. et J. Meissonnier, Pleyel, Richault, M. Schlesinger, Schonenberger, Sieber et Troupenas.

L'idée d'utiliser les registres du Dépôt légal, les fonds de la Bibliothèque nationale de France et les catalogues des principaux éditeurs parisiens pour réaliser un catalogue de variations m'est venue après avoir dressé la liste des premières éditions françaises d'œuvres schumanniennes (1834-1870) à partir de ces mêmes documents. Mon catalogue de variations inclut la musique pour piano à deux, à quatre, à six et à huit mains, celle à deux pianos et les œuvres qui proposent un accompagnement d'autre(s) instrument(s) *ad libitum*. La datation des œuvres se fonde sur les registres du Dépôt légal, les catalogues d'éditeur précités, les annonces des revues et les numéros de cotation. Outre ces données relatives à la constitution du corpus, l'introduction livre aussi des informations sur la pratique de la variation pianistique à l'époque de Chopin. On y apprend notamment que plusieurs cas de figure se présentent pour ce qui est des relations entre les compositeurs et leurs éditeurs :

- les œuvres des compositeurs classiques comme Beethoven ou des pianistes-virtuoses les plus en vogue (Döhler, Herz...) ont le privilège d'être éditées (ou rééditées) chez divers éditeurs parisiens ;
- les variations d'autres compositeurs (Burgmüller, Hüntner...) ne paraissent qu'une seule fois chacune, mais chez différents éditeurs ;
- les œuvres d'une dernière catégorie de compositeurs ne sont publiées que par une seule maison d'édition (Niedermeyer chez Aulagnier, Onslow chez M. Schlesinger...).

L'introduction attire également l'attention sur l'importance commerciale de la variation et ses conséquences dans le domaine de la vente des partitions. Afin de réaliser des bénéfices, la page de titre présente des messages publicitaires et propose à l'acheteur plusieurs formations instrumentales possibles. Parfois l'orchestre paraît si peu indispensable qu'il est bonnement indiqué *ad libitum*. J'ai aussi abordé, dans cette introduction, la critique de la variation tant chez Momigny et Fétis que chez Schumann qui s'en prend surtout à Henri Herz. Il faut attendre le déclin de cette forme avant de voir Escudier tenter une réhabilitation de Herz. J'évoque, de surcroît, la fonction pédagogique de la variation, qui se décèle le mieux dans l'*Art de la variation* de Reicha et dans l'*Art d'improviser* de Czerny. D'autres observations débouchent parfois sur des conclusions inattendues : ainsi les critiques reprochent-ils très souvent aux pianistes-virtuoses de ne pas respecter les règles de l'harmonie et de badiner avec les quintes parallèles. En ce qui concerne le thème, la critique spécialisée insiste sur la coupe régulière et la prégnance de la mélodie qui se doit d'être connue. Outre les valse de Strauss, ce sont les airs de certains opéras de Bellini (*I Capuleti ed i Montecchi*, *Il Pirata*, *La Somnambula*, *Norma* et *La Straniera*), de Donizetti (*Anna Bolena*) et de Meyerbeer (*Il Crociato*, *Les Huguenots*, *Robert-le-Diable*) qui servent le plus fréquemment de thèmes. Les airs nationaux sont souvent liés à la mode, parfois à des événements politiques, comme la prise

d'Alger, qui amène les pianistes-virtuoses à écrire des variations sur des airs arabes et des marches kabyles. D'une manière générale, on demande des variations brillantes, faciles et bien écrites pour l'instrument. De plus, on incite les compositeurs à chercher des « formes nouvelles », c'est-à-dire des écritures et des effets instrumentaux nouveaux.

Ce *Catalogue des variations pour piano publiées à Paris (1830-1850)* a servi de base à ma communication sur « Les variations pour piano publiés à Paris au temps de Chopin. D'une 'mode de la variation' à une 'mode de la fantaisie' » [liste des travaux, 5g]. J'amène d'entrée de jeu l'opposition entre une citation du journal *Le Pianiste*, soulignant l'importance de la variation durant la décennie 1825-1835, et un écrit de Schumann qui annonce son déclin en 1836. L'exploitation quantitative du *Catalogue des variations pour piano publiées à Paris*, présentée dans la version imprimée de cette communication, permet de vérifier la prédiction de Schumann quant au déclin du genre. Il apparaît que les multiples recueils de Czerny, Herz, Hünten et Gelinek connaissent le plus de succès sous la monarchie de Juillet. Le fait que Gelinek et Czerny résident à Vienne traduit la dimension européenne du marché de la variation. Il n'en reste pas moins que la plupart des variations de l'époque ont été produites par des compositeurs empruntant occasionnellement ce genre. Une première vague de variations apparaît vers le milieu des années 1830, une seconde vers le milieu des années 1840. Si la première compte une majorité d'œuvres nouvelles, la seconde est due essentiellement à des rééditions d'œuvres de Czerny, Gelinek, Beethoven, Mozart et Herz. Conformément à la prédiction schumannienne, on note le recul de la production de variations à partir de 1846. Il peut sembler paradoxal qu'au moment précisément où le nombre de variations nouvelles diminue, la fantaisie se rapproche de plus en plus, sur le plan formel, de la variation. Ceci est dû au passage, vers 1839, d'une « vogue de la variation » à une « mode de la fantaisie », lequel peut être motivé non seulement par la libération for-

melle des airs variés, mais aussi par les jugements négatifs sur la variation qui apparaît aux yeux de la critique – dès le début des années 1830 – comme un genre mineur par rapport à la fantaisie.

De la variation pour piano publiée à Paris au temps de Chopin à la variation chez Chopin il n'y a qu'un pas. Je l'ai franchi dans ma communication au colloque international Chopin, qui s'est tenu à Paris, en décembre 1999. Cette communication est parue sous le titre « De la virtuosité à l'«anti-virtuosité» ? Quelques réflexions sur la variation chez Frédéric Chopin » dans un numéro spécial de la revue *Ostinato rigore*, consacré au compositeur polonais [liste des travaux, 5h]. La variation peut revêtir à cette époque de multiples aspects entre l'œuvre de circonstance et l'ouvrage élaboré du point de vue formel. Mon article tente de situer la variation de Chopin par rapport à ces deux pôles. Il convient de distinguer à cet égard les séries de jeunesse, composées de 1824 à 1833 et publiées partiellement du vivant du compositeur, de la variation destinée à l'*Hexaméron* et de la *Berceuse* op. 57, œuvres conçues plus tardivement (respectivement en 1837 et en 1843). On note dans les compositions de jeunesse le passage progressif de l'« air varié » à la « fantaisie variation » par l'intermédiaire de la « variation sérieuse ». Toutefois il est difficile d'apparenter ces œuvres à un idéaltype en particulier. Les *Variations brillantes* op. 12, par exemple, se situent à mi-chemin entre la « variation brillante » et la « fantaisie variation » et elles ne témoignent d'aucun engagement contre le primat de la virtuosité. Bien au contraire : les variations de jeunesse s'inscrivent dans le sillage de la production des virtuoses bien qu'elles cultivent un sens du contraste particulier. En revanche, la contribution à l'*Hexaméron* et la *Berceuse* se fondent sur des stratégies novatrices, qui dénotent d'une mise à distance de la virtuosité ambiante. La variation destinée à l'*Hexaméron* se présente véritablement comme une pièce anti-virtuose au sein d'un cycle de virtuosité, qui témoigne d'un engagement implicite contre le primat

de la virtuosité, alors que la *Berceuse* offre un exemple de variations sur ostinato où la périodicité de l'ostinato ne correspond pas à celle des variations.

En guise de bilan de mes recherches actuelles sur la forme variation à la fin du XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècles, le tableau suivant indique, par ordre chronologique, les œuvres étudiées et leurs types respectifs :

Exemple 3. Œuvres étudiées et types correspondants

C : composé ; P : publié ; K : kaléidoscopique ; nK : non-kaléidoscopique ; A : amplificatrice ; nA : non-amplificatrice ; 1872 : ca 1872

Année	Œuvre	Conception	Type
1778 C	Mozart, <i>12 Variations en ut pour clavier sur « Ah, vous dirai-je maman »</i> KV 265	nK, nA	« air varié »
1791 P	Gelinek, <i>10 Variations pour piano sur « La ci darem la mano » du Don Giovanni de Mozart</i> op. 6	nK, nA	« variation en style lié »
1799 P	Haydn, <i>Variations pour clavier en fa mineur</i> Hob. XVII:6	K, nA	« double variation »
1802 C	Beethoven, <i>6 Variations pour piano en fa majeur</i> op. 34	K, nA	« variation sérieuse »
1802 C	Beethoven, <i>15 Variations pour piano (avec fugue) en mi bémol majeur</i> op. 35	K, nA	« variation sérieuse » et « variation en style lié »
1812 P	Gelinek, <i>11 Variations pour piano sur une valse</i> op. 67	K, nA	« double variation »
1815 C	Schubert, <i>Dix Variations en fa majeur pour piano</i> D156	K, A	« air varié » et « variation brillante »
1817 C	Schubert, <i>Treize Variations en la mineur sur un thème d'Anselm Hüttenbrenner pour piano</i> D576	K, nA	« variation sérieuse » et « variation en style lié »
1818 C	Schubert, <i>Huit Variations en mi mineur sur un chant français pour piano à quatre mains</i> D624	nK, nA	« variation en style lié »
1823 P	Beeethoven, <i>Variations Diabelli</i>	K, nA	« variation sérieuse »
1824 C	Schubert, <i>Variations en mi mineur pour flûte et piano sur le lied « Trockne Blumen »</i> D802	K, (n)A	« variation brillante »



