

MUSIQUE EN ACTE 2

Numéro 2
2021



Faculté des arts

Université de Strasbourg

Équipe de rédaction

Direction éditoriale

Alessandro Arbo (Université de Strasbourg)

Rédaction en chef

Alessandro Arbo (Université de Strasbourg)

Comité de rédaction

Juan David Barrera (Éducation nationale), José Luis Besada (Universidad Complutense de Madrid), Olivier Class (Écoles de Musique de Molsheim et de Mutzig), Nathalie Hérolde (Sorbonne Université), Benjamin Lassauzet (Université Clermont-Auvergne), Eric Maestri (INSPE Paris), Nicolò Palazzetti (Sapienza Università di Roma), Julie Walker (Théâtre Edwige Feuillère de Vesoul)

Secrétariat de rédaction et d'édition

Alexandre Freund-Lehmann (Université de Strasbourg)

Comité scientifique

Moreno Andreatta (CNRS), Mondher Ayari (Université de Strasbourg), Anne-Sylvie Barthel-Calvet (Université de Lorraine), Alessandro Bertinetto (Università di Torino), Pierre Couprie (Université d'Evry/Paris-Sarclay), François Delalande (INA/GRM), Michel Duchesneau (Université de Montréal), Grazia Giacco (Université de Strasbourg), Márta Grabócz (Université de Strasbourg), Xavier Hascher (Université de Strasbourg), Richard Hermann (University of New Mexico), Philippe Lalitte (Sorbonne Université), Pierre Michel (Université de Strasbourg), Christophe Pirenne (Université de Liège), John Rink (University of Cambridge), Mathieu Schneider (Université de Strasbourg), Thomas Troge (Hochschule für Musik Karlsruhe)

Équipe d'évaluation depuis 2019

Moreno Andreatta (CNRS), Anne-Sylvie Barthel-Calvet (Université de Lorraine), Aurelio Bianco (Université de Strasbourg), Erica Bisesi (Institut Pasteur, Paris), Nathalie Bittinger (Université de Strasbourg), Frédéric de Buzon (Université de Strasbourg), Roberto Calabretto (Università degli Studi di Udine), Jean-Marc Chouvel (Sorbonne Université), Olivier Class (Écoles de Musique de Molsheim et de Mutzig), Jérémie Couleau (Université de Toulouse-Le Mirail), Pierre Couprie (Université d'Evry/Paris-Sarclay), Laurent Cugny (Sorbonne Université), François Delalande (INA/GRM), Janos Demény (Editio Musica Budapest), Beat Föllmi (Université de Strasbourg), Grazia Giacco (Université de Strasbourg), Richard Hermann (University of New Mexico), Carola Hertel (Université de Strasbourg), Philippe Lalitte (Sorbonne Université), Benjamin Lassauzet (Université Clermont-Auvergne), Laurence Le Diagon (Université de France-Comté), Eric Maestri (INSPE Paris), Isabelle Marc (Universidad Complutense de Madrid), François de Médicis (Université de Montréal), Pierre Michel (Université de Strasbourg), Raphaël Picazos (CNSMD de Paris et de Lyon), Pierre Saint-Germier (Université de Genève), Mathieu Schneider (Université de Strasbourg), Carlo Serra (Università della Calabria), Grégoire Tosser (Université d'Evry/Paris-Sarclay), Thomas Troge (Hochschule für Musik Karlsruhe)

Conception générale de la revue

Alessandro Arbo

Conception graphique

Michel Demange

Maquette et mise en page

Alexandre Freund-Lehmann

Traduction et révision linguistique (anglais)

Philip Clarke

Directeur de la publication

Michel Deneken, président de l'Université de Strasbourg

Laboratoire	Approches contemporaines
de la création et de la réflexion artistiques ACCRA UR 3402	
Université de Strasbourg	

Université de Strasbourg / Faculté des Arts

14 rue René Descartes, 67084 Strasbourg Cedex
©UR 3402 ACCRA / Université de Strasbourg, mai 2020

ISSN : 2740-4048

Ill. couv. : Suhyeon Choi @ unsplash

SOMMAIRE

Éditorial

Alessandro ARBO

Éditorial français, *English Editorial* (3)

Articles

Gérard GEAY

Pour une méthode d'analyse de l'ancienne polyphonie : théorie et pratique (7)

Manon DECROIX (37)

Éléments pour une analyse comparative de la forme musicale et du programme de l'*Apprenti sorcier* de Paul Dukas

Julia GALIEVA-SZOKOLAY (61)

Narrating gender and politics: representation of feminine identity in György Kurtág's vocal cycles to the texts by Rimma Dalos and Anna Akhmatova

Francesco SPAMPINATO (91)

Les incarnations du géotropisme musical : Jankélévitch à l'écoute de Debussy

Pierre FARGETON (107)

Une autre figure du primitif : Django Reinhardt selon Hugues Panassié

Comptes rendus et discussions critiques

Matthieu GUILLOT (123)

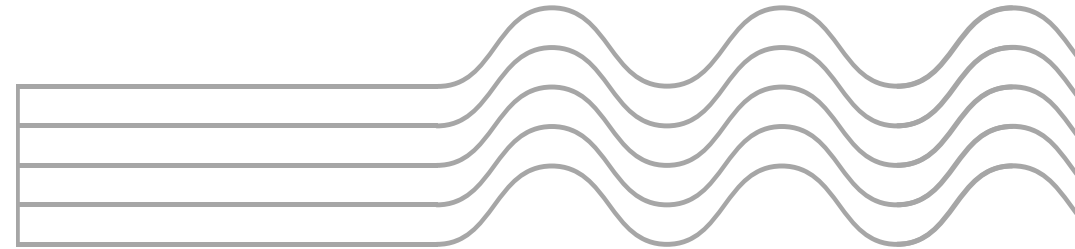
Günther Anders, *Phénoménologie de l'écoute* (Paris, Éditions Philharmonie, collection La rue musicale, 2020)

Francesco SPAMPINATO (127)

François Delalande, *La musique au-delà des notes* (Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019)
La tripartition en question



ÉDITORIAL



Née dans le cadre des initiatives du GREAM, la revue « Musique en acte » poursuit ses activités, depuis 2021, sous l'égide du nouvel Institut thématique interdisciplinaire CREAA (« Centre de Recherche et d'Expérimentation sur l'Acte Artistique ») de l'Université de Strasbourg. Cette évolution a permis d'élargir le périmètre des recherches et d'ouvrir de nouvelles perspectives à l'étude de l'acte musical, appréhendé de manière à la fois plus interdisciplinaire et inter-artistique. Cependant, la mise en route de cet institut a eu un impact sur le calendrier des publications du GREAM — publications parmi lesquelles on compte ce deuxième numéro de *Musique en acte*, dont la sortie avait été initialement programmée pour 2021. Nous commençons donc par nous excuser de ce retard auprès des auteurs, relecteurs et du public. Nous espérons pouvoir combler ce long silence avec une publication à notre sens riche en contenus et en discussions critiques.

Dans ce deuxième numéro, le lecteur trouvera réunis des articles sur des sujets variés : on va de l'exécution de la polyphonie ancienne à l'analyse de la production contemporaine, en passant par Debussy (ou, plus précisément, son écoute *via* la prose du philosophe Vladimir Jankélévitch), le poème symphonique et le jazz. S'il serait forcé de vouloir y trouver un fil conducteur, on peut néanmoins attirer l'attention sur quelques aspects ou préoccupations émergeant de l'ensemble de ces articles. On songe notamment au dessein d'approcher les objets musicaux par la voie d'une étude du fonctionnement symbolique qui leur est propre, mais aussi à la volonté de les examiner à la lumière de leur actualisation sonore concrète, en tenant compte des pratiques exécutives qu'ils mobilisent, ou des appareils perceptifs et conceptuels auxquels ils font appel chez l'auditeur. Ces préoccupations, en accord avec l'adoption d'une perspective d'analyse des phénomènes musicaux marquée par la convergence de plusieurs disciplines et formes du savoir, sont au cœur de notre revue, de son projet de constituer un espace de réflexion et de discussion autour du « faire » musical.

Dans le premier article, Gérard Geay expose une méthode pratique pour permettre aux chanteurs d'ajouter des altérations sur les textes musicaux anciens (où elles n'étaient pas systématiquement notées). Maturée au cours de nombreuses années de pratique de la

polyphonie des xv^e et xvi^e siècles, cette méthode est fondée sur l'utilisation des techniques de la solmisation (dont l'introduction, comme on le sait, est attribuée à Guy l'Arétin, autour de l'an mille). Son application à des œuvres virtuoses en double et triple canon d'Ockeghem, Pierre de la Rue et Palestrina montre toute la fécondité de l'adoption des techniques du solfège mobile dans la mise en œuvre de la polyphonie ancienne.

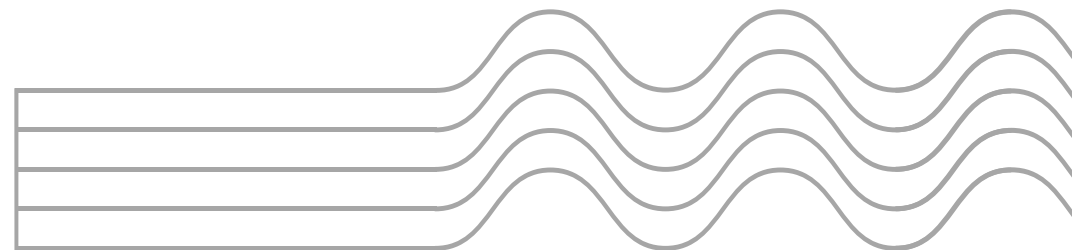
En faisant appel aux méthodes de James Hepokoski, aux descripteurs théorisés par William Caplin et aux programmes narratifs d'Eero Tarasti, l'article de Manon Decroix s'engage dans une analyse du célèbre poème symphonique *L'Apprenti sorcier* de Paul Dukas (1897), pour relancer le projet d'une interprétation fondée sur une comparaison approfondie de la structure musicale et du programme poétique. C'est en revanche dans le but d'approfondir les pratiques narrativo-musicales liées à la notion de genre que Julia Galieva-Szokolay examine les cycles vocaux de György Kurtág sur les poèmes de Rimma Dalos et Anna Akhmatova, dans un article qui montre comment ce répertoire fait émerger une subtile reconfiguration de l'identité féminine.

C'est explicitement du côté de la réception que se placent les articles de Francesco Spampinato et de Pierre Fargeton, consacrés l'un à l'interprétation de l'œuvre de Debussy proposée par le philosophe Vladimir Jankélévitch, et l'autre à la lecture des performances de Django Reinhardt par le critique musical et producteur de jazz Hugues Panassié. Dans les deux cas, on assiste à la mise en œuvre d'un intéressant questionnement interdisciplinaire. Notamment, dans la perspective d'une sémiotique de l'imaginaire, l'article de F. Spampinato s'emploie à faire ressortir comment la production de métaphores à l'écoute du mouvement (et plus particulièrement du mouvement descendant) de la musique debussyste trouve son fondement dans la mémoire corporelle. À son tour, P. Fargeton dévoile, grâce à une minutieuse contextualisation historique et culturelle, fondée, entre autres, sur l'étude de documents inédits, les présupposés idéologiques d'une source de référence bien connue et pourtant aujourd'hui peu pratiquée dans les études sur le jazz. Les contours de l'idéologie raciale qui ont accompagné la définition de ce dernier en tant que genre musical constituent, dans cet article, l'arrière-plan sur lequel est analysé le rôle « paradoxal » qu'assume, aux yeux de Panassié, la figure « primitive » de Django.

Ce deuxième volume de *Musique en acte* est complété par deux lectures d'ouvrages : la recension par Matthieu Gouillot d'un recueil d'écrits sur la musique du philosophe allemand Günther Anders (alias Günther Stern, 1902-1992), visant à mettre en lumière sa manière d'envisager l'apport de la réflexion phénoménologique à la compréhension de la musique et de l'expérience auditive ; et une ample discussion critique de Francesco Spampinato sur *La musique au-delà des notes* de François Delalande, un ouvrage de synthèse dans lequel l'auteur reprend et met en perspective des textes parus dans les années 1980 et 1990, mais qui inclut aussi les pièces d'un intéressant débat entre le même Delalande et Jean-Jacques Nattiez sur les méthodes d'analyse musicale associées à la tripartition sémiologique – débat dont les enjeux sont efficacement passés au crible par l'auteur de la recension.

Alessandro Arbo, *Directeur éditorial et rédacteur en chef*

EDITORIAL



Originally founded on the initiative of the University of Strasbourg's GREAM research centre, the journal *Musique en acte* has continued its work since 2021 under the auspices of the university's newly created interdisciplinary thematic institute: the CREAA (Centre for Research and Experimentation on the Artistic Act). This change has allowed us to broaden the scope of our research and to open up new perspectives on the study of music as a creative act in a more interdisciplinary and inter-artistic way. At the same time, the setting up of this institute has had an impact on the GREAM's publication schedule, including this second issue of *Musique en acte*, which had originally been planned for 2021. We would like to start by apologising to the authors, reviewers and readers for this delay. We hope to be able to fill this long gap with a publication that we believe is rich in content and critical discussion.

Readers will find articles on a variety of subjects: from the performance of early polyphony to the analysis of contemporary works, via Debussy (or, more precisely, listening to him through the words of the philosopher Vladimir Jankélévitch), the symphonic poem and jazz. Although it would be difficult to find a common thread, we can nevertheless point out a few aspects or concerns that emerge from all these articles. These include the intention to approach musical objects by studying their specific symbolic functioning, but also the desire to examine them in terms of their concrete aural realisation, taking into account the performance practices they employ, or the perceptual and conceptual apparatus which they call upon in the listener. These are issues that are in line with our aim to analyse musical phenomena from a perspective that draws on the convergence of several disciplines and forms of knowledge. They are at the heart of our journal's aim to provide a space for reflection and discussion on the subject of music as a creative act.

In the first article, Gérard Geay presents a practical method for allowing singers to add accidentals to early musical scores (where they were not systematically notated). Developed over many years of practice in 15th and 16th century polyphony, this method is based on the use of solmisation techniques (the introduction of which, as we know, is attributed to

Guy l'Arétin, around the year 1000). Its application to virtuoso works in double and triple canon by Ockeghem, Pierre de la Rue and Palestrina shows the great value of adopting the techniques of movable *do* solfège in the performance of early polyphony.

Manon Decroix's article draws on the methods of James Hepokoski, the descriptors theorised by William Caplin and the narrative programmes of Eero Tarasti to analyse Paul Dukas's famous symphonic poem *The Sorcerer's Apprentice* (1897) and to revive the idea of an interpretation based on an in-depth comparison of the musical structure and the poetic content. In contrast, Julia Galieva-Szokolay examines György Kurtág's vocal cycles based on the poems of Rimma Dalos and Anna Akhmatova in an article that explores gender-related narrative-musical practices and shows how this repertoire reveals a subtle reconfiguration of female identity.

The articles by Francesco Spampinato and Pierre Fargeton are explicitly concerned with music reception, the first being devoted to the interpretation of Debussy's work by the philosopher Vladimir Jankélévitch, the second to the reviews of Django Reinhardt's performances by the music critic and jazz producer Hugues Panassié. Both articles raise interesting interdisciplinary questions. In particular, from the perspective of a semiotics of the imaginary, Francesco Spampinato's article highlights how the production of metaphors when listening to the movement (and more particularly the descending movement) of Debussy's music is based on corporeal memory. For his part, Pierre Fargeton draws on unpublished documents and a painstaking historical and cultural contextualisation to reveal the ideological presuppositions of a well-known reference work that is little used in jazz studies today. The contours of the racial ideology that accompanied the definition of jazz as a musical genre are, in this article, the background against which the 'paradoxical' role assumed, in Panassié's eyes, by the 'primitive' figure of Django is illustrated.

This second volume of *Musique en acte* is rounded off by two book reviews: Matthieu Gouillot's review of a collection of writings on music by the German philosopher Günther Anders (alias Günther Stern, 1902-1992) that highlights his approach to phenomenological reflection in understanding music and auditory experience; and a wide-ranging critical discussion by Francesco Spampinato of François Delalande's *La musique au-delà des notes*, a comprehensive work in which the author revisits and puts into perspective texts published in the 1980s and 1990s, but which also includes parts of an interesting debate between Delalande and Jean-Jacques Nattiez on the methods of musical analysis associated with semiological tripartition - a debate whose issues are effectively scrutinised by the author of the review.

Alessandro Arbo, *Editorial Director and editor-in-chief*

Gérard Geay

Pour une méthode d'analyse de l'ancienne polyphonie : théorie et pratique

À Alain de Chambure (1933-2010) *in memoriam*



Parmi les nombreux problèmes auxquels sont confrontés les chercheurs et les interprètes abordant le répertoire polyphonique, l'ajout d'altérations n'est pas le moindre. En effet, il a fallu des siècles avant que la notation systématique des altérations devienne la norme. Auparavant, chanter les altérations était de la responsabilité de l'interprète. Il est probable que les chanteurs, souvent eux-mêmes improvisateurs voire compositeurs, jouissaient alors d'une compétence les rendant capables de résoudre des problèmes parfois complexes. Pour ce faire, il faut maîtriser le système modal, le solfège de l'époque ou solmisation et les règles du contrepoint, fort différentes de celles enseignées du XVII^e siècle jusqu'à nos jours ¹. Trop d'interprètes, trop de musicologues ne maîtrisent malheureusement que très imparfaitement ces diverses notions, voire vont jusqu'à en nier la nécessité, ce qui peut parfois produire des interprétations discutables pour ne pas dire erronées. En outre, le monde de la recherche et celui de l'interprétation s'ignorent la plupart du temps. Ce qui empêche la confrontation des points de vue qui serait pourtant bénéfique aux deux domaines.

Cet article expose la méthode que j'ai progressivement développée, en collaboration avec des interprètes, afin d'établir le texte musical, et singulièrement l'ajout d'altérations, des œuvres composées entre le XIII^e et le XVI^e siècle d'une manière sinon authentique – ce qui est totalement utopique –, du moins vraisemblable, c'est-à-dire respectueuse de ce que nous comprenons des principes de leur époque. Cette méthode repose sur l'étude approfondie de la solmisation, de la rythmique et de la prosodie (qui ne sera pas abordée ici ²), des règles du contrepoint et de la notation originale, étude confrontée ensuite à la pratique ³. Tous les exemples sont donc en transcription diplomatique ⁴. Selon moi, il est, en effet, très important d'être capable de lire la notation originale pour comprendre la conception d'une pièce. Cependant, n'oublions jamais qu'une telle transcription diplomatique n'est, en

1. La solmisation a été inventée par Guido d'Arezzo (992-après 1033) au XI^e siècle et est restée peu ou prou en usage jusqu'à la fin du XVII^e siècle. Elle est l'ancêtre du solfège encore en usage aujourd'hui dans les pays de langues latines.

2. Le rapport étroit établi entre la prosodie et les cadences intermédiaires permet de déterminer, avec un assez haut degré de précision, la place de certaines altérations à ajouter sur la pénultième de ces cadences.

3. Voir Gérard GEAY, *Une méthode de solfège médiéval (XIII^e-XV^e siècles)*, Lyon, Symétrie, 2022, publié en collaboration avec l'ITI CREAA de l'Université de Strasbourg.

4. En musicologie, la transcription diplomatique consiste à respecter les valeurs originales.

elle-même, rien d'autre qu'un outil de travail inconnu à l'époque où l'œuvre fut composée, d'où la nécessité de toujours revenir aux sources ⁵.

Pour respecter les dimensions d'un tel article, j'ai limité mon choix d'exemples pratiques à trois œuvres emblématiques dues à la plume de trois compositeurs essentiels. Il s'agit, dans l'ordre chronologique, de : Johannes Ockeghem (c.1420-1497), Pierre de la Rue (c.1460-1518) et Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) ⁶. Ces œuvres ont été sélectionnées parce qu'elles emploient toutes une écriture canonique stricte à la 4^{te} juste. En effet, le rapport étroit qui existe entre l'antécédent et le conséquent d'un canon strict permet d'évaluer la liberté dont peut jouir un interprète dans ses choix d'altérations, question dont ne traitent jamais les textes théoriques.