1824 C	Schubert, <i>Huit Variations sur un thème original en la bémol majeur pour piano à quatre mains</i> D813	K, nA	« variation sérieuse »
1824 C	Chopin, <i>Variations en mi majeur sur un air allemand</i>	K, (n)A	« air varié »
1827 C	Schubert, <i>Huit Variations sur un thème de l'opéra Marie de Hérold</i> D908	K, A	« variation en style lié » et « variation brillante »
1827 C	Chopin, <i>La ci darem la mano varié pour le piano avec accompagnement d'orchestre</i> op. 2	K, A	« air varié » et « variation brillante »
1827 P	Kalkbrenner, <i>Variations pour piano à quatre mains sur un air du Comte Ori de Rossini</i> op. 92	K, A	« variation brillante »
1829 C	Chopin, <i>Souvenir de Paganini sur l'air du Carnaval de Venise</i>	K, A	« air varié » et « variation brillante »
1830-31 P	Czerny, <i>Variations sur une valse favorite viennoise pour le pianoforte</i> op. 12	nK, A	« air varié » et « variation brillante »
1831 P	Schumann, <i>Thème sur le nom Abegg varié</i> op. 1	K, A	« variation brillante » et « fantaisie variation »
1832 P	Mayer, <i>Variations pour le piano sur la valse mélancologique de Schubert dite Le Désir de Beethoven</i> [recte : Schubert]	nK, nA	« air varié »
1832 C	Schumann, <i>Variations en sol majeur sur un thème original</i>	K, A	« fantaisie variation »
1832-33	Schumann, <i>Scènes musicales pour piano sur un thème de Schubert</i>	K, A	« fantaisie variation »
1833 P	Hüntten, <i>Le Désir</i> op. 56/1	nK, nA	« air varié »
1833 C	Chopin, <i>Variations brillantes sur le Rondeau favori de Ludovic de Hérold et Halévy Je vends des scapulaires</i> op. 12	K, A	« variation brillante » et « fantaisie variation »
1833 C	Schumann, <i>Études en forme de variations sur un thème de Beethoven</i>	K, A	« fantaisie variation »
1833 P	Schumann, <i>Impromptus</i> op. 5	K, A	« fantaisie variation »
1833 P	Kalkbrenner, <i>Valse favorite de Beethoven variée pour le pianoforte</i> op. 118	nK, A	« variation brillante »
1834 C	Schumann, <i>Études symphoniques</i> op. 13	K, A	« fantaisie variation »
1834 P	Esain, <i>Variations brillantes pour le piano sur la valse favorite Le Désir dite de Beethoven</i>	nK, A	« variation brillante »
1835-36 C	Schumann, <i>Variations sur un nocturne de Chopin</i>	nK, A	« fantaisie variation non kaléidoscopique »

1837 C, P	Liszt, Thalberg, Pixis, H. Herz, Czerny et Chopin, <i>Hexaméron : Morceau de concert. Grandes variations de bravoure sur la Marche des Puritains de Bellini</i>	K, A	« variation brillante », sauf variation de Chopin
1841 C	Mendelssohn, <i>Variations sérieuses</i>	K, nA	« variation sérieuse »
1843 C	Chopin, <i>Berceuse</i> op. 57	nK, nA	« variation sérieuse » et « fantaisie variation » (ostinato)
1843 P	Liszt, <i>Réminiscences de Don Juan</i>	K, A	« variation paraphrase »
1844 P	Schumann, <i>Andante et variations</i> op. 46	nK, A	« fantaisie variation non kaléidoscopique »
1846 P	Thalberg, <i>Souvenir de Pesth. Airs hongrois variés pour piano</i> op. 65	K, A	« variation paraphrase »
1846 P	Rosellen, <i>Fantaisie brillante sur Le Désir - valse de Beethoven - pour piano</i>	nK, A	« variation brillante »
1852 P	Liszt, <i>Soirées de Vienne IX</i>	K, nA	« air varié », « variation brillante » (évaluation difficile : stratégie originale)
1854 C	Schumann, <i>Thème et variations</i> WoO 24	nK, nA	« variation en style lié »
1854 C	Brahms, <i>Variations pour piano sur un thème de Schumann</i> op. 9	K, A	« variation en style lié » et « fantaisie variation »
1857 C, 1862 P	Brahms, <i>Variations pour piano sur un thème original</i> op. 21/1	K, nA	« variation sérieuse »
1862 P	Brahms, <i>Variations pour piano sur un chant hongrois</i> op. 21/2	K, nA	« variation en style lié » et « variation sérieuse »
1861 C	Brahms, <i>Variations pour piano sur un thème de Händel</i> op. 24	K, nA	« variation sérieuse »
1861 C	Brahms, <i>Variations pour piano à quatre mains sur un thème de Schumann</i> op. 23	K, nA	« variation sérieuse »
1862-63 C	Brahms, <i>Études pour piano : Variations sur un thème de Paganini</i> op. 35	K, nA	« variation sérieuse »
1871 C	Heller, <i>Variations sur un thème de Beethoven</i> [thème de WoO 80] op. 130	K, nA	« variation sérieuse » et « variation en style lié »

1872 C	Heller, <i>Variations sur un thème de Beethoven</i> [Andante de la <i>Sonate</i> op. 57] op. 133	K, (n)A	« variation sérieuse », « fantaisie variation » et « variation en style lié »
1873 C	Brahms, <i>Variations pour orchestre sur un thème de Joseph Haydn</i> op. 56 a	K, nA	« variation sérieuse »
1877 C	Dvorak, <i>Variations symphoniques pour orchestre</i> op. 78	K, A	« fantaisie variation »
1877 P	Heller, <i>Variations sur un thème de Schumann</i> [thème issu de l'op. 12/3] op. 142	K, A	« fantaisie variation »
1881 P	Boehm, <i>Le Désir, valse de Schubert. Variation pour flûte et piano</i>	K, A	« variation brillante »

Il conviendrait de poursuivre cette analyse pour d'autres cycles composés au XIX<sup>e</sup> siècle, afin de rédiger un ouvrage de synthèse sur les principes formels de la variation à cette époque. L'analyse actuelle a permis de dégager les résultats suivants :

1. Certains types ne se présentent pas avant une époque déterminée. Ainsi la « variation sérieuse » n'apparaît-elle pas avant Beethoven, la « fantaisie variation » pas avant Schumann. De même, il faut attendre respectivement 1815 et les années 1840 avant de rencontrer la « variation brillante » et la « variation paraphrase ».
2. Certains compositeurs demeurent proches des idéaltypes (la plupart des pianistes-virtuoses, Beethoven, Schumann...). Pour d'autres, qui ne se distancient pas directement de la variation de leur temps, mais cultivent une grande originalité (Schubert, Chopin...), leur œuvre est difficilement comparable à un référentiel unique.

Mais ce travail sur la forme variation permet également de contribuer à l'étude des échanges culturels entre la France et le monde germanique. Si Vienne – à côté de Londres – représente l'un des principaux centres de la virtuosité entre 1780 et 1820, la capi-

tale française tend à prendre le relais après le rétablissement de la paix en 1815<sup>2</sup>. Souvent, les pianistes-virtuoses quittent Londres ou Vienne afin de s'installer à Paris et ils deviennent parfois des médiateurs qui sont le vecteur d'un transfert culturel entre les régions de langues germanique et romane. Ce déplacement à Paris du centre de la virtuosité européenne s'accompagne d'un certain nombre de modifications formelles. En effet, le passage de l'« air varié » à la « variation brillante » est lié notamment à l'adjonction de l'introduction, parfois d'une ritournelle orchestrale à la fin du thème et d'épisodes au terme des pièces ultimes. L'ajout de l'introduction et des épisodes permet aux pianistes-virtuoses de s'émanciper du carcan thématique et de se donner plus de liberté dans les traits de virtuosité. Cette émancipation de l'assise thématique – l'on accorde désormais plus d'importance à l'originalité du style instrumental qu'au traitement thématique à proprement parler – s'accommode aisément de la diversification accrue des difficultés pianistiques après l'invention des principales techniques qui caractérisent encore de nos jours l'instrument moderne : double échappement de Sébastien Érard (1821), cadres métalliques d'Alpheus Babcock (1825 aux États-Unis) et cordes croisées d'Henri Pape (1828). La « variation paraphrase » des années 1840 s'inscrit dans la continuité de la « variation brillante », dans la mesure où elle réduit encore davantage l'importance du traitement thématique. Mais les années 1840 voient également la renaissance de la « variation sur ostinato » avec la *Berceuse* de Chopin. Liszt cultive ces deux types de variations en France, tout d'abord, puis en Allemagne après son installation à Weimar. On peut donc parler d'un transfert culturel franco-allemand dans le cas de Liszt, même si l'impact de la « variation paraphrase » et de la « variation sur ostinato » en Allemagne est moindre par rapport à celui de la variation viennoise dans l'Hexagone en début de siècle. Par ailleurs, se plaçant en porte-à-faux par rapport à la

---

2 Cf. GUT, Serge, « Franz Liszt et la virtuosité pianistique à Paris dans les années 1830 », *Musicologie au fil des siècles*. Serge Gut, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998, p. 303-311.

virtuosité ambiante, Beethoven ouvre son « chemin nouveau » par deux cycles élaborés sur le plan formel :

- l'op. 34, caractérisé par ses contrastes, est la première œuvre apparentée à la « variation sérieuse » ;
- l'op. 35 dont le finale est une fugue, mêle la « variation en style lié » à la « variation sérieuse », combinaison fréquente au XIX<sup>e</sup> siècle.

Par la composition de ces deux œuvres et des *Variations Diabelli*, Beethoven se démarque du primat de la virtuosité, de la même manière que Schumann lorsqu'il développe la « fantaisie variation » à partir des années 1830. Bien que certaines œuvres formellement élaborées de Beethoven et de Schumann se soient fait connaître relativement tôt dans l'Hexagone notamment à travers leurs premières éditions françaises respectives, l'exemple de ces deux compositeurs germaniques ne fait guère d'émules avant la guerre franco-prussienne. C'est à Heller que revient le mérite d'avoir introduit, dans les années 1870, la « variation sérieuse » et la « fantaisie variation » en France. Comment comprendre cette situation ? Tout d'abord, il paraît plausible que dans l'histoire de la réception beethovénienne en France, l'on ait privilégié le symphoniste au détriment du compositeur de variations. Ensuite, les premières éditions françaises des *Études symphoniques* de Schumann et des *Variations sérieuses* de Mendelssohn – qui datent respectivement de *ca* 1839 et de 1844 – paraissent en France à une époque précisément où la variation commence à décliner. Enfin, n'oublions pas que, sous le Second Empire, l'horizon d'attente du public est fixé sur l'art lyrique et sur la mélodie chantée. La renaissance de la variation en France va de pair avec le renouveau de la musique instrumentale après les événements de 1870/1871. En réalité, ce renouveau a déjà été amorcé

dans la décennie qui précède la guerre franco-prussienne<sup>3</sup>. À cette époque propice pour le développement de la musique instrumentale, Heller produit le transfert culturel, de l'Allemagne vers la France, de la « variation sérieuse » et de la « fantaisie variation »

Outre la médiation lisztienne dans le domaine de la « variation paraphrase » et de la « variation sur ostinato », laquelle résulte de son installation à Weimar, l'on assiste à deux transferts culturels germano-français pour ce qui est de la forme variation : le premier vers 1815 concerne les pianistes-virtuoses, attirés par leur nouveau centre, Paris ; le second se produit grâce à Heller à une époque à laquelle la musique instrumentale connaît un renouveau.

---

3. Cf. IV. La musique à programme.

### III

#### La théorie riemannienne

C'est en suivant les cours de Serge Gut en Sorbonne que je me suis familiarisé avec les fonctions harmoniques chez Riemann. Cela m'a donné l'idée de m'intéresser à un autre aspect de la théorie riemannienne : la phraséologie ou la théorie du phrasé. Quelques années plus tard, la Société Française d'Analyse Musicale organise, en collaboration avec l'AMEFA, une journée d'études en Sorbonne, le 11 mai 1996, sur le thème : « Méthodologie de l'analyse. La théorie des fonctions harmoniques et la phraséologie chez Riemann », et ce afin de faire connaître l'œuvre du théoricien allemand en France. Lors de cette rencontre, durant laquelle Serge Gut préconise un emploi pondéré de la théorie des fonctions, j'aborde l'évolution de la phraséologie riemannienne selon différents aspects (le motif et la théorie du silence – la période et le système métrique – la théorie du phrasé) avant de m'interroger sur une application de cette théorie à l'analyse d'aujourd'hui. Suite à cette intervention, le comité rédacteur de la revue *Musurgia* me propose de rédiger un article sur ce sujet, paru dans cette revue en 1997 sous le titre : « Aspects de la phraséologie riemannienne » [liste des travaux, 6a]. Six ans plus tard, je décide de poursuivre mes réflexions sur l'évolution de cette théorie lors du colloque sur *La notion de syntaxe en langue et en musique*, qui s'est tenu en Sorbonne du 27 au 29 mars 2003. Ma contribution aux actes de ce colloque, intitulée « La syntaxe musicale chez Hugo Riemann. Évolution et prémices esthétiques » [liste des travaux, 6b], vise à retracer les principales étapes du cheminement riemannien dans le domaine de la syntaxe musicale, et tout particulièrement compte tenu des écrits antérieurs à 1885 :

l'article « *Musikalische Logik* » (1872) et deux ouvrages fondamentaux : *Musikalische Syntaxis* (1877) et *Musikalische Dynamik und Agogik* (1884). Un dernier volet est consacré aux publications postérieures à 1885. Le paragraphe suivant tente la synthèse de ces deux articles.

Globalement, les étapes jalonnant l'évolution de la phraséologie riemannienne sont les suivantes : les années 1872-1877, 1877-1884, 1885-1900, 1900-1911 et 1912-1919. Les premiers écrits de Riemann sont placés sous le signe de Hauptmann et de sa logique préalable « Octave-Quinte-Tierce », issue du processus dialectique. Mais Riemann n'en reste pas là : partant de cette logique, il aboutit aux fonctions harmoniques qui jouent encore aujourd'hui un rôle décisif dans l'analyse musicale. Deux sons s'enchaînent soit dans le sens des harmoniques supérieurs, soit dans celui des harmoniques inférieurs. De même, la constitution des accords peut se faire conformément aux harmoniques supérieurs (sens majeur) ou aux harmoniques inférieurs (sens mineur). Riemann nomme thèse l'affirmation d'un accord comme accord principal régissant la tonalité. La plus petite thèse consiste donc à jouer une ou plusieurs fois le même accord. Le théoricien propose une classification des thèses selon les dichotomies homologues / antilogues et homonomes / antinomes. L'accord homologue se situe à la quinte juste, à la tierce (ou à la sixte) majeure d'un accord donné dans le sens de son mode (majeur ou mineur). L'accord est antilogue lorsque le sens est contraire à celui du mode. Dans la *Musikalische Syntaxis*, les thèses – qui peuvent être courtes – correspondent à des phrases musicales. Mettant en garde contre une terminologie calquée sur celle de la syntaxe en linguistique, Riemann compare la thèse unilatérale à deux accords à la phrase la plus simple : le sujet correspond à la tonique, le verbe à l'accord de quinte, de tierce ou de sixte, associé à cette dernière. En outre, la dialectique de Riemann – que ce soit celle de la *Musikalische Logik* (1872) ou celle des *Neue Beiträge zu einer Lehre von den Tonvorstellungen* (1916) – diffère fondamentalement de celle de Hauptmann. Cette



dernière distingue entre une logique harmonique (octave-quinze-tierce) et une logique métrique (mesures à 2, 3 et 4 temps). En revanche, Riemann, considérant la musique dans sa globalité, ne sépare pas les différents paramètres : chez lui, le processus dialectique concerne tout autant la métrique que l'harmonie. Il convient de distinguer, par ailleurs, le processus additionnel de Hauptmann (2, 3, 4 ou octave-quinze-tierce) du processus reposant sur un équilibre formel de Riemann : la cadence part de la tonique pour y revenir ; la forme ABA est régie par le principe *affirmation-éloignement-retour*. La dialectique riemannienne s'inscrit donc davantage dans la lignée d'Adolf Bernhard Marx, lorsqu'il reconnaît dans la forme sonate l'agencement symétrique *Ruhe-Bewegung-Ruhe* (repos-mouvement-repos), que dans celle de Moritz Hauptmann.

Dans les années 1877-1878, Riemann délaisse la dialectique pour une recherche empirique liée à l'expérience sonore, aux dernières découvertes scientifiques de l'époque et à la musique de son temps. Il est symptomatique que le théoricien abandonne la démarche hégélienne – qui a beaucoup influencé à l'époque la pensée germanique – pour une méthode expérimentale de l'ordre des sciences inductives prônées par Auguste Comte. Au lieu d'imaginer *a priori* des explications globales, Riemann rejoint un courant scientifique très répandu en France, lequel consiste à rester près des faits et à soumettre les hypothèses à leur contrôle. Partant d'une hauteur de son constante, laquelle constitue l'élément vital de la musique, il étudie notamment ses variations de hauteur, la dynamique, l'agogique, les groupements temporels et le silence. Loin de la théorie de l'accent (*Accenttheorie*) – qui consiste chez Johann Georg Sulzer et Moritz Hauptmann à expérimenter avec la battue et à concevoir le motif comme un pied métrique – Riemann parvient à une conception vivante et organique de la musique, proche de l'interprétation, dont témoignent notamment ses éditions de phrasés. Il apprécie désormais les travaux de son homologue français, Mathis Lussy, auteur d'un *Traité d'expression musicale*, ce qui témoigne une nouvelle fois de son ouverture à la France.

Les recherches de Riemann le conduisent à découvrir la symétrie et à ériger son système métrique, découverte qui marque en 1885 le début de la troisième période (1885-1900). Ce système métrique repose sur la période métrique de huit mesures, grille conceptuelle indiquant la répartition du poids au sein du discours musical. Cette grille est susceptible d'être contractée ou dilatée partiellement ou totalement, en fonction de l'évolution sonore. La régularité du modèle périodique, dont les différents niveaux de segmentation correspondent à des puissances de deux (2, 4, 8 mesures), incite Riemann – bien qu'il veuille une syntaxe exclusivement musicale – à comparer la mesure au pied, le groupe de deux mesures à l'hémistiche, la demi-phrase de quatre mesures au vers et la phrase ou période de huit mesures à la strophe. Cette nouvelle conception pousse le théoricien à critiquer les travaux de Mathis Lussy qu'il a préalablement soutenus. En revanche, les anciennes théories de Abraham Peter Schulz, de Heinrich Christoph Koch, de Johann Mattheson et surtout de Jérôme Joseph de Momigny sont remises en l'honneur afin de valoriser son système.

La quatrième période (1900-1911) se caractérise par l'abstraction grandissante du système riemannien qui relègue l'étude du phrasé au second plan. Enfin, dans les années 1912-1919, à une époque où l'Allemagne se replie sur elle-même, Riemann revient à la méthode dialectique – comme je l'ai déjà évoqué précédemment – tout en s'imprégnant de la théorie de l'activité : l'œuvre musicale devient une véritable représentation sonore. Cette période de la vie du théoricien se caractérise par de nouvelles publications destinées à la pratique.

En définitive, le cheminement riemannien s'avère complexe. Il n'est pas possible de reconnaître seulement en Riemann l'auteur d'une théorie fondée sur la phrase musicale et sur ses écarts par rapport à une grille métrique conceptuelle et de l'opposer ainsi à la dialectique de Hauptmann. Riemann poursuivant son œuvre théorique tout au long de sa vie, il s'inscrit d'abord dans la continuité de Hauptmann avant de s'en distinguer. Dans

mon article pour la revue *Musurgia*, l'estimation des données riemanniennes me conduit aux conclusions suivantes :

1. la structure motivique doit être considérée sans égard pour la symétrie. Il en résulte le modèle « anacrouse-accent-désinence » cher à Olivier Messiaen. La crouse dans mon acception est indépendante de la barre de mesure ;
2. la représentation des silences par des valeurs négatives n'a rien perdu de son opportunité ;
3. les notions d'antécédent et de conséquent s'appliquent aux grandes unités, mais ne devraient pas concerner la structure motivique. De plus, il ne faudrait pas réduire l'ensemble du discours musical à ces deux notions.

Compte tenu de ces remarques, je propose une méthode d'analyse néo-riemannienne au terme de cet article. Une analyse du *Grave* de la *Sonate pathétique* de Beethoven selon cette méthode se trouve représentée sur la Figure 11<sup>4</sup>. Elle intègre différentes données concernant la construction motivique, le rapport antécédent-conséquent et la structure harmonique. Les graphiques relatifs à la construction motivique visualisent les proportions de l'anacrouse, de la crouse et de la métacrouse pour ce qui est de chaque motif. Quant aux fonctions harmoniques, elles permettent de saisir le rythme harmonique et la tension du discours musical. Cette méthode que j'ai expérimentée dans mon article sur la phraséologie riemannienne pourrait, par exemple, contribuer à établir une typologie des thèmes compte-tenu de la composition motivique et de la tension harmonique.