1. Les altérations dans le répertoire polyphonique

Grâce à la recherche, nous disposons de plusieurs informations techniques indispensables permettant d'ajouter avec pertinence des altérations absentes dans les sources. Tout d'abord, les règles du contrepoint exposées, entre autres, par Jean de Murs énoncent très clairement, dès le début du xiv^e siècle, qu'un intervalle imparfait peut être altéré pour aboutir à l'intervalle parfait qui lui est le plus proche. Ce procédé répondant à un souci essentiellement esthétique, il fut désigné par l'expression *causa pulchritudinis* (cause de beauté). Il se produit particulièrement, mais pas uniquement, sur la pénultième des cadences :

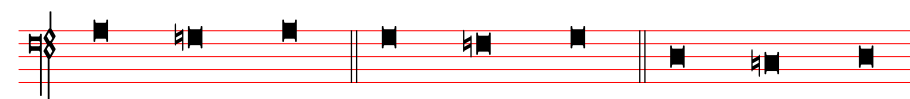
Semiditonus, id est tertia minor species imperfecta, requirit naturaliter post se unisonum. Potest etiam habere aliam speciem perfectam seu imperfectam, sed tunc oportet tantum sustineri quod fiat ditonus.

Ditonus, id est tertia maior species imperfecta, naturaliter requirit post se dyapente idest quintam. Potest etiam habere aliam speciem imperfectam ac etiam perfectam sed oportet tantum sustineri quod fiat semiditonus. ⁷

Le semi-diton, à savoir la tierce mineure, est un intervalle imparfait. Il requiert par nature après lui l'unisson. Il peut aussi être suivi d'un autre intervalle parfait ou imparfait, mais, dans ce cas, il doit être altéré, pour obtenir un diton.

Le diton, c'est-à-dire la tierce majeure, est un intervalle imparfait. Il requiert par nature un diapente, c'est-à-dire une quinte. Il peut aussi être suivi d'un autre intervalle parfait ou imparfait, mais, dans ce cas, il doit être altéré, pour obtenir un semi-diton.

Dans un autre traité intitulé *Ars discantus*, attribué à Jean de Murs, bien que le manuscrit soit daté du début du xvi^e siècle, c'est le domaine mélodique qui est pris en compte, même si cette conduite mélodique peut résulter, par exemple, de l'altération de l'intervalle imparfait placé sur la pénultième d'une cadence s'enchaînant à l'intervalle parfait sur lequel



EX. 1 : D'après *Ars discantus secundum Johannem* de Murs, f° 35^v. La gravure musicale de tous les exemples a été effectuée avec le programme LilyPond sous la direction de Terence Waterhouse que je remercie.

s'effectue un repos, du fait de l'observation de la *causa pulchritudinis*. Le texte de Jean de Murs est un peu ambigu sur la manière de solfier ces demi-tons accidentels dans la mesure où le terme « sicut » (comme) ne permet pas de décider s'il faut chanter tout simplement la-sol-la, sol-fa-sol et re-ut-re par demi-ton ou bien chanter en remplaçant les syllabes de la *musica recta* par celles de la *musica ficta* (en italiques). Cependant, comme le ♯ et le ♮ se chantent mi (Exemple 1), je penche en faveur de la deuxième solution ⁸ :

Quamdocumque [sic] in simplici cantu est la sol la, hoc sol debet sustineri et cantari sicut fa mi fa.
Quamdocumque [sic] in simplici cantu est sol fa sol, hoc fa sustineri debet et cantari sicut fa mi fa.
Quamdocumque [sic] in simplici cantu est re ut re, hoc ut sustineri debet et cantari sicut fa mi fa. ⁹

Lorsque dans un chant simple il y a la sol la, ce sol doit être haussé et chanté comme fa mi fa.

Lorsque dans un chant simple il y a sol fa sol, ce fa doit être haussé et chanté comme fa mi fa.

Lorsque dans un chant simple il y a re ut re, cet ut doit être haussé et chanté comme fa mi fa.

Cette règle était toujours en vigueur au xvi^e siècle (Figure 1).

Grâce aux tablatures de luth, dans lesquelles les doigtés indiquent précisément les altérations ¹⁰, alors qu'elles sont très rarement notées voire pas du tout dans les sources vocales, particulièrement dans celles imprimées au tout début du xvi^e siècle, nous savons

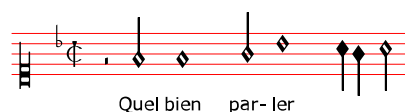
N Cy ie veux bien aduertir que oultre ce qu'auons dit de l'entonnement de mi, ou de la à fa, il ya plusieurs cadences de dessus (Lesquelles toutesfois se peuuent trouuer en toutes parties) qui ne faut entonner qu'en demi ton, & cela aduient tât aux entieres (côme la fol la, fol fa fol, re vt re) qu'aux rôpues (côme la fol, fol fa, re vt) lesquelles plusieurs auioirdhuy prudement signifient par ce signe ♯ lequel cōbien que de figure ne semble estre differēt de l'un de ceux de ♮ dur. Il est toutesfois biē differēt de lieu, car il est mis toufiours deffus, ou deffous la note demōstrée par luy: Et celuy de ♮ dur, toufiours encoffé fenestre.

FIG. 1 : GUILLIAUD, Maximilian, *Rvdiments de mvsique pratique...*, Paris, Nicolas du Chemin, 1554, f° Aiiij [Genève, Minkoff reprint, 1981].

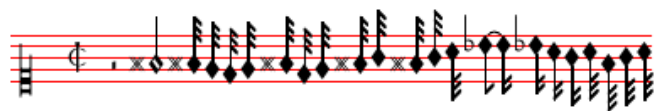
8. En ce qui concerne la solmisation de la *musica ficta*, voir GEAY, *Une méthode de solfège médiéval*, chapitres 19 et 20.

9. *Ars discantus secundum Johannem de Murs*, Gent, Universiteitsbibliotheek 70 (71), f° 34-39^v ; manuscrit daté de 1503-1504. Voir Edmond DE COUSSEMAKER, *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, Paris, Durand, 1864-1876 [réédition sous le même titre, Hildesheim, Olms, 1963] ; Thesavrvs Mvsicarvm Latinarvm (TML), section xiv^e siècle : MURARSD (C. Matthew BALENSUELA, Jan HERLINGER, et Thomas J. MATHIESEN (éds.)).

10. Voir Gérard GEAY, *Pratique de la musica ficta au xvi^e siècle dans les tablatures de luth*, Sampzon, Éditions Delatour France, 2018.



Ex. 2 : SANDRIN, Pierre, « Quel bien parler », *Dixhuytiesme livre contenant xxvii. chansons...*, Paris, Pierre Attaignant, 1545, f  Vv [D-Mbs Rar. 900-1/35#18].



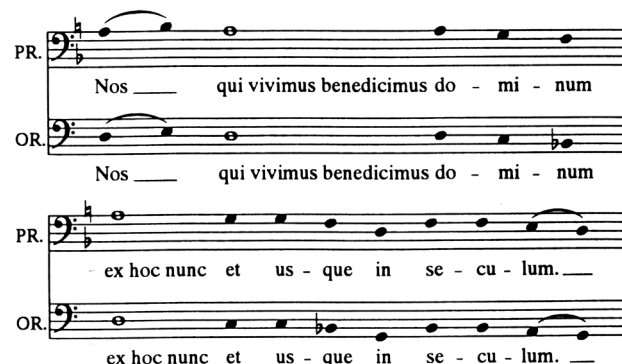
Ex. 3 : (DE) RIPPE, Albert, « Quel bien parler », *Premier livre...*, Paris, Michel Fezandat, 1553, f  36v [B-BR : <http://uurl.kbr.be/1566796>].

que cette règle ne s'applique pas seulement sur la pénultième d'une cadence ¹¹ (Exemples 2 et 3).

Auparavant, il fut évident, dès l'apparition de l'organum, qu'il était nécessaire d'altérer certains sons afin d'éviter la 5 e diminuée entre les voix, intervalles impossibles dans un système dont la référence est le tétracorde diatonique (Exemples 4 et 5).

Ce procédé répondant à une nécessité purement technique, il fut désigné par l'expression *causa necessitatis*. Bien entendu, cette *causa necessitatis* ne s'applique qu'aux notes principales du contrepoint, qui doivent être consonnantes, mais, en aucun cas, à la figuration, puisque les dissonances y sont légitimes. D'après l'exemple 6, elle s'appliquerait également sur le plan mélodique. Malheureusement, éditeurs et interprètes y ajoutent souvent le bémol dans la troisième espèce de 5 e, F-fa-ut – c-sol-fa-ut (fa-do), ce qui n'est légitime que s'il est spécifiquement noté comme dans l'exemple 6 ¹².

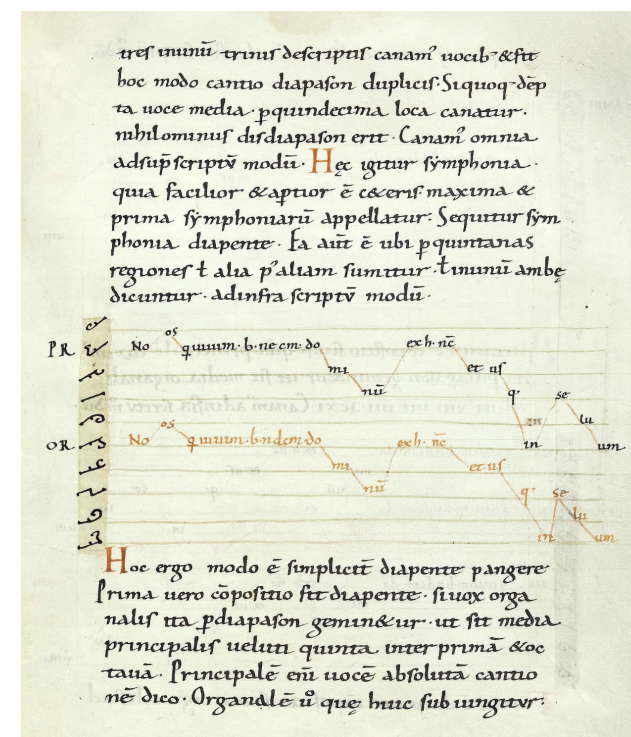
Après l'invention de la solmisation par Guido d'Arezzo, la règle permettant d'éviter les intervalles diminués et augmentés dans le contrepoint fut formulée sous forme d'interdiction de chanter *mi contra fa* dans les intervalles parfaits (Exemple 7).



Ex. 4 : L'un des tout premiers exemples d'organum : *Scolica enchiridis* (ix  siècle). Voir Raymond ERICKSON, et Claude V. PALISCA, *Musica enchiridis and Scolica enchiridis*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1995, Figure 28, p. 55.

11. Voir Pierre SANDRIN, *Dixhuytiesme livre contenant xxvii. chansons...*, Paris, Pierre Attaignant, 1545, f  Vv [D-Mbs Rar. 900-1/35#18] ; Albert de RIPPE, *Premier livre...*, Paris, Michel Fezandat, 1553, f  36v [B-BR : <http://uurl.kbr.be/1566796>].

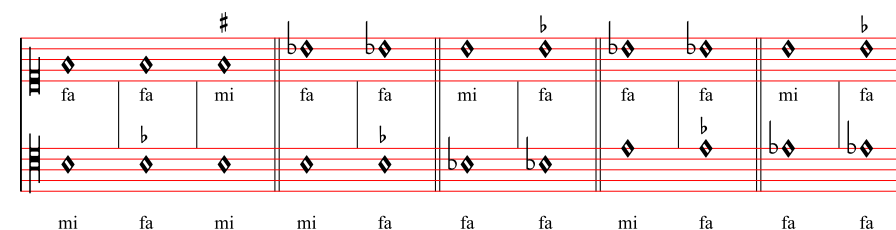
12. Voir, ci-dessous, la solmisation de la troisième espèce de 5 e, fig. 3, ainsi que les exemples 10, 11 et 15 (mes. 119).



Ex. 5 : Organum à la 5 e, notation dasiane : I-Roma-Bav pal.lat. 1342, f  133, fin du x  siècle.

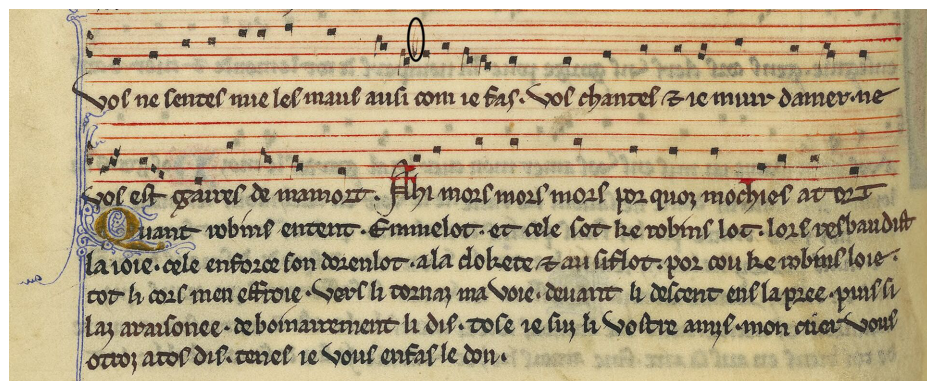


Ex. 6 : D'après *Musicae liber*, (DE LA) FAGE, Adrien, *Essais de dipth rographie musicale*, Paris, Legoux, 1864, p. 244 ; TML, section du xiv  siècle : ANOMUS. Jusqu' ci, aucun autre cas de *causa necessitatis* appliquée à la mélodie n'a été trouvé.



Ex. 7 : La justification des principaux intervalles diminués et augmentés.

Bien entendu, on ne peut pas utiliser n'importe quelle altération dans n'importe quel mode ni sur n'importe quel degré, même si le tétracorde diatonique peut conduire parfois à l'introduction d'altérations exogènes comme, par exemple, la b molisation du III  degré majeur du mixolydien (Exemple 8).



Ex. 8 : Altération du III  degré en mixolydien sur G. *Vos ne sentes mie les maus* – Chansonier de Noailles, F-Pn Ms. fr. 12615, f  78v.

Par conséquent, l'altération des degrés appropriés d'une échelle n'entraînera pas de modification de son essence. Par exemple, dans la musique turco-arabo-persanne et la musique de l'Inde, certains degrés seront différents en montant et en descendant. De même, dans la tonalité classique, la gamme mineure connaît trois formes. Ces degrés sont donc mobiles, une notion qui joue un grand rôle dans mon travail, comme vous pourrez le constater dans le paragraphe suivant consacré aux canons à la 4 e notion qui demeure pertinente jusqu'au XVII  siècle. Puisqu'il ne s'agit pas de modulation, dans le sens classique du terme¹³, chaque emprunt – terme appar , sauf erreur de ma part, dans la théorie musicale française dans le courant du XVII  si cle¹⁴ – peut être considérée comme un simple repos dans l'échelle principale. Par exemple, en dorien sur D (mode de r ), la cadence lydienne sur F n'est pas un emprunt au relatif majeur, mais un repos sur le III  degré du mode régnant.

2. Le canon à la 4 e

Cette technique très répandue permet aux chanteurs de solmiser l'antécédent et le conséquent exactement de la même manière. En effet, si l'antécédent est dans l'hexacorde par nature sur C, le conséquent sera par bémol sur F ; si l'antécédent est dans l'hexacorde par b carre sur G, le conséquent sera par nature sur C (Figure 2).

Ce procédé fonctionne parfaitement dans le *Kyrie* de la *Missa ad fugam* de Palestrina¹⁵ y compris sur la pénultième des cadences, qu'on peut chanter *fa-mi-fa* en *musica ficta*, altérée du fait de l'observation de la *causa pulchritudinis*¹⁶ (Exemple 9).

13. Dans cette acception, le mot modulation n'apparaît dans la théorie musicale française qu'au tournant des XVII  et XVIII  siècles. Voir Sébastien de BROSSARD, *Dictionnaire de musique...*, Paris, Christophe Ballard, 1705, p. 53. [2   d.] [F-Pn RES-V-2557.]

14. Voir Antoine PARRAN, *Traitt  de la musique théorique et pratique...*, Paris, Pierre Ballard, 1639, Quatrième partie, Chapitre V, p. 128. [F-Pn RES-V-1574.]

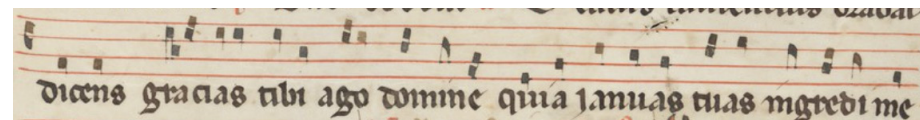
15. Giovanni Pierluigi da PALESTRINA, *Missa ad fugam, Joannis Petri Aloysi Praenestini Missarum liber secundus*, Rome, Eredi di Valerio e Luigi Dorico, 1567, I-Bc T.295_001, vue 43. Dans l dition de Franz Xaver HABERL (dir.), *Zweites Buch der Messen von Pierluigi da Palestrina*, Leipzig, Breitkopf und H rtel, 1881, p. 57, il n'y a pas de b  à l'armure dans les deux conséquents.

16. Les altérations placées au-dessus de la note qu'elles affectent sont ajoutées. Celles, extrêmement rares, placées devant la note sont originales.

Conséquent									ut	re	mi	fa	sol	la
Antécédent					ut	re	mi	fa	sol	la				
Conséquent					ut	re	mi	fa	sol	la				
Antécédent	ut	re	mi	fa	sol	la								
Lettres	C	D	E	F	g	a	b	c	d	e	f	g	a	

FIG. 2 : Exemple de solmisation de l'antécédent et du conséquent de la même manière par un chanteur.

Ex. 9 : Transcription diplomatique du *Kyrie* de la *Missa ad fugam* de Giovanni Pierluigi da Palestrina avec la solmisation et la *musica ficta* aux cadences.



Ex. 10 : *Beatus Laurentius*, fragment CH-Fco Ms 2, f  200.

Généralement, la *Resolutio* de ce type de canon n'est jamais notée. Cependant, j'ai rencontré une exception à cette pratique dans la *Missa Beatus Laurentius* de Palestrina à 5 voix, composée sur l'antienne *Beatus Laurentius dicens gratias* en 8  ton (*tetrardus plagalis* ou mode de sol plagal)¹⁷. Sur les mots « quia ianuam » (Exemple 10), la mélodie parcourt la 5 e F-a-c.

C'était une tradition à l'époque que le dernier *Agnus Dei* soit en canon. La polyphonie passe donc de 5 à 6 voix. L'antécédent se trouve au *Tenor secundus* (Exemple 11).

17. La mélodie utilisée par Palestrina se trouve à Fribourg (Suisse) au Couvent des cordeliers, CH-Fco Ms 2, f  200 [voir <http://www.e-codices.unifr.ch/en/fcc/0002/200r>]. Par ailleurs, Palestrina a composé un motet également à 5 voix dont il s'est inspiré selon la technique de la messe-parodie : *Motettorum Liber primus*, Venetiis (Venise), Angelo Gardano, 1579 [D-Mbs 4 Mus.pr. 58].

Ex. 11 : Agnus Dei II de la *Missa Beatus Laurentius*, mes. 25-30. Cette messe se trouve dans trois *codices* conservés dans les archives de la Chapelle papale : Cod. 66, 76 et 143. Voir Franz Xaver HABERL, *Vierzehntes Buch der Messen von Pierluigi da Palestrina*, Leipzig, Breikopf und H rtel, s. d.

Au *Tenor secundus*, l'arp ge F-a-c se solmise fa (par nature) puis **re** – fa par b carre, la muance s'effectuant sur a la mi re¹⁸.   la 4[ ] au-dessus, la *Resolutio*, qui occupe la tessiture d'un *altus*, devrait donc attaquer sur un à fa en chantant de même fa – **re** – fa par bémol et par nature, et, pourtant, il n'en est rien. C'est, sans doute, pour éviter qu'un chanteur ne d duise spontanément ce à fa à la simple lecture de la partie de *Tenor secundus* transposée à vue que la *Resolutio* a été reproduite contrairement à l'usage. Mais pourquoi ne faut-il pas altérer le conséquent dans ce passage ? Palestrina a très probablement souhaité éviter de minoriser la 3[ ] majeure du mixolydien, même si le à fa y est parfois utilisé que ce soit mélodiquement, comme nous l'avons vu dans le chansonnier de Noailles (ex. 6), ou contrapunctuellement, en application de la *causa necessitatis*. En effet, l'ajout des altérations dans les imitations et les canons doit, idéalement, se limiter aux altérations en usage dans le mode régnant.

Hormis cette exception, lorsque la *Resolutio* n'est pas notée et que l'on souhaite réaliser une partition, il est la plupart du temps indispensable d'y placer un à   l'armure, puisqu'elle se chante à la 4[ ] au-dessus. Malheureusement, dans toutes les partitions et tous les enregistrements de la *Missa ad fugam* que je connais, les conséquents sont dépourvus d'armure. Il en résulte qu'elle sonne en mixolydien, alors que, selon moi, elle est composée en dorien transposé sur G, le mode du *Tenor*¹⁹ (Figure 3).