Ma troisième publication sur Riemann est parue en 2001, sous le titre « Hugo Riemann et l'herméneutique musicale », dans les actes du colloque sur les *Approches herméneutiques de la musique* [liste des travaux, 6c]. Le sujet de ce colloque, qui s'est tenu

---

4 Cf. « Aspects de la phraséologie riemannienne », *Musurgia* 4/1, 1997, p. 81.

les 19 et 20 mai 1999 à Strasbourg, fait porter une réflexion sur la musique comme langage, « comme porteuse d'un sens à déployer ». La notion d'herméneutique musicale a été forgée vers 1900 par Hermann Kretzschmar comme propédeutique à l'esthétique de la musique. La distinction entre l'analyse et l'herméneutique musicales résulte de l'usage qui tend au XIX<sup>e</sup> siècle à opposer la forme et le contenu : l'analyse au sens restreint détermine les éléments du langage musical et les fonctions formelles, l'herméneutique s'applique à l'interprétation des symboles et des sentiments suggérés par la musique. L'herméneutique se situe donc aux antipodes du formalisme musical, tel qu'il apparaît, au XIX<sup>e</sup> siècle, lors du débat sur l'esthétique de la musique instrumentale.

Dans mon article, je prends en compte la réception de ce débat en France. Georges Humbert situe Riemann dans la lignée du formalisme, aux antipodes de l'herméneutique musicale. Cet article se propose de vérifier si la théorie riemannienne relève de l'herméneutique musicale ou si elle se situe dans une perspective formaliste. Pour ce faire, j'ai considéré trois écrits : un article de 1882 sur la musique à programme, la peinture sonore (*Tonmalerei*) et le coloris musical, tout comme deux autres ouvrages : le traité d'esthétique intitulé *Die Elemente der musikalischen Ästhetik* (1900) et *Geschichte der Musik seit Beethoven* (1901). Dans les publications consultées, Riemann se veut le médiateur entre les adeptes de la musique à programme et ceux de la musique absolue. Il envisage que le problème de la musique à programme a été mal posé. Afin de résoudre cette difficulté, il distingue le coloris musical, qui résulte d'un jeu avec les timbres et les registres, de la peinture sonore, laquelle cherche directement à imiter les sons de la nature. Le théoricien critique les compositeurs comme Berlioz qui se concentrent presque exclusivement sur le coloris musical au détriment du travail thématique. En revanche, il apprécie Liszt, dans la mesure où sa musique à programme offre la pos-

sibilité au compositeur de communiquer à son public une image ou une suite d'états d'âme dont il serait tout à fait conscient.

Pour Riemann, la musique est à même d'imiter la nature. Dans son article de 1882, il effectue un classement systématique qui applique – à l'exception d'une catégorie – des formes positives et négatives du mouvement à différents aspects ou paramètres de la musique. La référence aux formes positives et négatives du mouvement est le corollaire du chemin empirique du savoir que Riemann choisit d'emprunter en 1878, lorsqu'il abandonne les principes esthétiques abstraits de la dialectique de Moritz Hauptmann. À titre expérimental, Riemann part d'une hauteur de son constante et reconnaît dans sa variation l'un des facteurs les plus importants de l'effet musical. Il découvre ainsi une correspondance entre les variations de hauteur et les formes positives et négatives du mouvement des passions de l'âme. Les deux autres écrits considérés ont été rédigés après la découverte, par le théoricien, de son système métrique, ce qui explique qu'il abandonne les formes positives et négatives du mouvement. Le système métrique étant désormais au cœur de ses recherches, le théoricien n'éprouve plus le besoin d'un classement systématique des moyens pour représenter la nature. Riemann n'est donc nullement aux antipodes de l'herméneutique musicale : il participe à l'interprétation des symboles sonores en proposant un classement systématique inédit des moyens d'imitation de la nature. Il n'en reste pas moins que l'analyse riemannienne, indiquant au lecteur le poids métrique et le phrasé, ainsi que les fonctions harmoniques, passe les stratégies narratives sous silence.

Si les textes littéraires de Kretzschmar permettent de saisir la conception d'ensemble, les indications riemanniennes concernant l'harmonie, la dynamique et l'agogique visent à l'expression. Malgré leurs différences, l'herméneutique kretzschmarienne et l'analyse riemannienne ont pour objectif l'interprétation idéale de l'œuvre. Le fait que Georges Humbert mette en doute, en 1906, la légitimité de la musique à pro-

gramme en se référant à l'introduction des *Éléments de l'esthétique musicale* de Hugo Riemann montre que certains auteurs, durant le débat sur l'esthétique de la musique instrumentale en France, adoptent une position beaucoup plus radicale que celle de Hanslick qui ne s'est refusé qu'à intégrer des éléments extra-musicaux au contenu. En 1907, Calvocoressi s'exprime au sujet du débat sur l'esthétique de la musique instrumentale dans un article très détaillé, dans lequel il prend position sur la critique « dogmatique » de Humbert : « Il arrive fréquemment, en effet, qu'un auteur part d'un principe dogmatique [...] comme on le voit par exemple dans les *Éléments de l'esthétique musicale* du Dr. Hugo Riemann ». En posant la question de la légitimité de la musique à programme dans la préface de la traduction française des *Éléments de l'esthétique musicale* à une époque précisément où le débat autour de l'esthétique de la musique instrumentale demeure très actif, Humbert parvient à diffuser une image dogmatique et formaliste de Riemann. Toutefois cette image ne correspond pas à la réalité, puisque le théoricien allemand reste ouvert à l'herméneutique et à la symbolique musicale, d'autant plus qu'il se reconnaît lui-même comme un intermédiaire entre les parties, supposant que le débat sur l'esthétique de la musique instrumentale résulte d'une définition superficielle de termes fondamentaux.

Outre ce travail sur Riemann et l'herméneutique musicale, qui érige en quelque sorte une passerelle vers la quatrième partie consacrée à la musique à programme, je me suis interrogé sur les interactions entre l'analyse et l'interprétation. J'ai co-organisé les 22 et 23 mai 2003 un colloque international sur l'interprétation pianistique au XX<sup>e</sup> siècle à l'Université d'Évry. Ma communication à ce colloque, consacrée à « Riemann et l'interprétation musicale », prend en compte les analyses et les éditions du théoricien, afin de répondre aux questions suivantes : Dans quelle mesure la théorie riemannienne contribue-t-elle à la réalisation sonore ? Vise-t-elle une réforme en profondeur de l'interprétation musicale ou remplit-elle seulement une fonction

didactique ? J'ai répondu à ces interrogations après avoir abordé différents aspects de l'œuvre théorique de Riemann (Phrasé et motif ; Dynamique, agogique et théorie du silence ; Symétrie et perspective musicales). Il apparaît que l'objectif de Riemann est double :

1. S'inscrivant dans la lignée de Hans von Bülow, il préconise, avec ses éditions de phrasés, une approche didactique de l'interprétation musicale qui va à l'encontre du jeu mécanique enseigné dans les conservatoires.
2. Dépassant la théorie de l'accent, il propose un système dynamique et original, fondé sur la pratique instrumentale

Cependant, le théoricien n'a pas la prétention de réformer l'interprétation musicale. J'ai l'intention de poursuivre cette réflexion sur la contribution riemannienne à l'interprétation de la musique lors du colloque *Le travail de l'interprétation. Esthétique, théorie, pratique*, organisé par l'IRCAM les 18-20 octobre 2004, dans le cadre de la manifestation *Résonances*.

Le parcours de Riemann est particulièrement intéressant sur le plan des transferts culturels entre la France et l'Allemagne. Si ses premiers écrits témoignent du raisonnement dialectique très répandu dans le monde germanique d'alors, le théoricien abandonne la démarche hégélienne très rapidement pour s'ouvrir à une méthode expérimentale. Dès lors, il se réfère beaucoup à des théoriciens du passé et à des théoriciens francophones comme Lussy ou Momigny. Ce dernier joue un rôle essentiel puisque Riemann va même jusqu'à reconnaître en lui le précurseur de son système métrique. À cet intérêt de Riemann pour la théorie française répond l'influence de ce dernier sur des compositeurs français comme d'Indy. Il semblerait que l'époque à la charnière du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle ait été propice aux transferts culturels croisés entre l'Allemagne et la France dans le domaine de la théorie musicale. Je me propose, dans la

suite de mes recherches, d'évaluer l'influence de la théorie allemande – et tout particulièrement celle de Riemann – sur la théorie française.



## IV

### La musique à programme

De 1999 à 2001, j'ai bénéficié d'une bourse post-doctorale à la Fondation Alexander-von-Humboldt pour développer un projet de recherche consacré à l'évolution et à la fonction de la musique à programme en France de 1870 à 1914. Cette bourse m'a permis de travailler, sous la direction de Detlef Altenburg, dans différents établissements d'enseignement supérieur en Allemagne : l'Université de Ratisbonne, l'Université de musique FRANZ LISZT Weimar et l'Université Friedrich Schiller à Iéna. Detlef Altenburg et Jean-Pierre Armengaud m'ont orienté vers la publication d'un ouvrage de synthèse, qui a fini par prendre la forme du mémoire inédit présenté dans mon dossier d'habilitation [liste des travaux, 3]. Ce mémoire réalise une synthèse des études faites préalablement dans le cadre de ce projet, et dont certaines ont déjà fait l'objet d'articles scientifiques. Il en est ainsi des publications sur la scène musicale après la guerre franco-prussienne [liste des travaux, 7a], la réception de Liszt en France [7b], le poème symphonique chez Chausson [7c], la musique à programme chez d'Indy [7d], tout comme la musique à programme chez Franck et ses disciples [7e], qui ont servi de base respectivement à la rédaction des Chapitres I, V, VII, VIII et X. Il en est de même de ma communication sur l'esthétique de la musique à programme au colloque international de Weimar en 1999 sur la « *Neudeutsche Schule* et l'Europe », laquelle a été à l'origine de la rédaction des Chapitres II à IV. La première version – inédite – de ce mémoire, rédigée en langue allemande et intitulée *Zur Programmmusik in Frankreich (1871-1914). Historische und ästhetische Aspekte*, disposait les dix chapitres selon un

plan différent, qui distinguait les aspects historiques (ordre initial d'enchaînement : Chapitres V, VI, I, IX et X) et esthétiques (Chapitres III, IV et II, VII et VIII). Loin de me borner à traduire le texte de cette première version en français et à changer l'ordre des chapitres, j'ai procédé dans mon mémoire inédit à une véritable refonte de ce travail préparatoire.

Ce mémoire, intitulé « La musique à programme et l'influence allemande en France (1870-1914) », tente de répondre aux interrogations suivantes : Quelle est l'importance des bouleversements engendrés par la guerre franco-prussienne sur la vie musicale française ? Dans quelle mesure Berlioz et Liszt, en tant que représentants de la *Neudeutsche Schule* dans le domaine de la musique instrumentale, ont-ils pu influencer le mouvement symphonique français, surgi dans l'entourage de la Société nationale de Musique ? En quoi consiste le caractère national de ces écoles ? Ces dernières ont-elles vraiment des caractéristiques « nationales » ou réunissent-elles des compositeurs qui se trouvent être « accidentellement » français ou allemands ? Quelle est la fonction du poème symphonique et de la symphonie à programme – genres instrumentaux représentants de la *Neudeutsche Schule* – en France dans les années 1870-1914 ? Dans quelle mesure la France est-elle sensible au débat sur l'esthétique de la musique instrumentale ? Quelles sont les étapes jalonnant l'évolution de la musique à programme dans l'Hexagone ? La réponse à toutes ces questions permet de mieux saisir le transfert culturel des idéaux de la *Neudeutsche Schule* vers la France en ce qui concerne la production instrumentale. Les travaux sur les échanges interculturels dans ce domaine concernent avant tout le wagnérisme. Les transferts culturels entre l'Allemagne et la France de la musique symphonique et du débat sur l'esthétique de la musique instrumentale à la charnière des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles n'ont pas encore fait l'objet d'un travail approfondi. L'étude de la musique à programme chez des compositeurs tels que d'Indy ou Chaus-

son, tout comme la réalisation d'un travail de synthèse consacré à l'histoire de la musique instrumentale en France, représentent d'importants *desiderata* de la recherche.

Mon mémoire inédit, axé sur la musique à programme et l'influence allemande en France dans les années 1870-1914, permet de mieux connaître l'émergence des écoles nationales et les aspects supranationaux des relations interculturelles entre ces deux pays. Bien qu'il ne soit pas possible d'aborder les échanges culturels dans un contexte historique élargi, je me propose de situer mon étude par rapport aux nouvelles réflexions en matière de communication interculturelle. En outre, il est important de distinguer l'histoire des idées des aspects compositionnels : chacun de ces domaines fait l'objet d'une réception particulière. La présente étude, fondée essentiellement sur un dépouillement de documents relatant des faits sur l'histoire des idées – lesquels ne couvrent que partiellement le champ de la réception, privilégie les aspects historiques et esthétiques à l'approche analytique. Ma démarche va du général au particulier, puis du particulier au général : après les aspects généraux liés à l'histoire et à l'esthétique de la musique instrumentale (Chapitres I-IV), j'aborde des aspects plus particuliers liés à la réception et à l'œuvre de quatre compositeurs (Chapitres V-VIII), avant de terminer, en guise de bilan, par une réflexion plus générale sur la composition du répertoire orchestral et l'évolution de la musique à programme (Chapitres IX-X).

Au cours du premier chapitre intitulé « La guerre franco-prussienne, la fondation de la Société nationale de Musique et l'émergence de la Nouvelle École française » je me demande si les Français ont vraiment ignoré la musique allemande après 1870, tout en essayant de saisir dans le contexte de la guerre, le comportement réciproque des scènes musicales française et allemande, à travers l'étude des principaux périodiques musicaux en vigueur dans les deux pays : *Le Ménestrel*, la *Revue et Gazette musicale de Paris*, la *Neue Zeitschrift für Musik* et le *Musikalisches Wochenblatt*. Il apparaît que la fondation de la Société nationale de Musique avec sa devise « *Ars gallica* » est un acte politique

après la guerre de 1870, mais aussi le fruit d'une longue évolution. Les événements de 1870/1871 n'ont pas bouleversé en profondeur la vie musicale française. En effet, immédiatement après la guerre, les Français ne se distancient généralement que très peu de la culture allemande, malgré le nationalisme de vigueur. Tout porte à croire que les sujets patriotiques sont déterminants et non la musique elle-même, dont les traditions ne sont pas nécessairement mises en rapport avec les événements politiques. On comprend désormais pourquoi un genre avant-gardiste tel que le poème symphonique réussit à pénétrer dans l'entourage de la Société nationale de Musique, bien qu'il soit représentatif du Liszt de Weimar. La rupture entre les scènes musicales française et allemande est bien plus profonde dans le contexte de la Première Guerre mondiale, à une époque où les Français prennent davantage conscience de la spécificité de leur musique nationale. Suite à une phase d'appropriation de la musique germanique, Debussy ouvre à la musique française une voie nouvelle, qui la place dans une position de force pour s'imposer face aux succès de la musique d'Outre-Rhin.

Le deuxième chapitre s'interroge sur la définition, en France, dans les années 1870-1914, des notions de musique à programme et de poème symphonique. Durant la période étudiée, on tend à confondre musique à programme et musique descriptive ou imitative. Si l'on reste en général fidèle aux conceptions de Berlioz et de Liszt pour ce qui est de la définition du poème symphonique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la situation change au début du XX<sup>e</sup> siècle : d'importants critères du genre ne sont plus considérés (conception en un seul mouvement, limitation à l'orchestre) et sa définition s'applique de plus en plus à l'ensemble de la musique à programme, qu'il s'agisse de la symphonie à programme ou des œuvres vocales de Janequin. En outre, les définitions successives de la musique à programme et du poème symphonique traduisent un éloignement de l'« idée poétique » (Schumann) au profit du « type narratif », celui, par exemple, de la *Symphonie fantastique* de Berlioz.

Le Chapitre III, intitulé : « Entre 'style symphonique pur' et 'genre descriptif'. Le chemin vers l'esthétique debussyste » montre que les écrits sur la musique à programme paraissent en France, jusque dans les années 1870, surtout dans la *Revue et Gazette musicale*, dont les collaborateurs à l'instar de Liszt et de Berlioz avaient déjà familiarisé le public français avec des notions comme « musiques imitative », « descriptive », « poétique », « pittoresque » ou « peinture sonore », notions qui se sont diffusées dans l'Hexagone bien avant le débat sur l'esthétique de la musique instrumentale. Ce Chapitre s'interroge sur la poursuite de la réflexion sur le genre descriptif, en France, dans les années 1870-1914. Il apparaît que Charles Bannelier préconise, dès 1874, un chemin intermédiaire entre le « style symphonique pur » et le « genre descriptif », qui gagne du terrain dans les années 1880 et ouvre la voie à l'esthétique debussyste.

Le quatrième chapitre concerne « Le débat sur l'esthétique de la musique instrumentale en France » et se demande dans quelle mesure la France y a été sensible. Les idées de Hanslick ne touchant véritablement que l'entourage de Beauquier et de Bannelier, le débat sur la musique à programme, introduit sous l'impulsion de Weingartner à la charnière des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, s'oriente avant tout vers la remise en question par Wagner de la légitimité de composer des symphonies après Beethoven. Si Debussy engage la musique symphonique dans une voie nouvelle, loin de la musique symphonique de Beethoven et de celle de la *Neudeutsche Schule*, il ne s'oppose pas directement à la musique à programme, à la condition toutefois qu'elle s'accommode de son esthétique.

Après une approche générale de l'histoire et de l'esthétique de la musique instrumentale, les Chapitres V à VIII s'attachent à des aspects plus particuliers liés à la réception et à l'œuvre de quatre compositeurs : Liszt, Berlioz, Chausson et d'Indy. Je commence dans le cas de Liszt et de Berlioz – éminents représentants de la *Neudeutsche Schule* sur le plan de la musique instrumentale – à évaluer dans quelle mesure leur œuvres et leurs idées ont pu influencer la scène musicale française après la guerre de 1870.

Le Chapitre V concerne « La réception de Liszt en France » et part du constat que le compositeur hongrois n'a entrepris que deux courts séjours à Paris, début mai 1866 et en 1878, entre les deux exécutions de sa *Messe de Gran* à l'Église Saint-Eustache, en 1866 et en 1886. On peut se demander si cet accueil difficile est dû à la guerre et l'appartenance à la *Neudeutsche Schule*, qui ont peut-être constitué des obstacles à la promotion de Liszt. Le Chapitre V tente également de répondre aux questions suivantes : Liszt a-t-il été considéré en France comme un compositeur allemand, hongrois ou français ? Quelles personnalités ont pu être en mesure de s'engager pour les poèmes symphoniques et les symphonies à programme de Liszt à une époque précisément où celui-ci se détourne de la vie musicale parisienne ? Qu'en est-il de l'après-1886 ? Malgré son éloignement de Paris, Liszt peut compter sur l'appui de certaines personnalités du monde musical, avec lesquelles il correspond plus ou moins régulièrement : le pianiste Francis Planté, le compositeur marseillais Louis-Léon Gozlan – auteur d'une brochure sur les poèmes symphoniques – et Camille Saint-Saëns, très engagé dans la diffusion des œuvres de son mentor. Cependant, on ne reconnaît en Liszt que le pianiste-virtuose et non le symphoniste. Ce n'est qu'indirectement par Saint-Saëns et son premier poème symphonique *Le Rouet d'Omphale* (1872) que la conception lisztienne du genre est introduite en France. Avant la guerre franco-prussienne, les Concerts populaires et des personnalités comme Gozlan ont la ferme intention de promouvoir la musique symphonique de Liszt. On peut même penser que le compositeur aurait pu introduire lui-même le poème symphonique en France, si la guerre n'avait pas représenté un obstacle à ce transfert culturel. Mais ce n'est véritablement qu'en 1886, à une époque marquée par le progrès de la musique orchestrale, que le public du Festival Liszt exprime sa reconnaissance tardive au maître de Weimar. Apparemment, la guerre franco-prussienne a retardé la pénétration de son œuvre symphonique en France. Mais les événements de

1870/1871 ne sont qu'une parenthèse dans un mouvement lent d'appropriation de la musique et des idées du compositeur, qui culmine vers 1886, puis 1911.