Cependant, les exemples suivants vont nous montrer que, en réalité, antécédent et conséquent peuvent différer à des degrés divers. Il peut en résulter, parfois, une certaine complexité.

18. La muance (*mutatio*) consiste à changer de syllabe sur une même lettre afin de passer d'un hexacorde à un autre lorsque l'ambitus de la mélodie monte plus haut ou descend plus bas, ce qui permet de déterminer la place du nouveau demi-ton. La syllabe sur laquelle s'effectue la muance est notée en caractères gras.

19. Dans l'ancienne polyphonie, c'est le *Tenor* qui détermine le mode. Il ne faut pas s'étonner que les antécédents soient en dorien sur D et les conséquents en dorien transposé sur G (d'où le     l'armure, marque de la transposition). La coexistence, dans une polyphonie, des formes *regularis* et *irregularis* d'un même mode est chose courante. Voir Gérard GEAY, « De la théorie à la pratique : interprétation des répertoires anciens et formation musicale », dans Mathilde CATZ (dir.), *Enseigner la culture musicale. Aux miroirs du réel*, Sampzon,  ditions Delatour France, 2019, à 2, p. 184-190.

Mixolydien	3 ^e espèce de tétracorde				1 ^{re} espèce de tétracorde				
	ut	re	mi	fa	re	mi	fa	sol	
Dorien	1 ^{re} espèce de tétracorde				1 ^{re} espèce de tétracorde				
	re	mi	fa	sol	re	mi	fa	sol	
Lettres	G	a	b	�	c	d	e	f	g

FIG. 3 : Comparaison des échelles dorienne et mixolydienne sur G. La syllabe sur laquelle s'effectue la muance est notée en caractères gras.

3. La solmisation des canons

Même si la similitude de l'antécédent et du conséquent est parfaite au niveau des intervalles – c'est-à-dire, même si les demi-tons tombent sur les mêmes degrés, comme dans le *Kyrie* de Palestrina absolument idéal à cet égard –, cela ne signifie pas pour autant qu'ils se solmisent toujours d'une manière identique. Nous allons le découvrir grâce à une polémique épistolaire bien connue qui eut lieu, en 1529, entre deux chanteurs, compositeurs et théoriciens italiens²⁰ :

[...] il tenore, il quale fuga et seguita in questo luogo il soprano per diatessaron con questi nomi de sillabe ut hic :

[...] le ténor, lequel est suivi en canon à la 4[ ] à cet endroit par le soprano, [est chanté] avec ces noms de syllabes comme ici :

Dice re in D la sol re et fa in F-fa-ut et mi in E-la-mi et re in D la sol re et mi in E-la-mi. Ma il soprano non pu  fugare con quelle medesime sillabe come fa il tenore, perch  nel soprano diremo sol in G sol re ut sopra acuto, et fa in  fa mi (accidentaliter) per virt  del   rotondo segnato / nel predetto luogo, et la in A la mi re et sol in G sol re ut et re in A la mi re per causa di ascendere, et questo perch  il   rotondo o ver molle da voi posto et segnato in  fa mi sopra acuto   mobile, la forza et possanza del quale non si estende se non alla nota o ver note le quali sono propinque ad esso   rotondo, il quale   rotondo in quella linea o ver spatio dove   posto et segnato solamente a quella note la quale gli   contigua sempre se li dice fa, quia ubi   ibi fa semper. Et questo si intende per  in ciascun luogo dove naturalmente et accidentalmente non   fa.

Dites re sur D la sol re et fa sur F-fa-ut et mi sur E-la-mi et re sur D la sol re et mi sur E-la-mi. Mais le soprano ne peut chanter en canon avec ces mêmes syllabes comme le fait le ténor, parce qu'au soprano nous dirons sol sur G sol re ut suraigu, et fa sur  fa mi (accidentellement) en vertu du   rond noté à au lieu susdit, et la sur A la mi re et sol sur G sol re ut et re sur A la mi re parce que cela monte, et ceci parce que le   rond ou mou placé et noté par vous sur  fa mi suraigu est mobile, et que la force et le pouvoir de celui-ci ne s'étend qu'à la note ou qu'aux notes qui sont proches de ce à rond, lequel à rond sur cette ligne ou dans cet interligne où il est placé et noté se dit toujours fa seulement à cette note qui lui est contiguë, parce que là où il y a   il y a toujours fa. Et ceci s'entend cependant à chaque endroit où il n'y a fa ni naturellement ni accidentellement.

20. Extrait d'une lettre de Giovanni Del Lago (c.1490-1544)   Giovanni Spataro (1458-1541) du 8 octobre 1529 : voir Bonnie J. BLACKBURN, Edward E. LOWINSKY, et Clement A. MILLER (dir.), *A Correspondance of Renaissance Musicians*, Oxford, Clarendon Press, 1991, n 28, p. 379.

Sans doute un peu agacé, Giovanni Spataro rétorque, le 24 novembre 1529, à Giovanni del Lago en se référant au théoricien espagnol Bartolomeo Ramis (c.1440-après1490), qui fut son précepteur ²¹ :

Questo doctissimo musico conclude che la fuga solo consiste in la similitudine de lo ascenso et del descenso, et non in la similitudine de li nomi assignati a li soni del canto.

Ce très savant musicien conclut que le canon consiste simplement en la similitude de la montée et de la descente, et non en la similitude des noms assignés aux sons du chant.

Et de préciser, dans un exemple musical, que le soprano reproduit ci-dessus peut se solmiser de deux manières :

- *primus modus* : re-fa-la-sol-re,
- *secundus modus* : re-fa-mi-re-mi.

En fait, la solmisation dépend du contexte, alors que cet exemple est bien trop court pour en juger. La 3^{ce} mineure peut se chanter re-fa à condition qu'elle se situe dans l'hexacorde par bémol dans lequel l'altération est intrinsèque. C'est le cas dans le *secundus modus* proposé par Spataro. Mais, si l'on considère que cette altération est purement accidentelle, puisqu'elle est placée devant la note et non pas à l'armure, deux solutions sont possibles : soit le début se situe dans l'hexacorde par nature et la 3^{ce} mineure peut se chanter sol-fa, selon la pratique du *fa super la* ²² – c'est la solution proposée par Del Lago – soit il se situe dans l'hexacorde par bécarré et la 3^{ce} mineure peut se chanter ut-fa, le fa étant mis à la place du mi, troisième degré de l'hexacorde comme le préconisera, quelques années plus tard, Philibert Jambe de Fer afin d'éviter des nuances selon lui inutiles ²³. En tout état de cause, le *primus modus* proposé par Spataro n'est pas correct puisque A et G se chantent respectivement mi et re par bémol. En effet, lorsque l'on chante la 3^{ce} initiale par bémol, le passage dans l'hexacorde par nature sur A et G n'est pas justifié. Enfin, Del Lago a raison de chanter re au lieu de la sur le dernier A parce que le guidon nous montre que la note suivante est un C. Puisque le bémol est considéré comme accidentel dans sa solution, il faut muer sur A pour chanter re-fa, par bécarré, la 3^{ce} mineure A-C, alors que, dans le *secundus modus*, elle se chante mi-sol par bémol (Figure 4).

Cette polémique épistolaire est intéressante dans la mesure où elle nous montre que les musiciens pouvaient ne pas être d'accord sur la manière de solmiser un passage, une consolation pour nous qui cherchons à maîtriser les arcanes de l'ancien solfège.

Del Lago :	par nature / <i>fa super la</i> / par $\natural$	sol	fa	la	sol	re	(fa)
<i>Secundus modus</i> :	par $\flat$	re	fa	mi	re	mi	(sol)
<i>Primus modus</i> :	par $\flat$ / par nature / par $\natural$	re	fa	la	sol	re	(fa)
Philibert Jambe de Fer :	par $\natural$ / $\flat$ accidentel	ut	fa	re	ut	re	(fa)
Lettres :		G	$\flat$	A	G	A	(C)

FIG. 4

21. BLACKBURN, *A Correspondance of Renaissance Musicians*, n° 29, p. 402.

22. Apparue au XVI^e siècle, cette pratique permet de chanter fa le demi-ton immédiatement au-dessus du la sans devoir muer dans l'hexacorde contenant ce demi-ton. C'est non seulement possible entre A et $\flat$, mais aussi entre E et F.

23. Pour cette pratique, voir Philibert JAMBE DE FER, *Epitome musical*, Lyon, Michel Du Bois, 1556, chapitre IV, p. 22 et 23 [F-Pn RES-919.].

4. Les altérations et l'essence du mode

Une autre polémique célèbre nous est rapportée dans le traité inédit du compositeur et chanteur de la chapelle papale Ghiselin Danckerts (c.1510-c.1567) ²⁴. Elle concerne le caractère intrinsèque ou extrinsèque des altérations ajoutées. Le chanteur exécutant la partie de *Bassus* des *Lamentatione* de Giovanni Scribano, également chanteur à la chapelle papale ²⁵, considérant le nombre de bémols qu'il devait chanter en application de la *causa necessitatis* proposa à ses collègues de mettre un $\flat$ à l'armure de sa partie. Bien entendu, cette proposition fut rejetée en arguant du fait que ce serait transformer le tétracorde dorien, dont le demi-ton se situe entre II et III, en tétracorde phrygien (Figure 5).

Cette anecdote illustre bien la différence que faisaient les musiciens entre les degrés essentiels et les degrés accidentels. Dans les *Lamentatione* de Giovanni Scribano, je propose de majoriser la 6^{te} sur $\natural$ mi et sur E-la-mi, en application de la *causa pulchritudinis*, au moyen d'un $\sharp$ (respectivement sol dièse et do dièse), alors que le $\flat$ n'est employé qu'une seule fois afin de justifier la 5^{te} diminuée en application de la *causa necessitatis*. Cependant, aucune de ces altérations ne porte atteinte à l'essence du mode dorien sur D (Exemple 12).

En général, c'est la *causa necessitatis* qui représente le véritable obstacle à une similitude parfaite entre l'antécédent et le conséquent d'un canon. Résoudre les problèmes posés par ces canons nous permet donc d'entrevoir les options qui s'offrent à nous tout en respectant les règles de l'époque qui agissent concomitamment. Bien entendu, les conclusions que nous pouvons tirer de ces expériences sont également utiles pour interpréter des pièces qui ne comportent pas de canon.

Tétracorde phrygien	mi	fa	sol	la
Tétracorde dorien	re	mi	fa	sol
Lettres	A	$\flat$	$\natural$	C

FIG. 5 : Comparaison des tétracordes dorien (1^{re} espèce de 4^{te}) et phrygien (2^e espèce de 4^{te}).

Ex. 12 : Transcription diplomatique des *Lamentatione* de Giovanni Scribano (extrait).

24. Voir Lewis LOCKWOOD, « A Dispute on Accidentals in Sixteenth-Century Rome », *Analecta Musicologica* 2 (1965), p. 24-40. Le musicologue mentionne le fait que ce traité a été particulièrement étudié depuis le XIX^e siècle, bien qu'il soit inédit. Il en existe trois versions conservées à la Biblioteca Vaticana sous les cotes Ms. R 56 na 15, 15b et 33.

25. Juan Escribano (c.1478-1557) est un chanteur et compositeur espagnol. Voir Robert STEVENSON, *Grove Music on Line* : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08977>. Il est mentionné parmi les compositeurs de « grandissimo credito » par Giuseppe Baini dans BAINI, *Giuseppe, Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Rome, Dalla società tipografica, 1828, p. 245.

Dans cet extrait du *Gloria* de la *Missa ad fugam* de Palestrina, la source donne un bémol à la mesure 20 du *Bassus* en raison de la 5^{te} avec l'*Altus* qui doit impérativement être juste. Cependant, il n'est pas possible d'altérer le mi de la *Resolutio* (ou *Tenor*) car cela engendrerait une 5^{te} diminuée contre le *Bassus* sur la première semibreve de la mesure 21. En revanche, sur la dernière minime de la mesure 20, la 5^{te} doit être juste entre les deux conséquents d'où l'altération à la voix supérieure. Notez que la fausse relation chromatique avec le *Bassus* qui en résulte est courante (voir l'extrait de Monteverdi, ci-dessous). De même, à la mesure 22, la 5^{te} entre l'*Altus* et sa *Resolutio* (ou *Discantus*) doit être juste ainsi que l'8^{ve} contre le *Bassus* d'où l'emploi de la *musica ficta*²⁶. À la mesure 23, c'est, d'une part, la 5^{te} entre le *Bassus* et sa *Resolutio* et, d'autre part, celle entre le *Bassus* et l'*Altus*, sans compter l'unisson entre les parties internes, qui nécessitent ces altérations (Exemple 13).

Je me suis amusé à imiter strictement le *Bassus* dans la *Resolutio*, à partir du signe de congruence que j'ai ajouté pour indiquer le bémol original, afin de vous montrer les conséquences qui résulteraient de la nécessité de justifier toutes les 5^{tes} qui, sinon, seraient diminuées. À la cadence clôturant ce passage, les chanteurs se retrouveraient un demi-ton plus bas (Exemple 14).

Ce type de marche est très courant jusqu'au début du xvii^e siècle. Toutes les 5^{tes} doivent y être justes, y compris à l'intérieur des accords de 6^{tes} comme on peut le voir dans cet extrait

re re mi mi fa re re mi ut la la mi sol mi fa re la fa sol sol mi fa la sol fa mi fa sol
re re mi mi fa re re mi ut la la mi sol mi fa re fa fa sol sol fa fa la sol fa mi fa sol
re re mi mi fa sol ut sol sol mi fa re mi ut la fa sol mi fa re mi ut re mi re
mi mi fa sol ut sol sol mi fa re fa ut la fa sol fa fa re fa ut re mi re

Ex. 13 : *Gloria* de la *Missa ad fugam* de Palestrina, mes. 16-25.

Ex. 14 : *Gloria* de la *Missa ad fugam* de Palestrina, mes. 16-25, avec les bémols.

26. Je rappelle que le ♭ fa appartient à la *musica recta*. Par contre, chanter *fa* sur E-la-mi est du domaine de la *musica ficta*. En ce qui concerne les hexacordes en *musica ficta*, voir Oliver B. ELLSWORTH, *The Berkeley Manuscript. University of California, Music Library, ms. 744 (olim Philipps 4450). A new critical text and translation on facing pages, with an introduction, annotations, and "indices verborum" and "nominum et rerum"*, Lincoln, Londres, University of Nebraska Press, 1984, p. 50-67. TML, section XIVe siècle : BERMAN. En résumé : tout ♭♯ ou ♯ qui n'est pas placé sur ♭ fa ♯ mi est en *musica ficta*. Le ♯ ou le ♭ se trouve donc sur le III^e degré d'un hexacorde transposé et se chante toujours *mi* ; le ♭ se trouve sur le IV^e degré d'un hexacorde transposé et se chante toujours *fa*, du moins durant tout le Moyen âge.

fa	sol	re	mi	fa	mi	la	sol	fa
♭	C	D	E	F	E	D	C	♭

FIG. 6 : La solmisation de la troisième espèce de 5^{te}.

Ex. 15 : *Kyrie 2* de la *Messa a quattro voci da cappella* de Claudio Monteverdi, mes. 108-122. La basse continue n'a pas été réalisée afin de respecter l'aspect original de ce passage. Les liaisons indiquent un changement de position dans la réalisation.

du *Kyrie 2* de la *Messa a quattro voci* SV 190 de Claudio Monteverdi²⁷. À la mesure 110 du *Canto*, le ♯ est nécessaire pour justifier la 5^{te} contre le *Tenor*. J'ai procédé de la même manière à la mesure 20 du *Gloria* ci-dessus. L'effet du ♯, à la mesure 114 de l'*Altus*, placé ici en application de la *causa necessitatis* pour rendre majeure la 6^{te} mineure se résolvant par mouvement contraire et conjoint à l'8^{ve}, ne s'étend pas jusqu'aux mesures suivantes. Remarquez au *Bassus* de la mesure 119, le mi naturel de passage dans la 5^{te} qui ne doit pas être altéré²⁸. Il s'agit de la troisième espèce de 5^{te} qui comprend un triton et qui se solmisse en montant et en descendant (Figure 6). La muance s'effectue sur D la sol re en chantant **re** en montant et **la** en descendant. Chanter **sol** au lieu de **la** permettrait de descendre dans l'hexacorde par bécarré (Exemple 15).

5. La *Missa prolationum* de Johannes Ockeghem

Les compositeurs du xv^e siècle ont marqué l'histoire de la musique par leur virtuosité technique hors du commun au service d'une grande expressivité. La *Missa prolationum* de Johannes Ockeghem en représente, sans doute, l'un des plus beaux fleurons²⁹. Tous les canons de cette messe n'étant pas au même intervalle, j'ai choisi le début du *Gloria* qui est en double canon à la 4^{te} inférieure. Le canon dans les deux voix supérieures est engendré, d'une part, par le décalage résultant de la lecture simultanée de la même partie en mesure binaire (le *Discantus* en *tempus imperfectum*) et ternaire (sa *Resolutio*, qui fait fonction d'*Altus*,

27. Claudio MONTEVERDI, *Missa a quattro voci da cappella*, Venice, Alessandro Vincenti, 1650. Les parties séparées sont dispersées dans diverses bibliothèques comme à Bologne [I Bc microfilm BB.14 (7 parties) ; <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=3987>]. Cet exemplaire provient de la Biblioteka Uniwersytecka Wroclaw [PL-Wru].

28. Beaucoup d'éditeurs ajoutent, à tort, un bémol dans cette 5^{te} que certains interprètes sont tentés de chanter.

29. Dans cette messe, les canons sont engendrés par la superposition simultanée, dans chacune des quatre voix, de mesures binaires et ternaires différentes, superposition rendue possible par le système rythmique hérité du xiv^e siècle. Ce n'est pas l'objet de cet article de le décrire en détail. En 2012, l'Ensemble Musica Nova (dirigé par Lucien Kandel) a enregistré une version que j'ai élaborée, en collaboration avec les chanteurs, d'après les deux manuscrits : agogique AG0008, avec un *Alma Redemptoris Mater* et un *Salve Regina* également d'Ockeghem.

en *tempus perfectum*)³⁰ et, d'autre part, par l'attaque retardée de la durée d'une longue du conséquent du *Contratenor*. De plus, ces deux voix sont également dans des mesures différentes : le *Contratenor* en *tempus imperfectum*, *prolatio maior* et sa *Resolutio* (qui fait fonction de *Bassus*) en *tempus perfectum*, *prolatio maior* (voir le schéma, ci-dessous). Du fait de la *prolatio*, les semibr ves sont binaires dans les deux voix supérieures (*prolatio minor*) et ternaires dans les deux voix inférieures (*prolatio maior* indiquée par le point dans le signe de mesure). Face à la complexité engendrée par ces polyrythmies, Ockeghem en annule en partie l'effet en employant des figures de notes noires dans le *Contratenor*. Celles-ci rendent binaires toute note qui pourrait être ternaire dans le conséquent, mais pas dans l'antécédent, en fonction du signe de mesure. Cette pièce n'en demeure pas moins un tour de force (Figure 7).

L'expérience acquise depuis environ une quinzaine d'années m'a permis de mettre au point une méthode consistant à respecter, autant que possible, l'antécédent – en tant que guide –, les altérations rendues nécessaires par le respect de la *causa necessitatis*  tant placées, de préférence, dans le cons quent³¹.

C	L							
	B				B			
	SB		SB		SB		SB	
	M	M	M	M	M	M	M	M

O	L											
	B						B					
	SB			SB			SB			SB		
	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M

C	L											
	B						B					
	SB			SB			SB			SB		
	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M

O	L															
	B								B							
	SB				SB				SB				SB			
	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M

Fig. 7 : Les quatre mesures du *Gloria* de la *Missa prolationum* de Johannes Ockeghem.
Abréviations : L = longue ; B = brève ; SB = semibr ve ; M = minime.

Lydien par b	ut	re	mi	fa	sol	re	mi	fa
Lydien par à	fa	sol	re	mi	fa	re	mi	fa
Lettres	F	G	a	b	�	c	d	e

Fig. 8 : Comparaison entre les deux formes du lydien sur F.

30. Ce type de canon a été également employé, vers 1425, par Guillaume Dufay (c.1400-1474) dans les voix supérieures de son motet à 4 voix *Inclita stella maris*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2008, I-Bc Q 15, n  208, f  211 -212. I-B.