Par ailleurs, la France a donné à Liszt différentes identités : dans les années 1860-1870, le virtuose est considéré comme un parisien d'adoption, le maître de Weimar, comme un compositeur « néo-allemand » ; à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la France reconnaît en lui une éminente personnalité hongroise. La publication à Paris de *La musique tzigane en Hongrie* et la participation du maître à l'Exposition universelle de 1878 en tant que représentant du gouvernement hongrois posent d'importants jalons dans la prise de conscience, en France, de l'appartenance de Liszt à la Hongrie, à laquelle se référera la nécrologie de Boutarel en 1886. Cette émancipation de la *Neudeutsche Schule* va de pair avec le changement d'attitude de Saint-Saëns à l'égard de Wagner en 1884, lorsque le premier se prononcera contre le second et la pénétration de ses réformes en France. Par un curieux paradoxe, le compositeur de Weimar connaît des difficultés à s'imposer dans l'hexagone en raison de son rattachement à la *Neudeutsche Schule*, avant d'apparaître aux yeux des Français comme un compositeur hongrois au moment précisément où le wagnérisme ouvre la voie à la musique germanique. Cet éloignement de la *Neudeutsche Schule* n'a pas eu que des conséquences négatives sur la réception de Liszt en France. Il a permis notamment de détourner le compositeur de la sphère de la musique à programme, afin de mettre l'accent sur ses innovations, dont certaines font de lui un précurseur de l'« impressionnisme musical ».

Le Chapitre VI, consacré à « La renaissance de Berlioz en France » s'interroge sur l'impact de ce compositeur français – que Franz Brendel situe sous la bannière de la *Neudeutsche Schule* – sur le mouvement symphonique français surgi dans l'entourage de la Société nationale de Musique. On peut également se demander comment l'appartenance culturelle de Berlioz est définie en Allemagne et en France à cette époque. Force est de constater que l'image de Berlioz s'est beaucoup modifiée, en Allema-

gne et en France, durant les trois dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. Considéré par Heinrich von Ende, en 1870, comme un compositeur germanique, à une époque où son impact en France est encore négligeable, il devient une figure nationale française au temps du wagnérisme. Entre temps, les années 1877-1878 sont marquées par la renaissance de la musique symphonique de Berlioz et tout particulièrement par le succès de la *Symphonie fantastique*, au moment même où le compositeur se trouve exclu, en Allemagne, de la *Neudeutsche Schule*. Par ailleurs, la redécouverte de *Roméo et Juliette* inaugure une vague d'œuvres de grande envergure, intitulées « symphonie dramatique » ou « ode symphonique ». Il convient de remarquer à cet effet que Berlioz a ouvert la voie, avec *Roméo et Juliette* (1839), à la « symphonie dramatique » qui, tout comme l'« ode symphonique », conçue en 1844 par Félicien David (*Le Désert*), représente un genre hybride entre l'opéra de concert, la cantate et la symphonie. En revanche, la symphonie à programme dans l'esprit de la *Symphonie fantastique* a déjà été réintroduite en France sous l'influence de Raff avant même la renaissance de Berlioz, bien qu'elle connaisse moins de succès dans l'Hexagone que la symphonie dramatique ou l'ode symphonique. Héritage direct de la monarchie de Juillet, celles-ci sont enracinées, au XIX<sup>e</sup> siècle, dans la vie musicale française. Elles n'ont pas subi – comme la symphonie à programme – le double transfert culturel de Paris à Weimar (Liszt s'est approprié de celle-ci lors de son séjour en Allemagne), puis de Weimar à Paris (elle est réintroduite en France après la guerre franco-prussienne). L'enracinement de la symphonie dramatique et de l'ode symphonique sont à même d'expliquer leur succès.

Les Chapitres VII et VIII complètent l'approche historique et esthétique des chapitres précédents d'une analyse des poèmes symphoniques d'Ernest Chausson et de la musique à programme de Vincent d'Indy. Le premier de ces deux chapitres intitulé « Type narratif et procédés descriptifs dans les poèmes symphoniques de Chausson », se propose d'analyser les fluctuations de la conception d'ensemble lors de la genèse de



*Viviane*, *Soir de fête* et du *Poème pour violon et orchestre*. Il apparaît que *Viviane* fait correspondre la dramaturgie de son programme à la trame narrative d'une forme sonate articulée selon la triade « repos-mouvement-repos ». Dans *Soir de fête*, la téléologie de la forme sonate de conception très libre, fondée sur le modèle « mouvement-repos-mouvement », est indépendante du programme qui repose sur une opposition abstraite ne relevant pas de la temporalité. Mais un autre trait permet de distinguer ces deux œuvres : *Viviane* fait appel à des éléments descriptifs, tandis que les œuvres plus tardives se bornent à une opposition d'états d'âme. Cet éloignement du type narratif et des procédés descriptifs se retrouve également chez Camille Saint-Saëns. Se dessine à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle la tendance générale – qui ne saurait s'appliquer à tous les compositeurs – d'un passage d'une musique essentiellement descriptive, répondant au type narratif vers une conception évocatrice qui ne repose ni sur le type narratif, ni sur les procédés descriptifs.

Le Chapitre VIII, consacré à « La fonction de la musique à programme chez Vincent d'Indy », se demande si l'œuvre du compositeur dans ce domaine représente l'idéal d'avenir de la production instrumentale ou une possibilité créatrice parmi d'autres. Au-delà du souci architectonique, qui représente une constante dans l'œuvre de Vincent d'Indy, on distingue deux périodes dans l'évolution de la musique à programme chez ce compositeur : les années 1871-1877 et 1878-1926. Durant la première période, le répertoire orchestral se borne à des œuvres à programme au sujet héroïque ; durant la seconde, il s'ouvre à un éventail plus large, qui allie musique à programme et musique absolue. Après 1878, la musique à programme n'apparaît plus comme un « dérivatif » du drame musical, ni comme un idéal d'avenir de la production instrumentale, mais comme une possibilité créatrice parmi d'autres.

Les deux derniers chapitres sont consacrés à des sujets plus généraux. Le Chapitre IX concerne tout d'abord « Le répertoire orchestral et ses genres ». Il est un fait que

les adeptes de la *Neudeutsche Schule* délaissent la symphonie absolue et l'ouverture pour la symphonie à programme et le poème symphonique. La répartition des genres au sein du répertoire orchestral peut constituer un indice assez significatif de l'orientation esthétique d'un compositeur ou d'un répertoire. Cet indice permet d'évaluer si les nouveaux genres de la musique à programme – représentatifs de la *Neudeutsche Schule* – sont plus importants que les genres traditionnels. L'analyse quantitative permet de constater qu'à l'époque considérée, lorsque le poème symphonique s'établit en France et que les cas limites de la musique à programme deviennent de plus en plus nombreux, la symphonie et l'ouverture perdent quantitativement en importance. Si cette évolution reflète l'ambition de la *Neudeutsche Schule* de ne plus composer que des œuvres symphoniques à programme, la situation diffère suivant les compositeurs. Certains inscrivent l'ensemble de leur production symphonique dans le domaine de la musique à programme de manière permanente (Augusta Holmès, Camille Chevillard, Jean Roger-Ducasse) ou seulement durant une période précise de leur carrière (Saint-Saëns de 1871 à 1877). D'autres compositeurs (Charles Dancla, Paul Lacombe, André Gédalge, Eugène d'Harcourt, Emile Ratez, Albéric Magnard) continuent à cultiver les genres plus traditionnels de l'ouverture et de la symphonie absolue. D'autres compositeurs encore – le plus souvent des disciples de Franck – cultivent à la fois les genres traditionnels et les genres représentatifs de la *Neudeutsche Schule*. Ils conçoivent la musique à programme comme une possibilité créatrice parmi d'autres, et non comme un idéal d'avenir de la musique instrumentale. Enfin, une rare catégorie de compositeurs (Sylvio Lazzari, Guy Ropartz) parvient à concilier la symphonie absolue et les pièces évocatrices placées sous le signe de l'« impressionnisme musical ». On peut signaler, de surcroît, l'originalité d'un compositeur comme Debussy, dont l'œuvre adopte une esthétique qui s'émancipe à la fois de la symphonie absolue et des idéaux propres à la *Neudeutsche Schule*.

Le Chapitre X, au terme de mon ouvrage, s'interroge sur les étapes qui jalonnent l'évolution de la musique à programme en France de 1870 à 1914. Ces étapes sont au nombre de trois : les années 1870-1877, marquées par la « Jeune école française » et la Société nationale de Musique, la phase transitoire des années 1878-*ca* 1890 et les années *ca* 1890-1914, placées sous le signe des disciples de Franck et de l'« impressionnisme musical ». Durant les années 1870-1877, Saint-Saëns et d'Indy, connaissant des difficultés dans la réalisation de leurs projets d'opéra, inscrivent leur production orchestrale dans le domaine de la musique à programme. De plus, Saint-Saëns renoue avec l'idée lisztienne du poème symphonique, qu'il diffuse au sein de la Société nationale de Musique. Les années 1878-*ca* 1890 sont marquées par le succès de l'ode symphonique, genre hybride entre la symphonie, l'opéra et l'oratorio, qui sert souvent aux compositeurs de tremplin pour la scène. De plus, Saint-Saëns et d'Indy ne limitent plus leurs œuvres orchestrales à la musique à programme et s'ouvrent à un plus large éventail de genres instrumentaux. D'autres compositeurs comme Franck écrivent aussi des poèmes symphoniques, dont l'audition obtient plus de succès que durant la première phase. Après 1890, le wagnérisme privilégie le drame musical. L'importance du poème symphonique et de l'ode symphonique en tant que genres musicaux d'avant-garde se trouve donc réduite. Les années *ca* 1890-1914 privilégient, tant dans l'entourage de Debussy que chez des compositeurs comme d'Indy, des cas limites de la musique à programme.