31. L'enregistrement dans les quatre modes par l'Ensemble Musica Nova –   ma connaissance, le seul disponible –, de la *Missa cuiusvis toni* de Johannes Ockeghem, date de 2007 :  on AEC0 0753. Celui de la *Missa prolationum* date de 2012 : agogique AG0008. Entre temps, nous avons enregistré, à Royaume, la *Messe* de Guillaume de Machaut :  on AEC0 0993 (2010). Toutes ces œuvres ont été préparées selon la même méthode d'analyse.



Ex. 16 : *Missa cuiusvis toni*, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Chigi C VIII 234, f  107 -108, publié dans Johannes OCKEGHEM, *Missa cuiusvis toni, Renaissance Music in Facsimile 22*, New York, Londres, Garland Publishing, 1987. Introduction par Herbert Kellman.

Tout d'abord, il faut noter que *Missa prolationum* est en lydien sur F, un mode qui, du fait du triton entre son I r et son IV  degré, possède souvent un b à l'armure. Dans ce cas, il indique la solmisation par bémol et non pas la transposition du mode. Cependant, il ne faut jamais oublier que ce b n'appartient pas à l'échelle naturelle du lydien, qui est par   et par nature, et que ce IV  degré est mobile (Figure 8).

Il faut donc d'autant moins s'étonner du grand nombre de à mi que celui-ci permet d'effectuer la cadence ionienne sur le V  degré du mode en application de la *causa pulchritudinis*.

Transcription diplomatique du *Gloria* de la *Missa prolationum* de Johannes Ockeghem³²

N. B. : en raison des mesures différentes dans les quatre voix, leur numérotation est indépendante. Une mesure du *Discantus* comprend 4 minimes ; une mesure de l'*Altus*, *Resolutio* du *Discantus*, comprend 3 x 2 minimes, alors qu'une mesure du *Contratenor* comprend 2 x 3 minimes, ces deux voix ont donc la même numérotation ; enfin, une mesure du *Bassus*, *Resolutio* du *Contratenor*, comprend 3 x 3 minimes. Il attaque en retard par rapport aux trois autres voix.

Dans le 1 r système (Exemple 17), la première de ces cadences ioniennes se produit, entre le *Discantus* (mes. 14-15) et le *Contratenor*. Cette altération a aussi pour effet de justifier la 5 e avec le *Contratenor* sur la troisième syllabe du mot « voluntatis ». En effet, il n'est pas rare que *causa pulchritudinis* et *causa necessitatis* agissent de concert, ce qui

32. Source : Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Chigi C VIII 234, f  107 -108, publié dans Johannes OCKEGHEM, *Missa cuiusvis toni, Renaissance Music in Facsimile 22*, New York, Londres, Garland Publishing, 1987. Introduction par Herbert Kellman.

Ex. 17 : Johannes OCKEGHEM, *Gloria de la Missa prolationum*, 1^{er} système.

confirme, s'il en était besoin, que l'ajout de cette altération est pertinente. La 6^{te}, à la mesure 13 du *Discantus*, doit être majeure pour se résoudre sur l'8^{ve}, quand bien même y aurait-il un silence, comme c'est le cas ici au *Contratenor*, et même si le *Bassus* monte d'un degré au lieu de descendre à l'8^{ve} ³³ et si l'*Altus* monte à la 6^{te} mineure avant de redescendre sur la 5^{te}.

Comme il se doit, l'*Altus* (mes. 11-12) répond, sur le mot « bone », par une 6^{te} majeure identique contre le *Bassus*, d'où le # chanté *mi* sur f-fa-ut (fa dièse).

Au *Bassus*, il faut chanter, sur le mot « laudamus », *fa* en *musica ficta* sur e-la-mi (mi bémol) afin de justifier la 5^{te} avec le b fa du *Discantus*, d'où la nécessité d'altérer aussi l'e-la-mi à l'*Altus*, afin que l'8^{ve} soit juste (double application de la *causa necessitatis*).

Remarquez, à la mesure 14 du *Contratenor*, le ♯ mi au afin de majoriser la 6^{te} mineure contre le *Bassus* qui se résout, par mouvement contraire et conjoint, sur l'8^{ve}. Cette altération engendre une 5^{te} diminuée avec l'*Altus*. C'est au xv^e siècle que l'usage de cet intervalle diminué se répand progressivement ³⁴. Il en résulte parfois une ambiguïté quant à la pertinence d'appliquer ou pas la *causa necessitatis*. La règle prévoit qu'elle se résolve par mouvement contraire et conjoint, sur une 3^{ce} majeure ³⁵. À ce ♯ mi du *Contratenor* répond l'altération sur F-fa-ut (fa dièse) à la mesure 9 du *Bassus*.

Dans le 2^e système (Exemple 18), à la mesure 8 du *Bassus*, faut-il bémoliser E- la-mi (mi bémol) afin de majoriser la 6^{te} mineure avec le *Contratenor* du fait qu'elle se résout, par mouvement contraire et conjoint, sur l'8^{ve}? Très probablement, puisqu'elle permet aussi d'éviter la fausse relation de 5^{te} diminuée avec le b fa, à la mesure 20 du *Discantus*, qui ne serait pas d'un très bon effet. En revanche, la fausse relation chromatique avec l'e-la-mi de l'*Altus* est tout à fait légitime du fait de l'indépendance des voix dans le contrepoint de cette époque. Dans cette voix, le bémol précédent, sur la première syllabe du mot « voluntatis », n'affecte que la note devant laquelle elle est placée puisqu'elle résulte de l'application de la *causa necessitatis*.

À la mesure 24 du *Discantus*, c'est justement la *causa necessitatis* qui nous contraint de chanter ♯ mi afin d'éviter la 5^{te} diminuée avec l'e-la-mi de l'*Altus*. Le bémoliser n'est pas une option envisageable considérant la présence de l'E-la-mi au *Bassus*. Si, comme nous

Ex. 18 : Johannes OCKEGHEM, *Gloria de la Missa prolationum*, 2^e système.

l'avons vu chez Palestrina et Monteverdi, ainsi que sur le mot « voluntatis » entre le *Bassus* et l'*Altus*, la fausse relation d'8^{ve} diminuée est d'un bon effet, ce n'est pas le cas de celle d'8^{ve} augmentée.

La 6^{te} contre le *Bassus*, à la mesure 11 sur le mot « adoramus », doit être majeure pour aller à l'8^{ve}. Notez que cette altération ne vise pas à éviter la 5^{te} diminuée contre l'E-la-mi en note de passage puisque, comme nous l'avons vu, la *causa necessitatis* ne s'applique pas aux notes dites « étrangères » dans l'harmonie classique.

À la mesure 18 du *Contratenor*, sur le mot « glorificamus », je conserve le ♯ mi. Je vous rappelle que sol-fa-sol, ici dans l'hexacorde par bémol, peut se solmiser fa-mi-fa.. Il est donc nécessaire de justifier la 5^{te} en chantant *mi* en *musica ficta* sur f-fa-ut (fa dièse) à l'*Altus*, altération répondant à celle de la mesure 24 du *Discantus* qui, elle, est se chante mi par bécarré en *musica recta*. Par contre, à cause de l'8^{ve} entre le *Contratenor* et sa *Resolutio* (le *Bassus*) à la mesure 30, ce dernier ne peut pas imiter l'altération du ♯ mi de la mesure 18 du *Contratenor*.

À la mesure 28 du *Discantus*, bien que la mélodie parcoure en fait une 5^{te}, il me semble plus élégant d'éviter ici le triton mélodique descendant. D'ailleurs, la justification de la 12^e entre les parties extrêmes, en chantant *fa* en *musica ficta* sur E-la-mi (mi bémol) sur la première minime de la mesure 12 du *Bassus*, légitime *a posteriori*, l'altération de l'ee-la (mi bémol) au *Discantus*. Il en est de même à la mesure 21 de son conséquent, l'*Altus*, dont le b fa s'échange avec celui du *Contratenor* qui, lui, est intrinsèque du fait du b à l'armure. La progression en 3^{ces} parallèles entre le *Discantus* et l'*Altus*, à la mesure 29 du *Discantus*, nécessite, en outre, de chanter par bémol la *Resolutio* qui, de ce fait, ne correspond plus exactement à la progression de son antécédent à la mesure 26 du *Discantus* qui se chante par nature.

En dépit de l'ajout de tous ces b fa, cette séquence se termine sur une cadence ionienne au V^e degré du mode régnant qui impose le retour du ♯ mi à la mesure 14 du *Bassus*. La 3^{ce} devant être mineure pour se résoudre, par mouvement contraire et conjoint, sur l'unisson, la pertinence de la 5^{te} diminuée entre le *Bassus* et l'*Altus* ne fait ici d'autant moins de doute qu'elle se résout correctement sur la 3^{ce} majeure à la mesure 22 de l'*Altus* ³⁶.

36. Voir aussi la 5^{te} diminuée entre le *Contratenor* et le *Discantus* sur la pénultième de la cadence lydienne aux mesures 38-39 du *Discantus* et ses conséquents à la mesure 28 de l'*Altus*.

33. Le « fugir la cadenza » de Zarlino.

34. En ce qui concerne l'usage de la 5^{te} diminuée, voir Pietro AARON, *Lucidario in musica, Libro secondo, dichiarazione*, f° 7^r, Venise, Girolamo Scotto, 1545 [Réédition sous le même titre, Bologne, Forni Editore, 1969].

35. Voir la mesure 39 du *Bassus*.

Ex. 19: Johannes OCKEGHEM, *Gloria de la Missa prolationum*, 3^e système.

Aux mesures 24-25 du *Contratenor*, sur le mot « tuam », bien que la phrase parcoure, dans son entièreté, la 5^{te} $\flat$ fa – f-fa-ut et aboutisse à une cadence lydienne, le triton initial est, selon moi, trop à découvert pour ne pas être corrigé par l'ajout d'une altération sur e-la-mi (mi bémol). Il en est de même dans son conséquent, le *Bassus*. Ces altérations purement accidentelles n'ont aucun effet sur la cadence qui les suit immédiatement qui s'effectue respectivement par nature et par bécarré.

Dans le 3^e système (Exemple 19), l'altération au *Bassus* n'empêche nullement d'altérer auparavant la première minime de la mesure 40 du *Discantus* afin de justifier la 5^{te} avec l'*Altus*.

Pour éviter le triton mélodique à la mesure 42 du *Discantus*, il faut non pas altérer ee-la comme à la mesure 28, mais plutôt employer le $\natural$ mi, en prévision de la cadence ionienne de la mesure 43. Par ailleurs, la majorisation de la 3^{ce} mineure (fa dièse), ici entre le *Contratenor* et l'*Altus*, est courante pour accompagner la 6^{te} majeure sur la pénultième de cette cadence sur C³⁷. Son effet est d'autant plus heureux dans ce passage que cette 3^{ce} majeure se résout sur l'8^{ve} du *Bassus*, la 5^{te} de l'emprunt en ionien. De plus, elle répond à l'altération à la mesure 40 du *Discantus*.

À cette cadence ionienne, répond la cadence mixolydienne d'où les dièses aux mesures 30-31 de l'*Altus* (fa dièse) et du *Contratenor* (si bécarré). L'effet du bémol original à la mesure 31 du *Contratenor*, sur le mot « rex », n'en est que plus saisissant. La réponse, à la mesure 21 du *Bassus*, tombe sur une 8^{ve} avec le *Discantus* qui, depuis la cadence mixolydienne, est repassé dans l'hexacorde par bémol qui est intrinsèque dans cette voix.

Si tout ce passage correspond parfaitement aux antécédents, le $\natural$ mi, à la mesure 31 du *Contratenor*, n'aura pourtant pas son équivalent à la mesure 21 du *Bassus* à cause de l'8^{ve} avec la brève à la mesure 47 du *Discantus*. Nous avons déjà rencontré ce cas de figure à la mesure 12 du *Bassus*, sur le mot « glorificamus ». En revanche, le $\natural$ mi, à la mesure 46 du *Discantus*, sur le mot « domine », et l'altération sur f-fa-ut chanté *mi* en *musica ficta* (fa dièse), à la mesure 33 de l'*Altus*, correspondent parfaitement.

37. La dénomination « double sensible » donne une idée erronée et anachronique de la fonction de ces altérations qui ne se placent uniquement sur le vi^e degré du mode. De plus, le concept de « note sensible » n'apparaît qu'au début du xviii^e siècle.

Ex. 20: Johannes OCKEGHEM, *Gloria de la Missa prolationum*, 4^e système.

Le $\flat$ fa à la mesure 52 du *Discantus* oblige d'altérer l'e-la-mi à la mesure 35 de l'*Altus* afin de justifier la 5^{te} en application de la *causa necessitatis*, alors que son antécédent, à la mesure 48 du *Discantus*, demeure naturel puisqu'il est à l'8^{ve} du *Bassus*.

Dans le 4^e système (Exemple 20), j'ai longtemps hésité à altérer ou pas l'e-la-mi (mi bémol) à la mesure 24 du *Bassus* et, en application de la *causa necessitatis*, l'e-la-mi de l'*Altus*. Je m'y suis résolu pour deux raisons : premièrement, pour justifier les deux 5^{tes} respectivement contre le *Discantus* et le *Contratenor*, bien que celles-ci appartiennent à la figuration et puissent donc être dissonantes ; deuxièmement, pour que la 6^{te} soit majeure pour aller à l'8^{ve} en application de la *causa pulchritudinis* à l'instar de la mesure 8 du *Bassus* sur le mot « te ». J'avoue que cette deuxième raison à ma préférence. Bien que cette altération déforme le conséquent par rapport à la mesure 35 de l'antécédent au *Contratenor*, la 6^{te} majeure qui en résulte fait un bel effet. Afin de préserver la conduite mélodique de l'*Altus*, il convient donc de l'altérer aussi à la mesure 36.

La section sur les mots « deus pater omnipotens » aux mesures 54 à 60 du *Discantus*, constitue, en quelque sorte, une zone cadentielle en ionien sur C, d'où l'ajout des $\natural$ mi au *Discantus* et au *Contratenor*. Les cadences entre ces deux voix sont effectives aux mesures 59-60 du *Discantus* et 40-41 du *Contratenor*, ainsi qu'aux mesures 61-62 du *Discantus*, là où la 6^{te} majeure se résout à l'8^{ve} contre le *Contratenor*.

L'*Altus* y répond, aux mesures 41-42, par une cadence mixolydienne, d'où l'altération sur f-fa-ut (fa dièse) et la surprise majeure au *Contratenor*, que le conséquent, à la mesure 29 du *Bassus*, ne pourra cependant pas reprendre à cause de l'8^{ve} avec l'*Altus*.

À l'instar des mesures 24-25 du *Contratenor* et de son conséquent, le *Bassus*, il convient d'appliquer la *causa pulchritudinis* aux mesures 44-45 du *Contratenor* et à la mesure 30 du *Bassus*, son conséquent.

La doublure de la 5^{te} diminuée de l'*Altus*, à la mesure 68 du *Discantus* est un procédé qui ne connaîtra pas de postérité dans la mesure où cet intervalle devra obéir aux principes régissant la résolution des dissonances.

C'est la *causa necessitatis* qui s'applique à la mesure 31 du *Bassus* et 48 de l'*Altus*, du fait de la présence du $\flat$ fa au *Contratenor* sur le mot « domine ».

De même, elle s'applique à la mesure 51 de l'*Altus* où le $\flat$ fa se trouve à l'8^{ve} au-dessus au *Discantus*, d'où la nécessité d'altérer l'e-la-mi (mi bémol) précédent afin d'éviter le triton

Ex. 21: Johannes OCKEGHEM, *Gloria de la Missa prolationum*, 5^e système.

dans la conduite mélodique. Remarquez cette cadence au IV^e degré (si bémol) qui n'est possible que si le $\flat$ est à l'armure. En effet, ce n'est guère l'usage de placer une cadence sur un degré altéré³⁸.

Dans le 5^e système (Exemple 21), le $\flat$ mi à la mesure 81 du *Discantus* majorise la 6^{te} qui se résout, par mouvement contraire et conjoint, sur l'8^{ve} de l'*Altus* dans la cadence ionienne, alors que, cette fois, le *Bassus* effectue bien le saut descendant de 5^{te} caractérisant une cadence. Par contre, le conséquent ne peut reproduire cette altération à cause de l'8^{ve} entre le *Contratenor* et l'*Altus* à la mesure 56 de ces deux voix.

À la mesure 38 du *Bassus*, se pose la question de l'observation de la *causa necessitatis* à l'époque de l'apparition, dans le contrepoint, des premières 5^{tes} diminuées. Il est cependant facile d'y répondre. Si, dans ce passage, la 5^{te} diminuée entre les voix graves se résout bien correctement sur la 3^{ce} majeure, elle ne peut en aucun arriver par mouvement direct ni, d'ailleurs, se trouver au début d'une nouvelle phrase après une cadence, comme c'est le cas ici puisque le *Contratenor* et le *Discantus* attaquent sur « amen ». La *causa necessitatis* s'applique donc bien ici comme il sera d'usage sur le VII^e degré du lydien jusqu'au XVI^e siècle.

6. Le motet à 6 voix *Ave sanctissima Maria*

Le splendide motet à 6 voix attribué à Pierre de la Rue (c.1460-1518)³⁹ est un triple canon à deux voix (Exemple 22). Comme il est généralement d'usage, seules les voix de *Bassus secundus*, *Tenor secundus* et *Discantus secundus* ont été copiées.



Ex. 22: *Ave sanctissima Maria*, *Album de Marguerite d'Autriche*, Brussel, Koninklijke Bibliotheek, MS. 228 (entre 1516 et 1523), f° 1^v-2, publié dans Pierre de la RUE (ou Philippe VERDELLOT), *Ave sanctissima Maria*, *Album de Marguerite d'Autriche*, Peer, Musica Alamire, 1986.

Transcription diplomatique du motet *Ave sanctissima Maria*⁴⁰

Ex. 23: Pierre de la RUE, *Ave sanctissima Maria*, *Album de Marguerite d'Autriche*, 1^{er} système. La *minor color* équivaut à une minime pointée.

38. Une telle cadence sur le IV^e degré tant à rapprocher le lydien du mixolydien dans lequel elle est très courante. Elle y joue généralement le rôle de la cadence du V^e degré qui, dans ce dernier mode, porte une 3^{re} mineure.

39. Attribué aussi à Philippe Verdelot (1480/1485-1530/1552).

40. Source : *Album de Marguerite d'Autriche*, Brussel, Koninklijke Bibliotheek, MS. 228 (entre 1516 et 1523), f° 1^v-2, publié dans Pierre de la RUE (ou Philippe VERDELLOT), *Album de Marguerite d'Autriche* : Brussel, Koninklijke Bibliotheek, MS. 228, Peer, Facsimile Musica Alamire, 1986.

Ex. 24: Pierre de la RUE, *Ave sanctissima Maria*, *Album de Marguerite d'Autriche*, 2^e système.

Dans le 2^e système (Exemple 24), à la mesure 22, le $\flat$ dans le *Tenor primus*, *Resolutio* du *Tenor secundus*, et dans le *Discantus primus*, *Resolutio* du *Dessus secundus*, provoque, en application de la *causa necessitatis*, l'ajout d'un $\flat$ au *Dessus secundus* qui chante à l'unisson et à l'octave. Le $\flat$ fa ajouté au D2 engendre l'ajout d'un $\flat$, chanté *fa* en *musica ficta* sur e-la-mi, au D2 (mi bémol). Toujours en application de la *causa necessitatis*, ce dernier oblige à chanter également *fa* au *Bassus secundus*, qui est à l'8^{ve}. Par contre, j'évite l'ajout d'un $\flat$, chanté *fa* en *musica ficta* sur a la mi re (la bémol), dans sa *Résolutio* (*Tenor primus*), le II^e degré n'étant pas mobile en dorien (voir aussi la mesure 72, ci-dessous). L'antépénultième sur le VI^e degré de ces cadences, qui est mobile en dorien, est bémolisé à la mesure 28 en application de la *causa necessitatis*, à cause de la 12^e avec le D1 qui doit être juste. Il est donc légitime de chanter *fa* en *musica ficta* sur e-la-mi à la mesure 22 de sa *Resolutio* (D2) même en l'absence de *causa necessitatis*.

À la mesure 27, j'altère la semiminime en note de passage aux T2 afin d'éviter la fausse relation de 5^{te} augmentée avec le $\flat$ du B2.