Les étapes jalonnant l'évolution de la musique à programme dans l'Hexagone sont donc les suivantes : 1870-1877, 1878-*ca* 1890 et *ca* 1890-1914. Ces trois périodes ne contredisent en rien la succession linéaire proposée par Claude Digeon dans son travail sur *La crise allemande de la pensée française (1870-1914)*. Si la scène musicale française ne se distancie généralement que très peu de la culture allemande après la guerre franco-prussienne, la rupture entre les scènes musicales des deux pays est bien plus pro-

fonde dans le contexte de la Première Guerre mondiale. Après 1870, les compositeurs français, généralement moins conscients de la spécificité de leur musique nationale qu'en 1914, entrent dans une phase d'appropriation de la musique germanique, avant que Debussy n'engage la musique française dans une voie nouvelle, qui lui permettra d'affermir sa position dans l'Hexagone, puis au-delà des frontières. Les traits caractéristiques de la musique « française » sont donc moins à rechercher dans les productions de la Société nationale de Musique, parfois empreintes de « germanisme », que dans l'art debussyste qui marque fortement les compositeurs de la Société Musicale Indépendante. Mais cette musique plus spécifiquement française reste ouverte aux influences extérieures, et tout particulièrement celles de l'« exotisme ». Il est plus aisé de confronter, au début du XX<sup>e</sup> siècle, la musique « germanique » de Richard Strauss ou de Gustav Mahler à la « musique française » de Claude Debussy que de déceler en quoi consiste le caractère national de la *Neudeutsche Schule* et celui de la Société nationale de Musique. L'on serait même tenté de dire de la première qu'elle est une école allemande influencée par la France (*cf.* Berlioz) et de la seconde qu'elle est une école française influencée par l'Allemagne. En simplifiant à l'extrême, l'on pourrait inscrire les relations musicales franco-allemandes après la guerre de 1870 dans une figure triangulaire, qui mettrait en présence la musique « sérieuse » allemande, la musique « légère » française (voire italienne) et la musique « sérieuse » française. Par ailleurs, la mutation de la musique symphonique, et tout particulièrement la multiplication des cas limites de la musique à programme, est un critère commun aux productions des disciples de Franck et celles de l'« impressionnisme musical ».

Afin de comprendre cette apparente contradiction, il convient de rappeler l'essor du drame musical à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qui s'est produit en partie aux dépens des genres instrumentaux de la *Neudeutsche Schule*, dont l'importance sur le plan de l'avant-garde s'est vue décliner. Le poème symphonique et la symphonie à programme devenant des

genres parmi tant d'autres, de fidèles wagnériens à l'instar de Vincent d'Indy marquent leurs distances avec les œuvres symphoniques de la *Neudeutsche Schule*. D'un autre côté, la liberté formelle d'un Liszt a tout pour séduire un compositeur comme Debussy qui a lui-même apprécié certaines de ses œuvres. D'une manière générale, les compositeurs s'affranchissent des exigences lisztziennes afin d'opter de plus en plus pour des cas limites de la musique à programme. Cette tendance vaut autant pour les disciples de Franck que pour les adeptes de l'« impressionnisme musical ». La *Neudeutsche Schule* a livré le point de départ de la symphonie à programme et du poème symphonique, duquel l'entourage de Franck et de Debussy s'éloigne peu à peu.

Au terme de ma conclusion, j'indique les noms de quelques médiateurs – évoqués dans mon mémoire – qui servent de vecteur au transfert culturel en matière de musique instrumentale. Ces médiateurs ou groupes de médiateurs relèvent de différents critères professionnels : ce sont des musiciens (Berlioz, Gozlan, d'Indy, Liszt, Mottl, Planté, Saint-Saëns, R. Strauss, Weingartner...), des sociétés de concerts (Concerts Lamoureux, Concerts populaires, Société Schumann...), des musicographes (Beauquier, Berlioz, Elwart, von Ende, Liszt...) ou des traducteurs (Bannelier, Chevillard...). Mon mémoire consacré à la musique à programme et à l'influence allemande ne cite que le nom de quelques-uns de ces médiateurs. Je me propose dans mes recherches ultérieures de répertorier les personnes liées de près ou de loin à la musique allemande et à sa diffusion en France au XIX<sup>e</sup> siècle. Une telle recherche devrait aborder la formation en réseaux dans une perspective interdisciplinaire et s'orienter vers les méthodes de l'anthropologie sociale.

Deux ans après mon séjour en Allemagne, la Fondation Alexander-von-Humboldt m'invite à son colloque « Sciences humaines – Kulturwissenschaften », qui se tient à Paris en novembre 2003. Au cours de ce colloque, je fais la connaissance d'Alexandre

Kostka qui me propose de contribuer à son ouvrage collectif sur les transferts culturels entre Weimar et Paris, lequel paraîtra prochainement sous le titre : *Paris Weimar / Weimar-Paris. Kunst- und Kulturtransfer um 1900*. Je vois dans cette proposition une occasion de poursuivre la synthèse effectuée dans mon mémoire inédit, de l'étendre à une période temporelle plus vaste et de situer mes réflexions concernant la musique par rapport aux recherches menées dans le domaine de l'histoire de l'art et de la culture. Naît ainsi mon article : « Paris-Weimar-Paris. Trois étapes décisives dans l'évolution de la musique à programme (1830-1914) » [liste des travaux, 7f]. Il est vrai qu'entre ces deux dates, les innovations de la musique à programme suivent un cheminement entre Paris et Weimar, jalonné de trois étapes selon la trajectoire : Paris-Weimar-Paris. La première de ces étapes concerne Berlioz et le réseau de la *Revue et Gazette musicale* sous la monarchie de Juillet, la deuxième Liszt et son cénacle de 1848 à 1861, la troisième la Société nationale de Musique et la « nouvelle école française » après la guerre franco-prussienne. Les années 1861-1870, qui échappent à ce découpage temporel, constituent une phase transitoire. L'objectif de cet article n'est pas de dresser un historique complet de la musique à programme, mais de préciser de quelles esthétiques relèvent les genres appliqués durant les trois étapes en question et de définir le transfert culturel entre les scènes musicales de Paris et de Weimar en ce qui concerne la musique à programme. Durant la période considérée dans mon article, les genres de la musique à programme relèvent d'esthétiques très variées. Sous l'influence des programmes de Lesueur et du drame de Victor Hugo, Berlioz ouvre la voie à la dramatisation de la musique symphonique, l'enrichissant d'un support littéraire ou d'un canevas avec sa conception de la symphonie à programme et de la symphonie dramatique. Afin de créer le poème symphonique, Liszt émancipe l'ouverture de concert de sa fonction introductive et l'enrichit de considérations esthétiques provenant de sa culture littéraire, de la philosophie hégélienne, de la dramatisation et du support littéraire hérités de Berlioz, mais

aussi de l'idée poétique de Schumann. Après la guerre franco-prussienne et la pénétration du poème symphonique en France, celui-ci change de fonction, et ne représente plus l'idéal d'avenir de la production instrumentale, mais une possibilité créatrice parmi d'autres. Quant à Debussy, il se distancie du type narratif et des effets descriptifs, et semble par là-même renouer avec l'« idée poétique » d'un Schumann, et ce malgré les différences qui séparent l'esthétique et le style de ces deux maîtres.

Deux conceptions de la musique à programme se dégagent : d'une part le « type narratif », dont l'origine serait française (Berlioz, David), d'autre part le « type non-narratif », qui puiserait sa source dans le monde germanique (Beethoven, Schumann). À l'opposé du « type narratif », le « type non-narratif » se caractérise par l'indépendance de la structure musicale par rapport au programme ou au titre qui traduit une idée poétique ou produit une atmosphère donnée. L'on peut constater que Berlioz, voulant s'éloigner de la conception poétique de la *Symphonie pastorale*, passe au « type narratif » que Debussy abandonne à son tour, afin de s'approcher de l'idée poétique d'un Schumann, même s'il ne s'inscrit pas pour autant dans le sillage de ce dernier. On serait donc presque tenté de poser l'esthétique debussyste de la musique à programme comme « la négation de la négation » du « type non-narratif ». Ce moment de la double-négation ne restaurerait pas simplement l'identité première, mais apporterait avec elle du nouveau, ce qui est sensiblement le cas si l'on observe l'évolution de la musique à programme de Beethoven à Berlioz, puis de Berlioz à Debussy. Si ce dernier s'en prend à Beethoven c'est moins en raison de sa préférence pour l'expression de la sensation que pour les procédés descriptifs mis en œuvre dans la *Symphonie pastorale*. Sur le plan du programme, Debussy demeure plus proche de la conception beethovénienne que de celle de Berlioz. Mais la proximité avec l'idée poétique schumannienne est encore plus frappante, puisque Debussy et Schumann se partagent le même éloignement du genre descriptif.

Par ailleurs, à la charnière des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, la situation diffère globalement de celle de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : ainsi le « type non-narratif », loin d'être représentatif de la musique allemande d'un Beethoven ou d'un Schumann, se rencontre-t-il aussi chez Debussy. De même pour ce qui est du « type narratif », qui n'est plus l'apanage des Français comme Berlioz ou David, mais trouve aussi des adeptes outre-Rhin chez des compositeurs comme Richard Strauss. La trajectoire Paris-Weimar-Paris, suivie par l'innovation en matière de musique à programme, s'intègre à différents réseaux qui sont les vecteurs de nouvelles conceptions esthétiques : celui de la *Revue et Gazette musicale* à Paris, sous la Monarchie de Juillet, le cénacle de Liszt à Weimar entre 1848 et 1861 et la Société nationale de Musique après la guerre franco-prussienne pour ne citer qu'eux. Paris joue un rôle indéniable dans l'évolution de la musique à programme. Si Liszt n'avait pas quitté la France peut-être le poème symphonique se serait-il développé dans cette ville. Mais les choses ne sont pas si simples. Il convient de souligner, d'une part, le poids des émigrés allemands dans la vie musicale française, qui constituent l'un des ferments de l'identité culturelle sous la monarchie de Juillet. D'autre part, il faut attirer l'attention sur le rayonnement intellectuel de la ville de Weimar, berceau de la *Weimarer Klassik*, qui constituera le terreau fertile sur lequel germeront les idées du Nouveau Weimar, dans l'entourage de la personnalité de Liszt. L'émergence du poème symphonique est donc étroitement liée au rayonnement de Weimar, tout en s'inscrivant dans la continuité des réflexions esthétiques menées par Liszt dans le cadre du réseau de la *Revue et Gazette musicale*, rattaché au milieu des émigrés allemands à Paris. Le compositeur hongrois occupe une position centrale sur le plan franco-allemand, ce qui est tout particulièrement le cas dans le domaine de la musique à programme puisqu'il intègre Berlioz dans son cénacle à Weimar et ouvre à Saint-Saëns la voie du poème symphonique. Le réseau de la *Revue et Gazette musicale* et celui du Nouveau Weimar comptent des membres de différentes origines (Chopin,



Liszt et Schumann pour le premier ; Berlioz et Liszt pour le second), dont la confrontation des idées est la source d'un enrichissement mutuel. Cette communication entre les aires culturelles se fait donc au sein même des grands centres culturels européens à l'instar de Weimar et de Paris.