Dans le 3^e système (Exemple 25), les $\sharp$ ajoutés aux D2 et D1 sur la pénultième de ces deux cadences (mes. 29 et 33) observent la *causa pulchritudinis*. En effet, comme nous l'avons lu dans l'*Ars contrapuncti* de Jean de Murs, les intervalles imparfaits – ici la 6^{te} mineure – doivent être altérés pour se résoudre sur un intervalle parfait – ici l'8^{ve} de la finale de la cadence dorienne sur D et sur G. Cependant, cette pratique ne se limite pas aux zones cadentielles comme nous pouvons l'observer à la mesure 35 du D2 où je propose de majoriser la 6^{te} mineure qui se résout sur une 8^{ve} contre le T2, progression qui se reproduit dans leur *Resolutio* (T1 et D1) à la mesure 39. Il faut ajouter que cette figuration rythmique, qui imite celle du T2 sur la pénultième de la cadence ionienne sur C à la mesure 37, nous encourage à traiter ce passage ainsi. À propos de cette cadence, observez – 4^e système (Exemple 26) – que, dans la *Resolutio* (B1, mes. 42), c'est la cadence lydienne qui lui répond, ces deux modes étant espacés d'une 4^{te} juste. Alors qu'à la cadence dorienne sur G – résultant des $\flat$ dans B1 et D1 à la mesure 46 – répond, à la mesure 50, une cadence ionienne, la 3^{ce} étant alors majeure.

Ex. 25: Pierre de la RUE, *Ave sanctissima Maria*, *Album de Marguerite d'Autriche*, 3^e système.

Ex. 26: Pierre de la RUE, *Ave sanctissima Maria*, *Album de Marguerite d'Autriche*, 4^e système.

Dans le 5^e système (Exemple 27), aux B2 et B1, la 2^{de} syncopée, respectivement aux mesures 61 et 65, se résout souvent, en tant que formule cadentielle, sur une note altérée. Comme nous l'avons vu, la 5^{te} diminuée qui en résulte avec le D2 et le D1 est déjà légitime à cette époque, à condition qu'elle se résolve sur une 3^{ce} censée être majeure. Cependant, il est impossible ici de majoriser cette 3^{ce} puisqu'elle est doublée au T2 puis au T1.

Le $\flat$ aux mesures 66 à 68 du D1 – 5^e et 6^e systèmes (Exemples 27 et 28) – provoque, en application de la *causa necessitatis*, l'ajout d'une altération accidentelle, à la mesure 68 du B2 puisque, selon les règles du contrepoint en vigueur jusqu'à la fin du xvi^e siècle, la troisième minime doit être consonante ; il faut donc chanter *fa* en *musica ficta* sur e-la-mi (mi bémol) afin de justifier la 5^{te} avec le D1 ; à l'instar de ce que nous avons vu dans le

Ex. 27: Pierre de la RUE, *Ave sanctissima Maria*, *Album de Marguerite d'Autriche*, 5  système.

Ex. 27: Pierre de la RUE, *Ave sanctissima Maria*, *Album de Marguerite d'Autriche*, 5  système.

Ex. 28: Pierre de la RUE, *Ave sanctissima Maria*, *Album de Marguerite d'Autriche*, 6  système.

Ex. 28: Pierre de la RUE, *Ave sanctissima Maria*, *Album de Marguerite d'Autriche*, 6  système.

Gloria de Palestrina et à la mesure 31 de ce motet, ce $\flat$ ajouté ne doit pas être répercuté au B1 puisqu'il n'est pas nécessaire d'imiter une altération résultant de l'observation de la *causa necessitatis*, d'autant plus que le II  degré n'est pas mobile dans ce mode. C'est la seule et unique fois qu'un tel cas de figure se présente dans ce motet, ce qui témoigne de la virtuosité du compositeur.

Dans le 6  système (Exemple 28), pour éviter une fausse relation chromatique désagréable, je propose donc de chanter également *fa* sur e-la-mi (mi bémol)   la mesure 70 du D2, d'autant plus qu'il y a, en dépit d'un rythme diff rent, comme une imitation entre le B2 et le D2.

			<i>Bassus II</i>	<i>Bassus I</i>	<i>Tenor II</i>	<i>Tenor I</i>	<i>Discantus II</i>	<i>Discantus I</i>
VII	g							
	f#			65	45		35	33
VI	f							
	e							
V	e b	27, 68	24, 32				69	26, 27
	d							
IV	c#	61					29	
	c							
III	#					49		39
	b	20, 28, 75			27, 75, 76, 77		22, 23	
II	a							
I	G							

FIG. 9: La place des altérations dans chaque voix du motet *Ave sanctissima Maria*.

Par contre, la *causa necessitatis* ne s'applique pas à la mesure 72 entre le D2 et le D1 puisque la 5 e diminuée est engendrée par une note de passage.

La progression de type cadentiel du B2, mesures 68-69, et du B1, mesures 72-73, suggère d'observer la *causa pulchritudinis*, mais ce n'est pas possible dans ces deux passages pour la simple raison que la 6 e mineure ne peut être altérée ni au B1 ni, surtout, aux T2 et T1. Le saut de 4 e à la mesure 72 confirme cette impossibilité.

Ce saut de 4 e se reproduisant dans la *Resolutio* (T1), il en résulte l'impossibilité d'altérer la 3 e mineure sur la pénultième de la cadence finale à moins d'employer l'8 e augmentée entre le D1 et les autres voix en violation de la *causa necessitatis*.

Conclusion

L'analyse approfondie du contrepoint de ces trois chefs-d'œuvre nous a montré que l'idéal du canon totalement parfait n'est parfois qu'une pure utopie. L'interprète peut donc exercer son libre arbitre tant que ses choix n'entrent pas en contradiction flagrante avec ce que la recherche nous a révélé sur la théorie musicale de l'époque considérée. Bien entendu, les phénomènes observés grâce à cette étude peuvent se produire également dans des œuvres non canoniques.

Tout d'abord, il est essentiel d'aborder l'œuvre voix par voix, en gardant constamment à l'esprit que l'interprète ne possédait pas de partition générale. Pour ce faire, il est nécessaire de maîtriser la solmisation qui, dès cette première étape, peut permettre de repérer des lieux où, pour des raisons mélodiques, l'ajout d'une altération sera possible. En effet, des voix comme ut, fa et sol sont susceptibles d'être di s es – elles se chanteront alors *mi* en *musica ficta* –, alors que *mi* et, plus rarement, *la* sont susceptibles d'être b molis es – elles se chanteront alors *fa*.⁴¹ Cependant, la connaissance du mode régnant est également

41. Les voix, *voces* en latin, désignent les syllabes chantées sur les sept lettres. Elles sont les ancêtres de nos notes de musique.

indispensable afin d'éviter d'altérer des degrés qui ne sont pas mobiles, bien que, de ce point de vue, il puisse y avoir des exceptions comme on a pu le constater aux mesures 30 et 71 du motet de Pierre de la Rue ainsi que dans la chanson du manuscrit de Noailles, ce qui prouve, d'ailleurs, que ce phénomène ne se produit pas que dans la polyphonie.

Lors de la deuxième étape, l'exécution polyphonique permettra de confirmer ou d'infirmer ces premières hypothèses. En effet, les rencontres engendrées par le contrepoint obligeront éventuellement l'interprète à amender le texte musical établi lors de la première lecture, purement monodique, soit en supprimant certaines altérations ajoutées soit en en introduisant de nouvelles par l'observation de la *causa necessitatis* et de la *causa pulchritudinis* qui, comme nous l'avons vu, agissent souvent de manière concomitante. C'est ainsi qu'il a été procédé dans cet article, la mise en partition jouant le rôle de l'exécution par des chanteurs.

Les diverses transcriptions de la *Missa prolationum* proposées par les musicologues ne permettent pas de comprendre comment ces canons ont été conçus par Ockeghem ⁴². En outre, ni les  ditions modernes ni les enregistrements des œuvres abordées dans cet article que je connais n'ont été établis en prenant en compte nos connaissances de la théorie des xv  et xv  siècles pourtant bien documentée depuis la deuxième moitié du xix  siècle. Malheureusement, c'est généralement le cas de nos jours.

La collaboration entre chercheurs et interprètes est donc fondamentale, car il est indispensable que le résultat des expérimentations résiste à l'épreuve de l'exécution. Ceux-ci doivent absolument maîtriser les outils théoriques contemporains des œuvres qu'ils abordent ainsi que leur application pratique. Ces outils doivent être replacés dans leur contexte historique sans négliger pour autant le temps long, afin d'identifier les constantes et les variables en œuvre dans la composition musicale à travers les siècles. ⁴³

42. Voir Gérard GEAV, « Solmisation et composition au xv  siècle : l'exemple de la *Missa cuiusvis toni* de Johannes Ockeghem », *Le Jardin de Musique* VI/2 (2010) p. 125-140.

43. De 1989   1994, Alain de Chambure s'engagea dans la célébration du quatrième centenaire de la mort de Giovanni Pierluigi da Palestrina. Il m'invita au colloque international que l'Association Palestrina organisa, en 1991, à l'Abbaye aux Dames de Saintes. Ce fut à cette occasion que je présentai, pour la première fois, mon analyse de la *Missa ad fugam*. Cette expérience unique marqua un tournant dans mon travail. Je me souviens qu'il fut demandé à The Hilliard Ensemble de chanter, pratiquement à vue, ma version du *Kyrie* afin d'illustrer ma conférence. Malgré l'extrême brièveté de ce *Kyrie*, les chanteurs britanniques se trompèrent, mais refusèrent de le chanter une deuxième fois. En revanche, un moine italien intervint durant le débat qui s'en est suivi pour témoigner du fait que, dans son monastère, on solmisait tous les jours de la même manière que celle que je proposais.

Alain de Chambure me confia la préparation, d'après les sources originales, des partitions de trois de ses messes : *Missa Beatus Laurentius*, *Missa Salve regina*, *Missa secunda* (1582), enregistrées de juin à septembre 1992, à l'Abbaye de Saint Michel en Thiérache, par l'Ensemble Sagittarius et l'Ensemble La Fenice sous la direction de Michel Lapl nie.

Enfin, du 26 au 28 octobre 1992, fut organisé par l'Association Palestrina un stage dans le Département de Musique ancienne du Conservatoire National supérieur de Musique et de Danse de Lyon, stage que j'animai aux côtés de la chanteuse et cheffe Marie-Claude Vallin avec, au programme, des motets du deuxième livre (Venise, 1604) et des extraits de la *Missa ad fugam* et de la *Missa Beatus Laurentius*.

Bibliographie des sources musicales

- ANONYME, *Antiphonaire franciscain*, Fribourg, Bibliothèque des Cordeliers, début du xiv  siècle, CH-Fco Ms 2.
- MONTEVERDI, Claudio, *Missa a quattro voci da cappella*, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna, I Bc microfilm BB.14 (7 parties), Biblioteka Uniwersytecka Wroc aw, PL-Wru. [R  dition sous le titre *Missa a quattro voci da cappella*, Ven tie, Alessandro Vincenti, 1650.]
- OCKEGHEM, Johannes, *Missa cuiusvis toni*, Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Chigi C VIII 234. [R  dition sous le titre *Missa cuiusvis toni, Renaissance Music in Facsimile* 22, New York, Londres, Garland Publishing, 1987.
- (DA) PALESTRINA, Giovanni Pierluigi, *Missa ad fugam, Joannis Petri Aloysi Praenestini Missarum liber secundus*, Rome, Eredi di Valerio e Luigi Dorico, 1567, I-Bc T.295_001, vue 43. [R  dition par HABERL, Franz Xaver (dir.), *Zweites Buch der Messen von Pierluigi da Palestrina*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1881.]
- (DA) PALESTRINA, Giovanni Pierluigi, *Missa Beatus Laurentius*, Vatican, Archives de la Chapelle papale, s. d., Cod. 66, 76 et 143. [ dition par HABERL, Franz Xaver (dir.), *Vierzehntes Buch der Messen von Pierluigi da Palestrina*, Leipzig, Breikopf und H rtel, s. d.]
- JAMBE DE FER, Philibert, *Epitome musical*, Lyon, Michel Du Bois, 1556.
- (DE LA) RUE, Pierre, (ou Philippe VERDELOT), *Ave sanctissima Maria, Album de Marguerite d'Autriche*, Bruxelles, Koninklijke Bibliotheek, MS. 228, entre 1516 et 1523. [Réédition sous le titre *Album de Marguerite d'Autriche : Brussel, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 228*, Peer, Facsimile Musica Alamire, 1986.]

Bibliographie des sources théoriques

- AARON, Pietro, *Lucidario in musica, Libro secondo, dichiarazione*, f  7 , Venise, Girolamo Scotto, 1545. [Réédition sous le même titre, Bologne, Forni Editore, 1969.]
- BLACKBURN, Bonnie J., Edward E. LOWINSKY, et Clement A. MILLER (dir.), *A Correspondance of Renaissance Musicians*, Oxford, Clarendon Press, 1991.
- (DE) BROSSARD, Sébastien, *Dictionnaire de musique...*, Paris, Christophe Ballard, 1705. [2   d.] [F-Pn RES-V-2557.]
- (DE) COUSSEMAKER, Edmond, *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, Paris, Durand, 1864-1876. [R  dition sous le même titre, Hildesheim, Olms, 1963.]
- ELLSWORTH, Oliver B., *The Berkeley Manuscript. University of California, Music Library, ms. 744 (olim Philipps 4450). A new critical text and translation on facing pages, with an introduction, annotations, and "indices verborum" and "nominum et rerum"*, Lincoln, Londres, University of Nebraska Press, 1984.
- ERICKSON, Raymond, et Claude V. PALISCA, *Musica enchiriadis and Scolica enchiriadis*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1995.
- (DE LA) FAGE, Adrien, *Essais de diphth rographie musicale*, Paris, Legoux, 1864.
- GLAREANUS, Henricus, *ΔΩΔΕΚΑΧΟΡΔΟΝ (Dodekachordon)*, Bâle, Henrichus Petri, 1557. [Munich, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus.th. 215.]
- GUILLIAUD, Maximilian, *Rvdiments de mvsiqve pratique...*, Paris, Nicolas du Chemin, 1554. [Réédition sous le même titre, Genève, Minkoff reprint, 1981.]
- MEYER, Christian, *Jean de Murs, écrits sur la musique*, Paris, CNRS  ditions, 2000.
- PARRAN, Antoine, *Traité de la musique théorique et pratique...*, Paris, Pierre Ballard, 1639. [F-Pn RES-V-1574.]

Bibliographie de la littérature musicologique

- ALLAIRE, Gaston, *The Theory of Hexachords, Solmization, and the Modal System : a Practical Application*, Dallas, American Institute of Musicology, 1972, [Musicological Studies & Documents 24].
- ARLETTAZ, Vincent, *Musica ficta. Une histoire des sensibles du xiii  au xvi  siècle*, Sprimont, Mardaga, 2000, p. 15, 34, 142, 145, 159, 168, 178, 179, 194, 203, 208, 215 et 232.

BAINI, Giuseppe, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Rome, Dalla societa tipografica, 1828.

BENN, Margaret, *Counterpoint, Composition and Musica Ficta*, New York, Londres, Routledge, 2002.

BERGER, Karol, *Musica Ficta*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 7-8, 17-20, 73 et 78.

GEAY, Gérard, « De la théorie à la pratique : interprétation des répertoires anciens et formation musicale », dans Mathilde CATZ (dir.), *Enseigner la culture musicale. Aux miroirs du réel*, Sampzon,  ditions Delatour France, 2019, p. 184-190.

GEAY, Gérard, *Pratique de la musica ficta au xvi  siècle dans les tablatures de luth*, Sampzon,  ditions Delatour France, 2018.

GEAY, Gérard, « Solmisation et composition au xv  siècle : l'exemple de la *Missa cuiusvis toni* de Johannes Ockeghem », *Le Jardin de Musique* VI/2 (2010), p. 125-140.

Titre de l'article – Article Title

Pour une méthode d'analyse de l'ancienne polyphonie : théorie et pratique
For an analysis method of ancient polyphony: theory and practice

Résumé – Abstract

Parmi les nombreux problèmes auxquels sont confrontés les chercheurs et les interprètes abordant le répertoire polyphonique, l'ajout d'altérations n'est pas le moindre. En effet, il a fallu des siècles avant que la notation systématique des altérations devienne la norme. Pour ce faire, il faut maîtriser le système modal, le solfège de l'époque ou solmisation et les règles du contrepoint, fort différentes de celles enseignées du XVII  siècle jusqu'à nos jours. Cet article expose la méthode que l'auteur a progressivement développée, en collaboration avec des interprètes, afin d'établir le texte musical, et singulièrement l'ajout d'altérations, des œuvres composées entre le XIII  et le XVII  siècle d'une manière vraisemblable. Elle repose sur l'étude approfondie de la solmisation et des règles du contrepoint. L'analyse approfondie du contrepoint du Gloria de la Missa cuiusvis toni de Johannes Ockeghem, du motet à 6 voix Ave sanctissima Maria attribué à Pierre de la Rue et du Gloria de la Missa ad fugam de Giovanni Pierluigi da Palestrina montre que l'idéal du canon totalement parfait n'est parfois qu'une pure utopie. L'interprète peut donc exercer son libre arbitre tant que ses choix n'entrent pas en contradiction flagrante avec ce que la recherche nous a révélé sur la théorie musicale de ces temps anciens.

By no means the least of the many problems faced by scholars and performers dealing with polyphonic repertoire is the addition of accidentals. Indeed, it took centuries for the systematic notation of accidentals to become the norm. To do so, one must master the modal system, the solfeggio (or solmization) practiced at that time, and the rules of counterpoint, which are very different from those that have been taught from the seventeenth century to the present day. This article sets forth the method for establishing trustworthy musical texts, paying particular attention to the addition of accidentals. The author has progressively developed this method in collaboration with performers for use with works composed between the thirteenth and sixteenth centuries in a plausible way. It is based on an in-depth study of solmization and the rules of counterpoint. Thorough analysis of the counterpoint of the Gloria of the Missa cuiusvis toni by Johannes Ockeghem, the six-part motet Ave sanctissima Maria attributed to Pierre de la Rue and the Gloria of the Missa ad fugam by Giovanni Pierluigi da Palestrina, show that the ideal of the totally perfect canon can be purely utopian. The performer can therefore exercise free will as long as his or her choices do not blatantly contradict the findings of researchers concerning the musical theory of those ancient times.

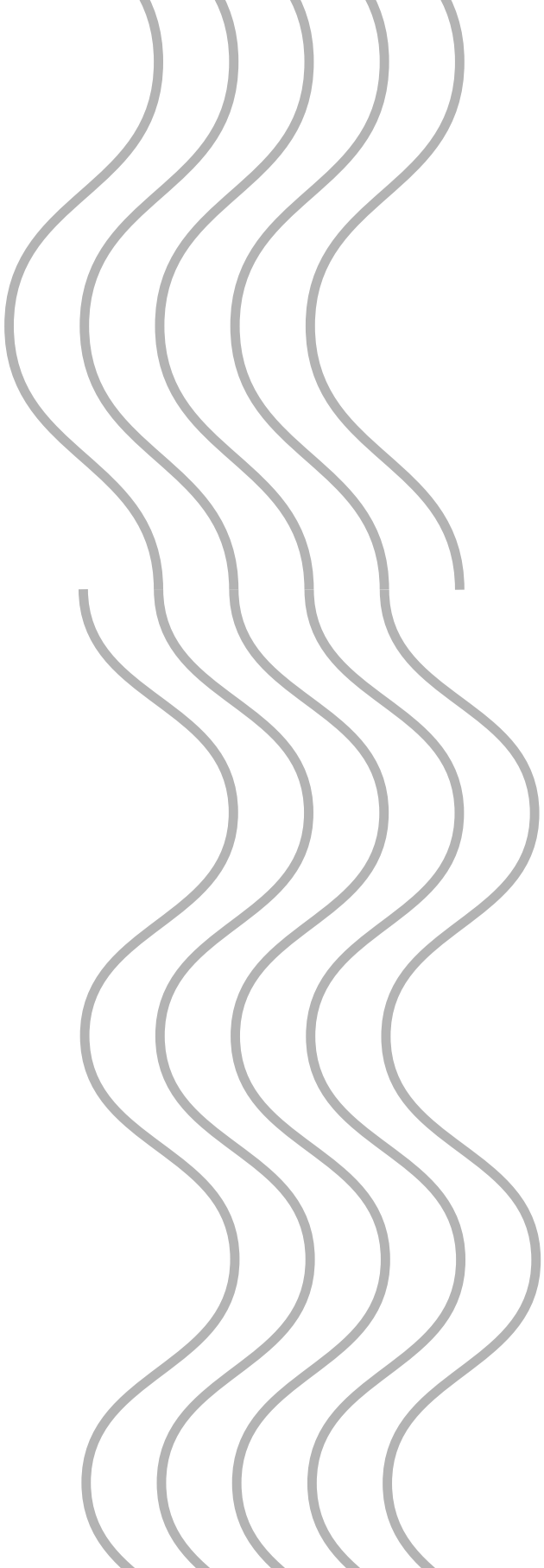
Auteur – Author

Gérard Geay est n  à Paris en 1945. De 1960   1971, il étudie, au Conservatoire de Paris. En 1972, il est récompensé par l'Association des amis de Lili Boulanger. La même année, son œuvre *Puzzle*, pour marimba, command e et enregistrée par la virtuose Keiko Abe, remporte un prix au Japon. De 1974   1987, il est producteur à Radio-France (France musique et France culture). Durant près de cinquante ans, il enseigne dans diverses universités et conservatoires ainsi que dans des cours d'été et donne des conférences en France et à l'étranger. En 1987, il crée le département de musique ancienne du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon. De 1998   2000, il est doyen du Centre de Musique Ancienne de Genève. De 2000   2009, il est chercheur et éditeur scientifique dans l'Unité Mixte de Recherche 2162 du CNRS (CMBV). De 2011   2016, il supervise des doctorats en Belgique et au Pays-Bas (programme docARTES de l'université de Leiden). Depuis 2017, il était membre du LabEx GREAM et est maintenant membre de l'ITI CREA.

Gérard Geay was born in Paris in 1945. From 1960 to 1971 he studied at the Paris Conservatoire. In 1972 he was awarded a grant by the Association des amis de Lili Boulanger. In 1972 his work Puzzle, for marimba, commissioned and recorded by the virtuoso Keiko Abe, won a prize in Japan. From 1974 to 1987 he was a producer at Radio-France (French broadcasting corporation). For almost fifty years he has taught at several universities and conservatoires and in summer courses, as well as giving lectures in France and abroad. In 1987 he created the Early Music department at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse in Lyon. From 1998 to 2000 he was dean of the Centre de Musique Ancienne in Geneva. From 2000 to 2009 he was a researcher and scientific editor at the CNRS Unité Mixte de Recherche 2162 (CMBV). From 2011 to 2016 he also supervised PhD students in Belgium and in the Netherlands (docARTES, Leiden University). Since 2017 he has been a member of LabEx GREAM and is now a member of ITI CREA.

Mots clés – Keywords

Canon - Contrepoint - *Musica ficta* - Polyphonie médiévale et de la Renaissance - Solmisation
Canon - Counterpoint - Musica ficta - Medieval and Renaissance polyphony - Solmisation



Manon Decroix

Éléments pour une analyse comparative de la forme musicale et du programme de *L'Apprenti sorcier* de Paul Dukas



Introduction et problématique

À la suite de la première représentation de *L'Apprenti sorcier* de Dukas¹, les avis des critiques concernant la forme de la pièce se sont montrés particulièrement divergents. Si *L'Écho de Paris* a relaté « qu'en son scherzo, l'érudit Dukas a suivi la célèbre ballade avec une fidélité prodigieusement respectueuse du texte de Goethe² », Henri Barbedette du *Menestrel* a quant à lui rapporté : « que dire de *L'Apprenti sorcier*, qui représente tout ce qu'on veut, excepté la ballade de Goethe ?³ ». Ces deux points de vue extrêmes soulèvent la question de la place du sujet narratif dans l'organisation formelle, renvoyant ainsi à l'épineux débat entre tenants de la musique à programme et formalistes : le premier courant de pensée étant notamment représenté par Liszt et Brendel⁴, le second par Brahms et Hanslick. Bien qu'apparues dans la seconde moitié du XIX^e siècle, ces deux positions continuent à régir une grande partie des contributions analytiques actuelles. Comme le résume Vera Micznik : « sur le plan analytique, les discussions ont généralement suivi deux approches principales : l'approche formaliste (ou absolutiste), qui ne tient pas compte des programmes, favorisant ainsi implicitement l'idée de pièces programmatiques comme structures « purement musicales » ; et l'approche programmatique, qui part de l'accord entre les idées programmatiques et musicales, s'efforçant ainsi de mettre en lumière le fonctionnement sans faille de cette équivalence⁵ ». À titre d'exemples, Robert Mendl affirme que la structure d'un poème symphonique « dérive des objets extérieurs dépeints⁶ », tandis que Steven Vande Moortele, souhaitant mettre en lumière les points communs entre les pièces de Liszt et des cadres formels arborés par la musique instrumentale classique, décide de « traiter les poèmes symphoniques comme de la musique pure : leurs aspects programmatiques sont largement laissés de côté⁷ ». Entre ces perspectives opposées, James Hepokoski remarque la présence de gestes issus

1. La première eut lieu le 18 mai 1897 à la Société nationale de musique.

2. L'OUVREUSE DU CIRQUE D'ÉTÉ, « Lettre de l'Ouvreuse », *Écho de Paris* 4747 (25 mai 1897), p. 3.

3. Henri BARBEDETTE, « Revue des grands concerts », *Le Menestrel* 3545 (5 mars 1899), p. 69.

4. Franz Brendel (1811-1868), critique musical et rédacteur en chef de la *Neue Zeitschrift für Musik*.

5. Vera MICZNIK, « The Absolute Limitations of Programme Music: The Case of Liszt's 'Die Ideale' », *Music & Letters* 80, 1999, p. 207.

6. Robert MENDL, « The Art of the Symphonic Poem », *The Musical Quarterly* 18 (1932), p. 443 : « deriving its structure rather from the objects which it seeks to portray ».

7. Steven VANDE MOORTELE, *Two-Dimensional Sonata Form: Form and Cycle in Single-Movement Instrumental Works by Liszt, Strauss, Schoenberg and Zemlinsky*, Leuven, Leuven University Press, 2009, p. 59.

de la forme sonate utilisés à des fins programmatiques dans les poèmes symphoniques de Strauss, à l'instar des sections d'introduction et de coda⁸. C'est dans cette optique, ne réfutant ni l'importance du sujet narratif dans l'organisation de la forme ni la présence de réminiscences de formes établies, que se situe notre démarche.

L'objet de cet article est de spécifier les liens entretenus entre la forme musicale de *L'Apprenti sorcier* et son programme associé. Nous proposons ainsi de réaliser une analyse narrative du programme, suivie d'une description morphologique de l'œuvre, avant de les mettre en regard. Dans quelle mesure la forme musicale converge-t-elle avec la narration de Goethe ? Quels points de synchronisation⁹ existe-t-il entre les deux médiums ? Telles sont les problématiques que nous aborderons en comparant les structures musicale et du programme de *L'Apprenti sorcier*.

Pour mener à bien nos analyses, nous ferons notamment appel aux méthodes de Hepokoski précédemment citées, aux descripteurs de la stabilité relative des sections théorisés par William Caplin¹⁰, ainsi qu'aux programmes narratifs d'Eero Tarasti¹¹, issus de la narratologie musicale.

1. Étude du programme

Dans un premier temps, Jean-Louis Backès invite le chercheur à commencer son analyse par la considération du paratexte verbal¹². Ce dernier peut se manifester sous la forme d'une épigraphe, de fragments du texte cités et intégrés à la partition, ou encore d'une préface¹³. Interroger le vocabulaire et les fines nuances contenues dans les titres et sous-titres peuvent enfin nous en apprendre davantage sur la position adoptée par le musicien par rapport au texte.

Dans son ouvrage de 2005, Mathieu Schneider distingue les termes « sujet » et « programme »¹⁴. Le sujet désigne l'œuvre littéraire, picturale ou poétique qui sert de fondement à la composition. En revanche, le programme est la présentation ou l'explication verbale du contenu extra-musical d'une composition : il peut s'agir d'un titre, d'une citation, d'un commentaire du compositeur ou encore d'une œuvre littéraire ou picturale ajoutée après la composition. La suite de l'analyse s'attache à déterminer si le sujet extra-musical a été choisi antérieurement ou non à la composition. Son éventuelle antériorité permettra de préciser la fonction du sujet : un rôle poétique, de support à la création s'il a été déterminé *a priori*, ou une fonction d'association entre deux œuvres si le sujet a été choisi *a posteriori*. Dans les deux cas, il est possible de chercher des parentés entre musique et texte.

8. Voir James HEPOKOSKI, *Sibelius : Symphony No. 5*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

9. Théorisé par Michel Chion, il s'agit « d'un moment saillant de rencontres synchrone entre un moment sonore et un moment programmatique, narratif ». Voir Michel CHION, *L'Audio-vision : son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 53.

10. Voir William CAPLIN, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

11. Voir Eero TARASTI, *La musique et les signes : Précis de sémiotique musicale*, Paris, L'Harmattan, 2006.

12. Voir Jean-Louis BACKÈS, « La littérature dans les poèmes symphoniques de Liszt », *Silène* (18 février 2010), [http://www.revues-silene.com/ff/index.php?sp=coll&collection_id=137], consulté le 20/02/2020].

13. Pour une étude plus détaillée du paratexte verbal, voir Manon DECROIX, « Vers une typologie des programmes dans le poème symphonique », *Loxias* 70 (2020), [<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=9501>], consulté le 03/09/2021].

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

La longueur et la précision du programme peuvent impacter le degré d'influence sur la musique. On imagine ainsi que plus un programme se montre précis et long, plus il sera contraignant.

D'après Simon-Pierre Perret et Marie-Laure Ragot, Dukas rejetait les sujets trop longs et trop généraux, et prônait davantage une relation de synthèse entre le texte et la musique¹⁵. Se positionnant contre la musique descriptive trop chargée, il affirmait néanmoins que la forme musicale était forcément reliée aux idées contenues dans le sujet¹⁶. Son *Apprenti sorcier* est fondé sur la ballade éponyme de Goethe. Sa version originale, en allemand, est de type ferme : elle comporte un regroupement en strophes, des rimes et une alternance régulière de couplets et de refrains. Les sections contiennent toujours un nombre fixe de vers et de syllabes. Néanmoins, la traduction française réalisée par Henri Blaze de Bury modifie le poème en une structure plus lâche ; le texte se trouve dorénavant en prose, sans rime, sans régularité métrique et seuls les deux premiers refrains sont identifiables. Le traducteur a ici privilégié une traduction de sens plutôt que de forme. Cette version traduite constitue le programme de Dukas.

Enfin, il s'est donc absenté, le vieux maître sorcier ! Et maintenant c'est à moi aussi de commander à ses Esprits ; j'ai observé ses paroles et ses œuvres, j'ai retenu sa formule, et, avec de la force d'esprit, moi aussi je ferai des miracles.

Que pour l'œuvre l'eau bouillonne et ruisselle, et s'épanche en bain à large seau !

Et maintenant, approche, viens » viens, balai ! prends-moi ces mauvaises guenilles ; tu as été domestique assez longtemps ; aujourd'hui songe à remplir ma volonté ! Debout sur deux jambes, une tête en haut, cours vite, et te dépêche de m'aller puiser de l'eau !

Que pour l'œuvre l'eau bouillonne et ruisselle, et s'épanche en bain à large seau !

Bravo ! il descend au rivage ; en vérité, il est déjà au fleuve ! et, plus prompt que l'éclair, le voilà ici de retour avec un flot rapide. Déjà, une seconde fois ! comme chaque cuve s'enfle ! comme chaque vase s'emplit jusqu'au bord ! Arrête, arrête ! car nous avons assez de tes services.

— Ah ! je m'en aperçois ! — Malheur ! malheur ! j'ai oublié le mot !

Ah ! la parole qui le rendra enfin ce qu'il était tout à l'heure ? Il court et se démène ! Fusses-tu donc le vieux balai ! Toujours de nouveaux seaux qu'il apporte ! Ah ! et cent fleuves se précipitent sur moi.

Non ! je ne puis le souffrir plus longtemps ; il faut que je l'empoigne ! C'est trop de malice ! Ah ! mon angoisse augmente ! Quelle mine ! quel regard !

Engeance de l'enfer ! faut-il que la maison entière soit engloutie ? Je vois sur chaque seuil courir déjà des torrents d'eau. Un damné balai qui ne veut rien entendre ! Bûche que tu étais, tiens-toi donc tranquille ! Si tu n'en finis pas, prends garde que je ne t'empoigne, et ne fende ton vieux bois au tranchant de la hache !

Où-dà ! le voilà qui se traîne encore par ici ! Attends, que je t'attrape ! Un moment, Kobold, et tu seras par terre. Le tranchant poli de la hache l'atteint. Il craque ! bravo, vraiment fort bien touché ! Voyez, il est en deux ! et maintenant j'espère et je respire !

Malheur ! malheur ! deux morceaux s'agitent maintenant, et s'empressent comme des valets debout pour le service ! à mon aide, puissances supérieures !

Comme ils courent ! De plus en plus l'eau gagne la salle et les degrés ; quelle effroyable inondation ! Seigneur et maître ! entends ma voix ! — Ah ! voici venir le maître ! Maître, le péril est grand ; les Esprits que j'ai évoqués, je ne peux plus m'en débarrasser.

Dans le coin, balai ! balai ! que cela finisse, car le vieux maître ne vous anime que pour vous faire servir à ses desseins.¹⁷

15. Voir Pierre-Simon PERRET, et Marie-Laure RAGOT, *Paul Dukas*, Paris, Fayard, 2007, p. 332.

16. « L'idée doit engendrer la forme. L'inverse ne peut se concevoir », Paul Dukas, cité dans PERRET, *Paul Dukas*, p. 330.

17. PAUL DUKAS, *L'Apprenti sorcier*, Paris, Durand et Fils, 1897, préface. La citation est en français dans la partition.

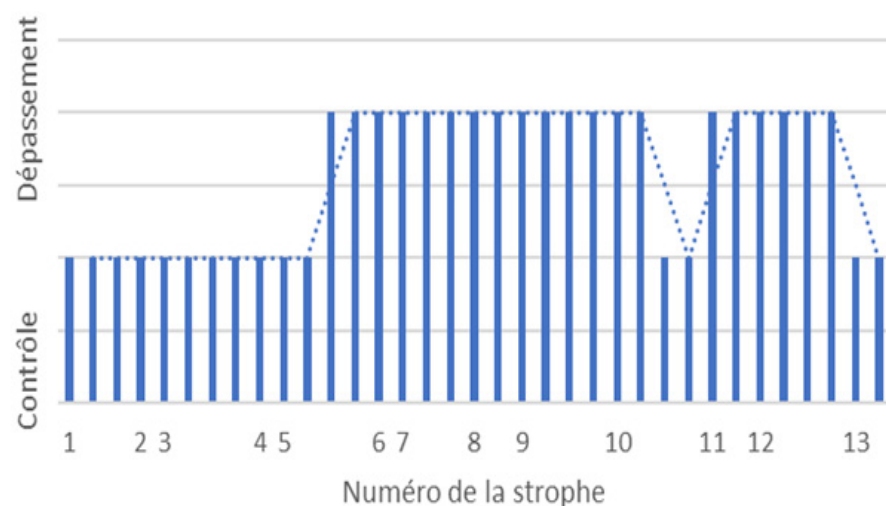


FIG. 1 : Évolution, sous forme graphique, du contrôle de la situation par l'apprenti dans la traduction d'Henri Blaze de Bury.

Conformément aux convictions personnelles du compositeur, le programme ci-dessus est davantage dramatique que méditatif. À l'instar de la grande majorité des poèmes symphoniques français, le sujet est légendaire et relève du divertissement. Bien que s'étant lui-même adonné au genre, Saint-Saëns décria son aspect trop narratif : « je ne suis pas pour les morceaux qui racontent une histoire [...] je ne vois pas ce que vient faire la musique à moins que ce ne soit de la musique pure, bornée au culte de la forme et à l'expression d'un caractère esthétique ¹⁸ ». La narration est essentiellement fondée sur la notion de contrôle relatif. On peut alors légitimement s'attendre à ce que le compositeur ait recours à une exploitation stratégique du degré de stabilité des sections musicales, de sorte qu'elles correspondent à celui du poème. Le graphique (Figure 1) montre l'évolution de la maîtrise de la situation sur la globalité du texte.

La courbe se caractérise par un début et une fin maîtrisés. Au cœur de l'ouvrage, deux vagues de perte de contrôle apparaissent, la première plus longue que la seconde. Entre les deux, nous observons un court passage de regain de contrôle. Examinons maintenant la structure musicale de la pièce.

2. Description morphologique

Contrairement à la majorité des poèmes symphoniques, la forme de l'œuvre ne se fonde pas sur une suite de différents topiques. Très peu de contrastes en termes de valeurs thymiques sont identifiables dans l'œuvre. En effet, le caractère mystérieux – que l'on associera à la dysphorie, car dans le ton de *fa* m, employant des accords augmentés créateurs de tensions – est constamment présent. Une exception est toutefois à relever : lors de la première apparition du motif de l'apprenti, de caractère joyeux, en *sol* M (mes. 201-212).

La pièce repose alors sur l'énonciation et la transformation de cinq motifs principaux, bien identifiables, répétés, variés et combinés tout au long de l'œuvre : la magie, l'incantation, le balai, l'eau et l'apprenti. Selon Marie-Laure Ragot, la métamorphose des thèmes sert de base pour l'expression de la composition symphonique ¹⁹. Parmi ces motifs, deux possèdent des caractéristiques sonores similaires : la magie et l'eau. Tous deux sont effectivement initialement joués par les violons et altos, débutent dans le registre aigu et réalisent une descente mélodique, le tout de manière *legato*. Cette ressemblance peut être due au mouvement fluide et flottant que les deux idées évoquent. Toutefois, le rythme et la dynamique employés sont différents, et la descente mélodique est plus longue pour le motif de l'eau.

Les exemples 1-5 exposent les différents motifs sous la conjoncture de leur première apparition.

Dans l'exemple 1, on différencie le motif de la magie de celui de la formule magique, l'incantation.

Si la magie se caractérise par son rythme et son dessin mélodique descendant (Exemple 2), l'incantation emploie systématiquement des cuivres, répète trois fois une figure d'appel comprenant un départ en anacrouse et des accents. Toutefois, magie comme incantation sont constituées d'une figure répétée. La répétition obsessionnelle, comme l'annonce Michel Chion, est un lieu commun pour représenter un acte ensorcelé. Ces situations magiques sont régulièrement exprimées par la persistance dans un ton et/ou dans un rythme : « l'univers de la répétition obsessionnelle et impuissante s'exprime donc volontiers dans l'espace étroit du poème symphonique, qui aime les machines, les rouets, les incantations, les idées fixes ²⁰ ».

Assez lent $\text{♩} = 90 \text{ à } 103$

EX. 1 : Première apparition du motif de la magie, Paul Dukas, *L'Apprenti sorcier*, mes. 1-3.

EX. 2 : Première apparition du motif de l'incantation, Paul Dukas, *L'Apprenti sorcier*, mes. 23-33.

19. VOIR PERRET, *Paul Dukas*, p. 340.

20. Michel CHION, *Le Poème symphonique et la musique à programme*, p. 60.

18. Lettre de Camille Saint-Saëns à Auguste Durand datée du 6 mars 1899, citée dans PERRET, *Paul Dukas*, p. 335.



Ex. 3 : Première apparition complète du thème du balai, Paul Dukas, *L'Apprenti sorcier*, mes. 72-99.



Ex. 4 : Première apparition du motif de l'eau, Paul Dukas, *L'Apprenti sorcier*, mes. 153-159.

Le motif qui suit (Exemple 3) est celui du balai. Il s'agit du motif le plus souvent rencontré dans la pièce. Le balai se distingue par son thème articulé, composé de croches, joué au basson. Son rythme, sa pulsation et son allure régulière, son caractère uniforme, ainsi que son tempo allant évoquent le mouvement d'une marche décidée.