Durant mon séjour à Weimar, j'ai eu la chance de pouvoir travailler dans l'*Altenburg*, domicile de Liszt dans cette ville entre 1848 et 1861, à une époque à laquelle il se livre à la composition de ses principaux poèmes symphoniques. C'est la présence dans le lieu même du salon de Liszt à Weimar qui m'a incité à faire une communication au colloque de la Fondation Européenne de la Science, du 14 au 17 novembre 2001 à Bruxelles sur « Le salon de Liszt à Weimar ». Une version complétée de cette communication est présentée parmi les articles inédits de ce dossier [liste des travaux, 7g]. Le fait que le Liszt de Weimar soit souvent opposé au virtuose des années parisiennes m'amène à me demander dans quelle mesure Liszt, en arrivant à Weimar, a pu reprendre ou modifier la conception du salon d'artiste parisien. À l'image de ces derniers, la bibliothèque-salon du premier étage communique avec deux salons attenants. Les dimensions sont comparables à ceux des salons parisiens. Mais à la différence de ceux-ci, le salon de Liszt témoigne d'une atmosphère intimiste, propice au culte de la musique. De plus, les salons attenants ne faisaient pas partie de l'espace de concert et le salon principal – celui du deuxième étage – est plus petit que la bibliothèque-salon. Tel est aussi le cas de l'espace de concert du rez-de-chaussée. En réalité, Liszt concilie le salon d'artiste traditionnel et les idéaux du Nouveau Weimar. Destinés à un emploi polyvalent, ses soirées, matinées du dimanche et ses festivals allient la virtuosité instrumentale, la « musique sérieuse » et les autres arts (mélodrame, tableau vivant...). Il serait intéressant d'étudier l'influence du salon de Liszt à Weimar sur celui de Wagner à Bayreuth. Ce travail offre d'intéressantes perspectives en ce qu'il livre une contribution tant à l'histoire sociale des salons et des cénacles artistiques qu'à l'étude du

nationalisme en Europe. N'oublions pas que Hoffmann von Fallersleben, auteur des paroles de l'hymne national allemand, et Richard Wagner font partie eux aussi du cénacle du maître hongrois, au même titre que Berlioz. Un travail plus approfondi sur le Nouveau Weimar s'avère nécessaire, s'agissant à la fois d'un cénacle aux visées universelles et de la première « école nationale » dans le domaine de la musique.

## Bilan et perspectives d'avenir

Mes recherches ont permis de dégager deux périodes propices pour les transferts culturels entre l'Allemagne et la France : les années 1815-1848 et les années 1871-1905. Bien que l'on commence à exécuter la musique de chambre et les symphonies de Haydn et de Mozart à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle dans l'Hexagone et malgré la représentation, à Paris, de *La Création* de Haydn (1800) et de la *Flûte enchantée* de Mozart (1801), il faut attendre la fin des guerres napoléoniennes – à une époque marquée par la diffusion de l'ouvrage de Madame de Staël intitulé *De l'Allemagne* – avant d'assister à une forte pénétration de la musique germanique en France. Après 1815, les pianistes sont attirés par un nouveau centre de la virtuosité : Paris. L'on compte de plus en plus d'Allemands parmi les émigrés qui constitueront l'un des ferments de l'identité culturelle sous la monarchie de Juillet. Mais l'influence germanique se fait sentir non seulement dans les salons d'artistes, mais aussi dans le domaine de la « musique sérieuse ». Il convient de rappeler à cet égard la création du *Freischütz* de Weber (1824) et l'inauguration de la Société des concerts du conservatoire par Habeneck (1828), qui impose Beethoven auprès du public français. Sous la monarchie de Juillet, Berlioz, dans sa conception de la symphonie à programme, subit l'influence de la *Symphonie pastorale*. De plus, n'oublions pas que le rattachement de Schumann au réseau de la *Revue et Gazette musicale de Paris* a des conséquences : d'une part les activités rédactionnelles du compositeur allemand lui valent le soutien de ses confrères parisiens ; d'autre part, Liszt se place sous le signe de la nouvelle ère poétique schumannienne, lorsqu'il développe son esthétique de la musique poétique.

Les années 1871-1905, séparant la Fondation de la Société nationale de Musique de l'incident de Tanger représentent également une époque propice à la médiation culturelle franco-allemande. Cette période est marquée par une phase d'appropriation de la musique allemande. Après s'être approprié le poème symphonique, la France est marquée par le wagnérisme, les chefs d'orchestre allemands et le débat sur l'esthétique de la musique instrumentale, ouvert sous l'impulsion de Weingartner. D'un autre côté, les Allemands commencent peu à peu à être sensibles à l'évolution musicale de leurs voisins. Un théoricien comme Riemann, par exemple, s'ouvre aux travaux de ses homologues francophones, qui jouent un rôle déterminant dans l'avancement de ses recherches.

Le transfert de la musique allemande en France a également été favorisé par l'entrée massive d'éditions germaniques sur le marché français après 1863, due à l'abaissement des droits de douane décrété sous Napoléon III et à la compétitivité des prix allemands. De plus, les éditeurs allemands, conscients des débouchés commerciaux que pouvait représenter le marché français, avaient commencé dès les années 1830 à poser les jalons en ouvrant des succursales ou en choisissant des dépositaires dans la capitale française. En outre, la médiation culturelle entre les deux pays continue en dehors des deux périodes particulièrement favorables déterminées ci-dessus. En effet, de nombreux « passeurs d'idées », comme Jean-Joseph-Bonaventure Laurens, les membres de la Société Schumann ou Louis-Léon Gozlan, continuent à œuvrer pour la communication entre la culture germanique et la culture française.

Signalons, par ailleurs, les transferts culturels produits par Liszt lorsqu'il passe de Paris à Weimar, et tout particulièrement l'influence de ses réflexions esthétiques parisiennes et de la musique de Berlioz sur le Nouveau Weimar. Certes, les transferts culturels de l'Allemagne vers la France dans le domaine de la musique instrumentale au XIX<sup>e</sup> siècle sont plus nombreux que les transferts culturels de la France vers l'Allemagne. Les premiers sont particulièrement prégnants dans les années 1815-1848

et 1871-1905, tandis que les seconds sont presque uniquement l'apanage de Liszt. Mais il convient d'ajouter que le réseau de la *Revue et Gazette musicale* et celui du Nouveau Weimar comptent des membres de différentes origines (Chopin, Liszt et Schumann pour le premier ; Berlioz et Liszt pour le second), dont la confrontation des idées est la source d'un enrichissement mutuel. La médiation artistique s'opère donc non seulement entre différentes aires géographiques, mais au sein d'un même lieu.

Dans mes recherches futures, je me propose de poursuivre mes travaux concernant la médiation interculturelle en musique. Cette recherche sur les médiateurs et leur travail, sur la manière dont ils perçoivent l'objet qu'ils souhaitent faire connaître à autrui, portera en particulier sur les points suivants :

- les figures d'identification nationale. L'exemple de Berlioz à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle a déjà montré à quel point la musique devient un enjeu symbolique dans un processus de constitution d'identité nationale ;
- les figures de médiateurs comme Liszt ou Schlesinger, des « passeurs d'idées » qui tendent d'apporter une meilleure connaissance de l'autre. Dans certains cas, ils peuvent déformer l'objet de leur médiation.
- les lieux, revues ou sociétés où s'accomplit la médiation (*Revue et Gazette musicale de Paris*, salon de Liszt à Weimar, Société nationale de Musique...) Le médiateur doit jouer un rôle actif à l'intérieur des réseaux attachés à ces lieux : réseau de la *Revue et Gazette musicale de Paris*, Nouveau Weimar, Nouvelle École française...

Je comparerai mes résultats à ceux obtenus pour d'autres disciplines comme la littérature (Claude Digeon), les études germaniques (Michael Werner, Michel Espagne) ou les beaux-arts (Alexandre Kostka, Thomas W. Gaehtgens). Par la confrontation des conclu-

sions de mon mémoire inédit et des dernières recherches d'Alexandre Kostka sur la médiation artistique (1870-1918), l'on est à même d'observer des transferts croisés entre l'Allemagne et la France pour ce qui est des beaux-arts et de la musique. En effet, au XIX<sup>e</sup> siècle, après une phase d'appropriation de la musique allemande, les Français cherchent à se distinguer avec le debussysme. Dans le domaine de l'art, le rapport de force est inversé : au long du XIX<sup>e</sup> siècle, la France reste dominante face à une Allemagne, dont les artistes acceptent la tutelle française après la guerre de 1870, avant de s'en démarquer et d'innover sur leur propre terrain. Il est significatif que la position de faiblesse de la France et de l'Allemagne respectivement dans les domaines de la musique et des arts, pose des problèmes d'identité nationale, lesquels ne seront résolus que progressivement par un processus d'émancipation de la culture du voisin. Une recherche approfondie et pluridisciplinaire – prenant en compte aussi la musique – sur les transferts culturels franco-allemands et les rapports de force entre les deux cultures au XIX<sup>e</sup> siècle s'impose.

## **TABLE DES MATIÈRES**

LISTE DES TRAVAUX PRÉSENTÉS POUR L'HABILITATION .....	4
NOTE DE SYNTHÈSE .....	10
Introduction .....	11
I. L'œuvre schumannienne.....	13
II. La forme variation.....	27
III. La théorie riemannienne .....	58
IV. La musique à programme.....	68
Bilan et perspectives d'avenir.....	86
TABLE DES MATIÈRES .....	90