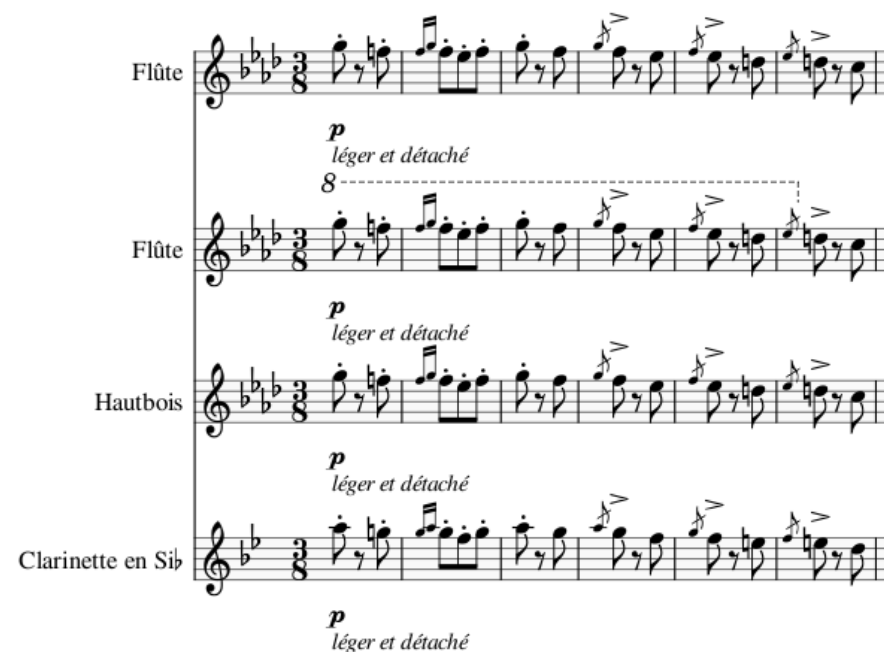
Le prochain motif (Exemple 4) est de celui de l'eau, reconnaissable par son articulation legato, ses intervalles chromatiques et son contour mélodique ondulant, rappelant la fluidité de l'élément. Elle est le plus souvent interprétée par les violons et altos.

Enfin (Exemple 5), l'apprenti se caractérise par la présence d'ornements (mordants, apogiatures) et par la descente mélodique sautillante venant conclure le motif. Cette suite d'élans, la tonalité de *sol* M et l'articulation légère évoquent la joie et l'insouciance du jeune garçon.

Après avoir présenté chaque motif dans leur état initial, observons maintenant la manière dont chacun évolue. Le tableau qui suit (Figure 2) expose les transformations des différents motifs au cours de l'œuvre²¹. Entre crochets sont précisés les paramètres sonores sur lesquels agissent les transformations. À côté de chaque motif concerné, l'indication Tn indique l'occurrence de transformation.

La structure de la pièce fonctionne sur le retour varié de cinq motifs. Ce modèle du retour circulaire n'est pas sans rappeler la forme originale de la ballade de Goethe, forme poétique à répétitions obligées. L'organisation des motifs s'apparente alors davantage au

21. Les exemples sur partition sont donnés sous forme de notation simplifiée.



Ex. 5 : Première apparition complète du motif de l'apprenti, Paul Dukas, *L'Apprenti sorcier*, mes. 201-206.

Motif concerné	Type de transformation	Mesures
Balai (T1)	Qui veut démarrer, répétition d'une cellule avant de démarrer le thème [durée des motifs]	42-71
Magie (T1)	Accélération du tempo, interventions de plus en plus rapprochées, alternance magie/balai [tempo, durée des motifs]	117-144

Fig. 2a : Description de l'évolution des motifs sur l'ensemble de l'œuvre. Dans Balai (1), nous faisons ici référence à la description de l'Unité Sémiotique Temporelle (UST) 13 - Qui veut démarrer :

« Description morphologique globale : Unité non délimitée dans le temps constituée par la réitération d'une figure elle-même constituée de 2 phases successives. La première phase est une forme articulée assez courte. La 2e phase marque une opposition avec la première (masse, homogénéité, intensité).

Description sémantique : comme quelque chose qui tente de se mettre en route. Semble introduire quelque chose. »

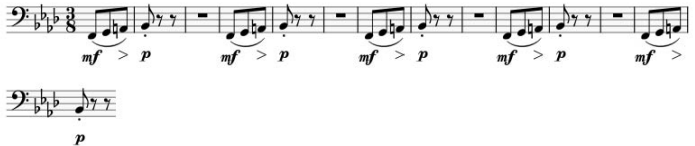
Motif concerné	Type de transformation	Mesures
Balai (T2)	<i>Fortissimo</i> , interprété par les trompettes [nuance, instrumentation]	159-172
		
Balai (T3)	Le motif du balai est fragmenté, isolé, martelé et répété avec insistance jusqu'à la mesure 327. Les flûtes et le glockenspiel s'ajoutent ensuite aux violons, renforçant l'ensemble [durée des motifs, caractère, instrumentation]	273-280
		
Apprenti (T1)	Caractère plus inquiet, <i>espressivo</i> , cordes legato, nuance plus faible (mes. 345) [caractère, nuance, type de jeu]	330-355
		
Apprenti (T2)	Fragmentation et répétition de la fin du motif, <i>fortissimo</i> , tempo plus rapide [durée des motifs, nuance, tempo]	357-399
		
Eau (T1)	Valeurs rythmiques plus rapides, montée mélodique, <i>molto crescendo</i> , succession de cours blocs (mes. 402-407 ; 417-422 ; 436-438 ; 442-444) [tempo, durée des motifs, contour mélodique]	402-444
		
Balai (T4)	Le motif réduit à sa montée de trois notes ; la répétition de la cellule illustrant bien le caractère obsessionnel du passage [durée des motifs, caractère]	429-442
		

FIG. 2b : Description de l'évolution des motifs sur l'ensemble de l'œuvre.

Motif concerné	Type de transformation	Mesures
Eau (T2)	Tous les bois et les cordes jouent le motif, volume égal à celui du balai, superposition, contour mélodique ondulant, passe progressivement au premier plan, extension de la durée du motif, variation par vagues des nuances : succession de crescendo et decrescendo [instrumentation, contour mélodique, durée des motifs, nuance]	456-486
		
Incantation (T1)	<i>Mezzo-forte</i> , durée accrue, nuance qui diminue et laisse l'eau et la magie au premier plan [nuance, durée des motifs]	534-599
		
Magie (T2)	Durée raccourcie, « toujours plus animé », crescendo, <i>fortissimo</i> , registre aigu [durée des motifs, tempo, nuance, registre mélodique]	585-594
		
1 ^{er} point de saturation		
Balai (T5)	Qui veut démarrer, <i>piano</i> [nuance, durée des motifs]	629-650
		
Balai (T6)	Stable, donné en entier [nuance, durée des motifs]	651-659
		

FIG. 2c : Description de l'évolution des motifs sur l'ensemble de l'œuvre.

Motif concerné	Type de transformation	Mesures
Balai (T7)	Duplication et canon [durée des motifs]	675-699
		
Balai (T8)	Tempo accéléré, fragmentation et répétition de la tête du motif [tempo, durée des motifs]	750-759
		
Magie (T3)	« En serrant », intervention des bois et des cordes, descente mélodique vers le grave, stagnation, puis montée, « en animant toujours » [instrumentation, registre, tempo]	867-903
		
2 ^e point de saturation (voir Ex. 7, mes. 917-933)		

Fig. 2d : Description de l'évolution des motifs sur l'ensemble de l'œuvre.

Motif concerné	Type de transformation	Mesures
Incantation (T2)	Tutti, tempo ralenti, « très soutenu », <i>fortissimo</i> [instrumentation, tempo, nuance]	924-930
		
Magie (T4)	Tempo de l'introduction, <i>piano</i> , caractère plus mélancolique [tempo, nuance, caractère]	931-937
		
Balai (T9)	Tête du motif en suspension, tutti, <i>fortissimo</i> , vif [instrumentation, durée des motifs, tempo, nuance]	939-940
		

Fig. 2e : Description de l'évolution des motifs sur l'ensemble de l'œuvre.

sujet qu'au programme, qui supprime les refrains. Le sous-titre de la pièce – « scherzo d'après une ballade de Goethe » –, faisant uniquement référence au sujet, vient également confirmer cette hypothèse.

Chaque motif présenté dans le tableau 1 évolue vers une complexification grandissante. En effet, leur première exposition s'effectue de manière ferme : ils sont donnés entièrement et distinctement. En revanche, dès leur deuxième occurrence, les thèmes commencent à se montrer plus compliqués. Cette complexification s'illustre principalement par une variabilité de la durée des motifs (fragmentation, élongation). Le compositeur a également recours à des nuances plus fortes, une accélération générale du tempo, un accroissement du nombre d'instruments, des variations de caractères et enfin à un contour mélodique plus varié.

Certains types de complexification se retrouvent chez des motifs en particulier : le balai évolue davantage en durée et en nuance ; l'apprenti revêt différentes variations de caractère ; les modifications de l'eau portent sur les durées et sur son contour mélodique ; la magie transforme également ses durées, tandis que les évolutions de l'incantation concernent la nuance et le tempo.

Cette complexification n'est cependant guère uniforme sur l'ensemble de la pièce. Dès la mesure 620, le processus de relâchement arrive à saturation. Ce point de saturation est matérialisé par un contraste au niveau des dynamiques (enchaînement de *ff* à *pp*), de la densité instrumentale, des indications d'expression et de l'occupation des registres (Exemple 6). Ce contraste précède un accent joué par toutes les familles instrumentales, *fortissimo*, représentant le coup de hache porté par le garçon.

Les motifs connaîtront ensuite une deuxième phase de complexification. Le processus de relâchement intervient cette fois-ci de manière plus rapide et plus condensée : si la

Ex. 6 : Point de basculement entre les motifs complexes et le retour à une présentation plus épurée, Paul Dukas, *L'Apprenti sorcier*, mes. 614-624.

première phase s'étend sur 578 mesures, la deuxième n'en contient que 309. En effet, il n'y a pas d'oppositions binaires entre l'eau et le balai, la phase de succession des motifs est supprimée, et le processus d'intensification est combiné avec celui de superposition (voir Figure 4).

Cette dynamique d'obscurcissement atteint son apogée à la mesure 928, à nouveau matérialisée par la présence d'un contraste (Exemple 7).

La pièce se termine sur un retrait, une évanescence progressive des sons jusqu'au silence. Cependant, cet évanouissement sera perturbé par un ultime élan de la tête du motif du balai (Exemple 8).

Ces transformations à grande échelle correspondent globalement à la narration : la situation s'aggravant progressivement jusqu'au premier coup de hache de l'apprenti, pour reprendre de plus belle, avant d'être maîtrisée par l'incantation du maître. Le spectrogramme annoté dans la Figure 3 permet de visualiser les processus décrits et de les mettre en relation avec le sujet.

La stratégie globale de Dukas consiste à faire évoluer la stabilité relative des motifs en fonction de la situation dramaturgique. La stabilité relative des sections peut être assimilée aux deux types d'organisations pensées par Caplin : l'organisation ferme qui privilégie « l'utilisation de types formels conventionnels, la stabilité harmonique et

Ex. 7 : Point de basculement entre la deuxième phase de complication et le retour à une présentation épurée, Paul Dukas, *L'Apprenti sorcier*, mes. 917-933.

Ex. 8 : Élan final qui reste en suspension et marque la fin de l'œuvre, Paul Dukas, *L'Apprenti sorcier*, mes. 939-940.

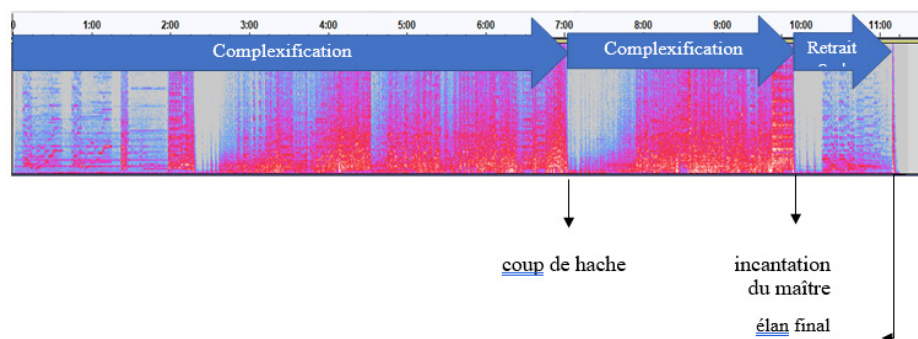


FIG. 3 : Spectrogramme de *L'Apprenti sorcier* réalisé à l'aide du logiciel Audacity, annoté des trois processus de transformation des motifs.

tonale, la symétrie de groupement, l'homogénéité du matériau mélodique et motivique. À l'inverse, le relâchement résulte de l'utilisation de structures non conventionnelles, de l'instabilité harmonique et tonale produite par le chromatisme et les modulations, des asymétries de groupement, de l'expansion des dimensions, de la redondance des fonctions formelles, et de la diversité de matériau mélodique et motivique²². Bien que ces deux catégories aient été pensées pour qualifier des organisations musicales, il est intéressant d'imaginer leur transfert dans le genre poétique. En effet, les adjectifs utilisés par Caplin sont suffisamment généraux pour désigner des ordonnancements de mots. Ainsi, au niveau du contenu sémantique, une structure ferme correspond à une situation d'ordre, de calme et de contrôle. Inversement, une scène de chaos, de tension, ou de perte de contrôle, se rapprocherait de l'organisation lâche. De manière pratique, il s'agit de décrire la trajectoire dramaturgique d'alternance entre stabilité et instabilité du poème support et la comparer avec celle de la musique.

Dukas associe l'évolution des motifs au degré de maîtrise de la situation par l'apprenti. Les situations de perte de contrôle de l'apprenti sur la magie donnent lieu à un relâchement des formules. Lorsque l'apprenti, au milieu de la pièce, croit avoir regagné son pouvoir (au coup de hache), le processus s'interrompt. Puisque ce pouvoir s'avère illusoire, le processus de relâchement est par la suite plus rapidement enclenché. L'incantation du maître rétablira la stabilité de manière durable, jusqu'aux deux mesures finales. Nous en déduisons que l'utilisation d'un type formel est impliquée par un moment dramaturgique spécifique.

Le tableau qui suit (Figure 4) résume cette stratégie narrative à l'échelle de la pièce. Ce dernier emprunte le vocabulaire d'Eero Tarasti relatif aux programmes narratifs, terme utilisé par l'auteur pour « dégager le projet d'un passage complet (cela peut être un verbe, comme pour son analyse de la *Ballade en sol mineur* de Chopin, avec les programmes « ne pas faire », « être », « faire », « paraître faire », etc. ; mais aussi un genre musical comme nocturne, polonaise, mazurka ; ou encore un geste narratif, par exemple la naissance du héros ou son accomplissement²³ ». Dans notre cas, la terminologie utilisée repose sur des gestes narratifs décrivant le processus général de transformation des motifs.

Mes. 1-41	[PN1] Introduction, résumé de la forme entière à l'échelle de la section - Mes. 1-3 : Magie - Mes. 3-13 : Balai - Mes. 14-17 : Apprenti - Mes. 18-22 : Balai - Mes. 23-41 : Incantation
Mes. 42-618	[PN2] Naissance, affirmation et délitement des motifs. Saturation - Mes. 42-116 : Naissance et énonciation du balai - Mes. 117-152 : Oppositions binaires entre la magie et le balai - Mes. 153-329 : Successions et intensifications des motifs de l'eau, du balai et de l'apprenti (euphorique) - Mes. 330-362 : Superposition de l'apprenti au caractère triste et du balai en arrière-plan - Mes. 363-401 : Délitement (fragmentation, accélération) du balai - Mes. 402-521 : Oppositions binaires entre l'eau et le balai - Mes. 522-618 : Superposition incantation et magie en arrière-plan - Mes. 594-618 : Saturation par l'intensification et le délitement de l'incantation
Mes. 619-929	[PN3] Renaissance, affirmation et délitement des motifs. Nouvelle saturation. - Mes. 618-698 : Naissance et énonciation du balai - Mes. 699-772 : Superposition apprenti de caractère triste et le balai en arrière-plan - Mes. 773-842 : Délitement de l'incantation et du balai - Mes. 843-923 : Oppositions binaires et intensification entre la magie et le balai - Mes. 924-929 : Saturation par l'intensification de l'incantation
Mes. 930-938	[PN4] Coda, retrait Mes. 930-938 : Magie de caractère mélancolique
Mes. 939-940	[PN5] Élan final Mes. 939-940 : Élan final du balai en suspension

FIG. 4 : Description de la forme selon cinq programmes narratifs.

Outre ce point de convergence à grande échelle, d'autres éléments saillants de l'histoire sont évoqués en musique, de manière locale (Figure 5).

Les références locales à des points saillants de la narration s'effectuent donc par le biais de :

- la représentation du mouvement : le poème symphonique va puiser des procédés de narrativité dans les mouvements sonores. Ceux-ci peuvent être rendus par le biais du tempo générique et des variations (accélération, ralentissement, mise en marche, arrêt). Le mouvement peut également concerner la façon dont les courbes musicales infléchissent, « se prolongent ou retombent, dont les notes sont liées en figures ondoyantes, où détachées en particules fourmillantes comme des gouttelettes, ou bien lourdement accentuées comme une marche, ou sautillantes (effets créés par le phrasé, choix des instruments, l'attaque des notes, etc.)²⁴ ».
- l'association symbolique : chaque élément de la narration est identifié par un motif unique, qui se transforme par le biais de la variation de caractère.

22. François DE MÉDICIS, « Compte rendu de William E. Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* », *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes* 20 (1999), p. 108.

23. Claude ABROMONT, *Guide de l'analyse musicale*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2019, p. 239.

24. CHION, *Le Poème symphonique et la musique à programme*, p. 47.

Mesures	Partie du texte associée	Type de point de contact
24-41	<u>Incantation de l'apprenti</u> : Que pour l'œuvre l'eau bouillonne et ruisselle, et s'épanche en bain à large seau !	<u>Association symbolique</u> : le motif de l'incantation n'intervient que très ponctuellement dans la forme, sa présence renvoie à la prononciation de la formule par l'apprenti ou le maître.
42-71	<u>Mise en route du balai</u> : Et maintenant, approche, viens » viens, balai ! prends-moi ces mauvaises guenilles ; tu as été domestique assez longtemps ; aujourd'hui songe à remplir ma volonté ! Debout sur deux jambes, une tête en haut, cours vite, et te dépêche de m'aller puiser de l'eau !	<u>Représentation du mouvement</u> : « Qui veut démarrer » puis allure de marche décidée
201-246 330-355 357-399	<u>Changement de caractère de l'apprenti</u> : Bravo ! il descend au rivage [...] Ah ! la parole qui le rendra enfin ce qu'il était tout à l'heure ? Il court et se démène ! Fusses-tu donc le vieux balai ! Toujours de nouveaux seaux qu'il apporte ! Ah ! et cent fleuves se précipitent sur moi. Non ! je ne puis le souffrir plus longtemps ; il faut que je l'empoigne ! C'est trop de malice ! Ah ! mon angoisse augmente ! Quelle mine ! quel regard ! Engeance de l'enfer !	<u>Variation de caractère du motif</u> : joyeux ; inquiet ; en colère.
402-444 456-486	<u>L'eau s'emplit, se déverse, déborde</u> : Bravo ! il descend au rivage ; en vérité, il est déjà au fleuve ! et, plus prompt que l'éclair, le voilà ici de retour avec un flot rapide. Déjà, une seconde fois ! comme chaque cuve s'enfle ! comme chaque vase s'emplit jusqu'au bord ! Je vois sur chaque seuil courir déjà des torrents d'eau.	<u>Représentation du mouvement</u> : modification du contour mélodique (fragments ascendants pour le remplissage, descendants pour le déversage, ondulant quand l'eau déborde).
534-599	<u>L'apprenti a oublié la formule</u> : — Ah ! je m'en aperçois ! — Malheur ! malheur ! j'ai oublié le mot ! Ah ! la parole qui le rendra enfin ce qu'il était tout à l'heure ?	<u>Association symbolique</u> : retour du motif de l'incantation de nuance plus faible, couvert par d'autres motifs joués simultanément, ne parvient pas à s'imposer malgré sa persistance. La transformation du motif indique l'efficacité relative de la formule.
612-613	<u>Coup de hache</u> : Oui-dà ! le voilà qui se traîne encore par ici ! Attends, que je t'attrape ! Un moment, Kobold, et tu seras par terre. Le tranchant poli de la hache l'atteint. Il craque ! bravo, vraiment fort bien touché ! Voyez, il est en deux ! et maintenant j'espère et je respire !	<u>Imitation d'un effet acoustique</u> issu de la narration : accent fortissimo réalisé par tout l'orchestre, représentant le coup porté.
675-699	<u>Division du balai en deux après sa coupe</u> : Malheur ! malheur ! deux morceaux s'agitent maintenant, et s'empressent comme des valets debout pour le service ! à mon aide, puissances supérieures !	<u>Représentation du mouvement</u> : Le thème du balai est énoncé en canon.
924-927	<u>Incantation du maître</u> : — Ah ! voici venir le maître ! Maître, le péril est grand ; les Esprits que j'ai évoqués, je ne peux plus m'en débarrasser. Dans le coin, balai ! balai ! que cela finisse, car le vieux maître ne vous anime que pour vous faire servir à ses desseins.	<u>Association symbolique</u> : apparition du motif de l'incantation qui vient mettre un terme à la complexification. Le motif est affirmé, au premier plan et dans le tempo lent de l'introduction.

Fig. 5 : Mise en relation du texte et de ses correspondances sonores.

- la variation de caractère : le motif réapparaît de manière transformée par des changements de tempi, d'intensité, de rythme, de mode, de techniques de jeu, de registre...
- l'imitation d'un effet acoustique décrit dans la narration.

Au-delà des convergences narratives, les gestes d'introduction lente et de coda sont également repérables au sein de l'ouvrage.

3. Introduction et coda

L'œuvre s'ouvre sur treize mesures d'introduction lente, annotée « assez lent ». Les indications « léger » (mes. 2) et « avec sourdine » (mes. 2) ainsi que la pédale de tonique présente tout au long du passage, instaurent un climat calme et statique, en *fa* m. Dès la deuxième mesure, le motif de la magie est évoqué. À partir de la mesure 3, la clarinette, le basson et la flûte énoncent tour à tour la tête du motif du balai. La succession du motif de la magie et du balai sera répétée (mes. 8-12), mais interrompue par l'apparition d'une section de caractère « vif » (mes. 14), fondée sur le motif de l'apprenti. Le climat du premier mouvement introductif réapparaîtra mes. 18, avant d'être à nouveau interrompu mes. 23, par le motif de l'incantation. S'opposent alors d'un côté la magie et le balai, caractérisés par un mouvement calme, et de l'autre, l'apprenti et l'incantation, regroupés sous une dynamique vive. Cette organisation préfigure l'altercation future entre le balai et l'apprenti²⁵. D'un point de vue plus global, cette succession contrastante de forces statiques et dynamiques résume à l'échelle de l'introduction, la trajectoire de la stabilité relative de la partie centrale, comme l'explique le schéma de la Figure 6.

Cette structure n'est pas sans rappeler les deux processus de complexification (mes. 42-619 et 620-928) faisant évoluer les motifs d'une organisation ferme à un état lâche. Dans l'introduction, les passages ne se transforment pas graduellement, le processus de transformation motivique est réservé à la partie centrale. Aussi, l'introduction comme la partie centrale de l'œuvre se terminent sur le motif de l'incantation. L'introduction propose donc une version résumée de la trame des événements à venir : comme une prémonition, la section introductive anticipe le recours à l'incantation pour résoudre et mettre fin aux conflits. De plus, la partie introduit et présente l'état initial des différents motifs (celui de l'eau excepté), à travers la citation de courts extraits. Au regard de ces considérations, cette

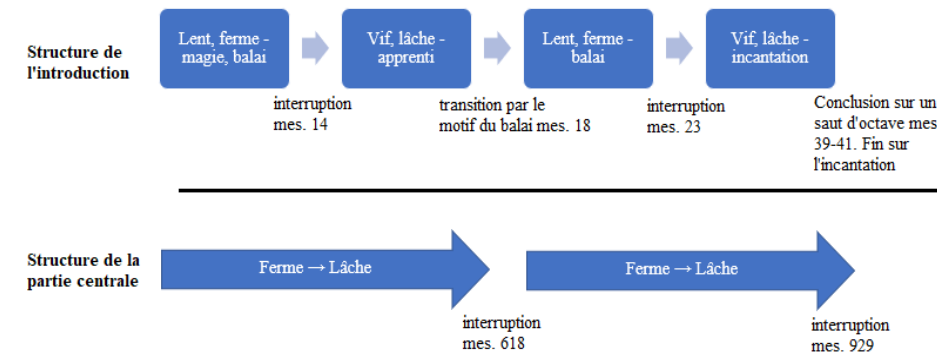


Fig. 6 : Schéma de l'introduction mis en regard avec la structure de la partie centrale.

25. Notons que la musique anticipe également l'apparition des motifs avant leur évocation dans le texte : aucune mention relative au balai n'est effectuée dans la première strophe.

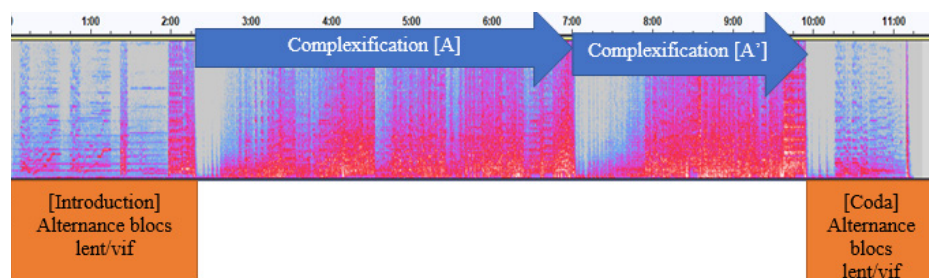


Fig. 7 : Spectrogramme annoté de *L'Apprenti sorcier* réalisé à l'aide du logiciel Audacity. [Introduction] (mes. 1-41) – Complexification [A] (mes. 41-618) – Complexification [A'] (mes. 618-929) – [Coda] (mes. 930-931).

section située « hors de la narration » s'apparente à l'« *introduction coda frame* » décrite par Hepokoski et Darcy²⁶. La qualification des mesures comme introduction lente se voit renforcée par les annotations du compositeur : le passage étant désigné par le terme « introduction »²⁷.

Ce lieu commun de la forme sonate permet de borner la section centrale, dont la structure est davantage corrélée aux événements de la narration. De l'utilisation de ce procédé résulte la fourniture de deux niveaux de présence esthétique sur lesquels joue Dukas : un premier niveau qui tient l'auditeur à distance de la narration – à l'instar d'un narrateur externe, qui dépeint le décor, ainsi que la situation initiale des objets ; et un deuxième niveau plus immersif, empathique, descriptif et corrélé à la narration, qui utilise des procédés de structuration similaires au drame (comme le recours à la représentation du mouvement et à la gestion de la stabilité relative).

La partie narrative prend fin mesure 924, marquée par la répétition de l'introduction. La référence à la section initiale est explicite : Dukas inscrit dans la partition « Assez lent (mouvement de l'introduction) ». Cependant, la répétition n'est pas exacte : celle-ci est plus courte et le contrechant de l'alto solo transforme le tout en un climat mélancolique²⁸. Comme dans l'introduction, le caractère de la section évoque le retour du narrateur, exposant cette fois-ci à l'auditeur, la situation finale des objets. Cette « coda », fondée sur le matériel introductif correspond elle aussi aux principes de l'« *introduction-coda frame* ». Le déroulement des événements est donc borné par deux sections plutôt statiques. Ces deux parties correspondent à des ajouts de la part du compositeur. Par rapport au texte, ces mesures apportent un dernier rebondissement, laissant sous-entendre que le balai n'est pas totalement dompté.

Si la partie centrale fonctionne sur deux processus de complexification successifs, l'introduction et la coda fonctionnent sur l'alternance de blocs contrastants (lents et vifs) bien délimités. Selon une perspective structurale, la structure peut être envisagée comme une forme binaire encadrée par une introduction et une coda (Figure 7).

26. Voir James HEPOKOSKI, et Warren DARCY, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 6.

27. Mesure 294, Dukas indique « Assez lent (mouvement de l'introduction) ». Comme la présente section renvoie aux premières mesures de l'œuvre, le compositeur considère le début de la pièce comme une introduction.

28. De manière plus détaillée, la coda comporte 15 mesures alors que l'introduction 41. Seul le thème de la magie revient, joué par les violons et altos, accompagnés par un contrechant inédit de l'alto solo. Le caractère est plus mélancolique. La lenteur, la sensation d'immobilité et la trame peu évolutive de la musique incitent à renforcer le sentiment d'attente et d'élongation. Cette attente ainsi créée augmente l'effet de la surprise induite par le retour du motif du balai, vif et fortissimo (mes. 939).

Les indications de tempi mettent également en évidence deux phases soulignant la progression de l'allure générale : mes. 42-617 et mes. 618-923. L'accélération du tempo semble donc liée à l'ampleur croissante de la catastrophe. Introduction et coda alternent quant à elles courtes périodes de tempi contrastants (Figure 8).

Le graphique de la figure 9 montre la trajectoire d'évolution des sections en termes de stabilité relative.

Succession de tempi contrastants	Mes. 1 : Assez lent Mes. 14 : Vif Mes. 18 : Assez lent Mes. 23 : Vif
Changement de tempi progressif, de plus en plus vite	Mes. 201 : Léger et détaché Mes. 228 : Poco animando Mes. 240 : Più animando Mes. 249 : Au mouvement Mes. 293 : A tempo Mes. 486 : Serrez un peu le mouvement Mes. 522 : Plus animé Mes. 582 : Toujours plus animé Mes. 606 : Très vif
Rupture, ralentissement soudain (premier point de saturation)	Mes. 618 : Retenu Mes. 628 : Plus retenu
Changement de tempi progressif, de plus en plus vite	Mes. 642 : Revenez au mouvement initial Mes. 651 : A tempo Mes. 744 : En animant un peu Mes. 765 : Toujours plus animé Mes. 843 : Sans presser Mes. 867 : En serrant Mes. 879 : Plus animé Mes. 897 : En animant toujours
Tempi contrastants	Mes. 924 : Assez lent (mouvement de l'introduction) Mes. 939 : Vif

Fig. 8 : Évolution des indications de tempi.

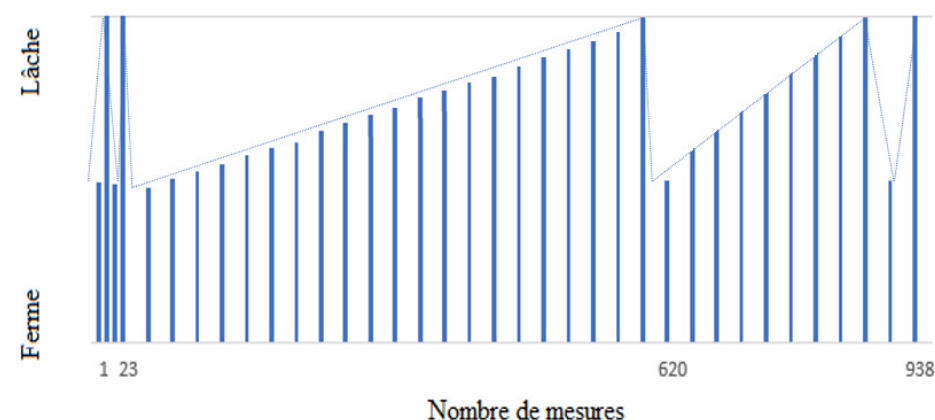


Fig. 9 : Évolution, sous forme graphique, du degré de complexité des motifs de *L'Apprenti sorcier*.

Convergences	Divergences
Deux vagues de perte de contrôle.	Les deux vaguent évoluent progressivement en musique, tandis que la perte de contrôle est plus instantanée dans le texte.
Proportion des deux vagues de relâchement : pour le texte comme pour la musique, la première vague est presque deux fois plus longue que la seconde ²⁸ .	Les cinq premières strophes de la ballade évoquent le contrôle, alors l'introduction musicale est une alternance ferme/lâche.
	La fin du récit est contrôlée alors que la musique termine sur un événement lâche.

FIG. 10 : Comparaison des structures narratives du programme et de la musique.

Pour conclure, nous proposons de mettre en regard dans un tableau récapitulatif, les données extraites des analyses de la narration et de la musique.

Conclusion : comparaison des structures narratives et musicales

Le tableau suivant expose les convergences et divergences entre les courbes narratives (Figure 1) et musicales (Figure 8).

Les rapports texte-musique de *L'Apprenti sorcier* évoquent une grande convergence organisationnelle entre musique et déroulement narratif dans la partie centrale, doublée par l'exploitation stratégique des gestes d'introduction lente et de coda. Ces dernières sections ajoutent un sens supplémentaire par rapport à la narration : une fonction « d'avant le début », de résumé et une autre « d'après la fin », de poursuite de la narration par la musique grâce à l'emploi d'une mélodie au caractère mélancolique et des trois premières notes du motif associé au balai. Il s'agit d'ajouts par rapport au sujet et au programme. Loin d'être isolées, ces adjonctions narratives se rencontrent également dans de nombreux poèmes symphoniques, à l'image de *Polednice* de Dvorak ou *Till l'Espiègle* de Strauss. Dans *L'Apprenti sorcier*, les points de synchronisation, que l'on remarque essentiellement dans la partie centrale, se situent à grande échelle au niveau de la stabilité relative des sections, et à un degré plus fin grâce à la représentation du mouvement, l'association de chaque motif à un évènement de la narration, la variation de caractère et l'imitation d'effets acoustiques réels.

Cette réflexion n'est que le début d'un travail en perpétuelle évolution, puisque placée au cœur d'un dialogue entre théorie et pratique. Chaque poème symphonique nouvellement étudié présente en effet une opportunité de découvrir de nouveaux points de synchronisation entre narration et musique, mais aussi de nouvelles formes de réminiscences de formes établies. Ainsi sera-t-il possible d'identifier des tendances au-delà des choix individuels des compositeurs.

Bibliographie

- ABROMONT, Claude, *Guide de l'analyse musicale*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2019.
- ALTENBURG, Detlef, « Eine Theorie der Musik der Zukunft. Zur Funktion des Programs im symphonischen Werk von Franz Liszt. », *Liszt Studien* (Band I) Kongress – Bericht Eisenstadt, Graz, Akademische Druck, v. Verlagsanstalt, 1975.

- BACKES, Jean-Louis, « La littérature dans les poèmes symphoniques de Liszt », *Silène* (18 février 2010). [http://www.revue-silene.com/ff/index.php?sp=coll&collection_id=137, consulté le 20/02/2020.]
- BARBEDETTE, Henri, « Revue des grands concerts », *Le Menestrel* 3545 (5 mars 1899), p. 69.
- BONGRAIN, Anne, *La thématique des poèmes symphoniques de Liszt : Contribution à l'étude de l'expressivité musicale dans la musique à programme*, Paris, Université de Paris IV Sorbonne, 1985. [Thèse de Doctorat (arrêté du 5 juillet 1984).]
- BERG, Alban, *Arnold Schönberg : Pelleas und Melisande von Arnold Schönberg. Kurze thematische Analyse*, Vienne, Universal Edition, 1920.
- CAPLIN, William, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- CHION, Michel, *L'Audio-vision : son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2013.
- CHION, Michel, *Le Poème symphonique et la musique à programme*, Paris, Fayard, 1993.
- COAKLEY HARBERG, Amanda, *Issues of Meaning and Structure in the Symphonic Poem*, New Brunswick, 2019. [Doctoral thesis.]
- CORMAC, Joanne, *Liszt and the Symphonic Poem*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.
- DELALANDE, François, « Les Unités Sémiotiques Temporelles : problématique et essai de définition », dans MIM, *Les Unités Sémiotiques Temporelles, éléments nouveaux d'analyse musicale*, Marseille, MIM, 1996, p. 15-25. [coll. Documents Musurgia.]
- DE MÉDICIS, François, « Compte rendu de William E. Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* », *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes* 20 (1999), p. 107-113.
- DECROIX, Manon, « Vers une typologie des programmes dans le poème symphonique », *Loxias* 70 (2020). [URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=9501>.]
- FLOROS, Constantin, « Literarische Ideen in der Musik des 19. Jahrhunderts », *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 2 (1977).
- GRABÓCZ, Márta, « Narratologie générale et les trois modes d'existence de la narrativité en musique », *Sens et Signification*, Paris, Hermann Éditeurs, 2007.
- GRABÓCZ, Márta, *Morphologie des pièces pour piano de Liszt*, Paris, Kimé, 1986.
- HANSLICK, Edouard, *Du Beau dans la Musique*, trad. Charles Bannelier, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1986. [Éd. originale : 1893.]
- HEPOKOSKI, James, et Warren DARCY, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- HEPOKOSKI, James, *Sibelius : Symphony No. 5*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- JOHNS, Keith, *A Structural Analysis of the Relationship Between Programme, Harmony and Form in the Symphonic Poems of Liszt*, Wollongong, University of Wollongong Press, 1986. [Doctoral thesis.]
- JOHNS, Keith, *The Symphonic Poems of Franz Liszt*, Hillsdale, Pendragon Press, 1997.
- KAPLAN, Richard, « Sonata Form in the Orchestral Works of Liszt: The Revolutionary Reconsidered », *19th-Century Music* 8/2 (1984), p. 142-152.
- LE DIAGON-JACQUIN, Laurence, « Analyse comparée de la Hunnenschlacht de Liszt d'après le modèle pictural de Kaulbach », dans Martà GRABÓCZ (dir.), *Les topoï du XIXe siècle et la musique de Liszt*, Actes du colloque « Les topoï du XIXe siècle et la musique de Liszt », Paris, 26-27 septembre 2011, Paris, Hermann, 2018, p. 101-125.
- MENDL, Robert, « The Art of the Symphonic Poem », *The Musical Quarterly* 18 (1932), p. 443-462.
- MICZNIK, Vera, « The Absolute Limitation of Programme Music: The Case Of Liszt's 'Die Ideale' », *Music & Letters* 80 (1999), p. 207-240.
- L'OUVREUSE DU CIRQUE D'ÉTÉ, « Lettre de l'Ouvreuse », *Écho de Paris* 4747 (25 mai 1897), p. 3.
- PERRET, Pierre-Simon, et RAGOT, Marie-Laure, *Paul Dukas*, Paris, Fayard, 2007.
- RATNER, Robert, *Classical Music: Expression, Form and Style*, New York, Schirmer, 1980.

- ROSEN, Charles, *Les Formes sonates*, Arles, Actes Sud, 1998.
- SAFFLE, Michael, *The Music of Franz Liszt*, Londres, Routledge, 2018.
- SCHOLES, Percy, Judith NAGLEY, et Kenneth CHALMERS, « Symphonic Poem », dans Alison LATHAM (dir.), *The Oxford Companion to Music, Oxford Music Online*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- SCHNEIDER, Mathieu, *Destins croisés : du rapport entre musique et littérature dans les œuvres symphoniques de Gustav Mahler et Richard Strauss*, Berlin, Gorz, 2005.
- TARASTI, Eero, *La musique et les signes : Précis de sémiotique musicale*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- VANDE MOORTELE, Steven, *The Romantic Overture and Musical Form From Rossini to Wagner*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.
- VANDE MOORTELE, Steven, *Two-Dimensional Sonata Form: Form and Cycle in Single-Movement Instrumental Works by Liszt, Strauss, Schoenberg and Zemlinsky*, Leuven, Leuven University Press, 2009.

Titre de l'article – Article Title

Éléments pour une analyse comparative de la forme musicale
et du programme de *L'Apprenti sorcier* de Paul Dukas
*Elements for a comparative analysis of the musical form
and program of Paul Dukas' L'Apprenti sorcier*

Résumé – Abstract

La question de la relation entre la forme musicale et le programme qui lui est associé dans le poème symphonique a suscité de nombreuses réflexions depuis que Liszt a inventé le genre en 1848. Toutefois, les études précédemment menées sur le sujet se caractérisent par une grande hétérogénéité des points de vue, ainsi que par l'absence d'élaboration d'une méthodologie analytique. Pourtant, le problème continue d'intriguer les chercheurs et des contributions fleurissent chaque année. Le présent article se veut proposer une méthodologie permettant de mener une analyse comparative de l'articulation d'une narration littéraire et d'une forme musicale, appliquée à *L'Apprenti sorcier* de Paul Dukas (1897). Dans un premier temps, nous reviendrons sur la définition du poème symphonique, ainsi que des termes qui lui sont associés (programme, sujet...). Nous étudierons plus précisément le programme de l'œuvre, à savoir la traduction d'une ballade de Goethe datant de 1797. Nous présenterons ensuite une description morphologique et narratologique de l'ouvrage musical, afin de mettre en évidence les points de synchronisation et de divergence entre la structure narrative des deux médiums.

The question of the relationship between the musical form and its associated programme in the symphonic poem has been the subject of lively debate since Liszt invented the musical genre in 1848. However, previous studies on the subject have been characterised by a wide variety of views, as well as by the lack of development of an analytical methodology. Nevertheless, the problem continues to intrigue researchers and contributions to the field continue to appear every year. This article proposes a methodology for a comparative analysis of the interaction between a literary narrative and a musical form, applied to Paul Dukas' L'Apprenti sorcier (1897). First, we will review the definition of the symphonic poem, as well as the terms associated with it (programme, subject...). We will study more precisely the programme of the work, namely the translation of a ballad of Goethe dating from 1797. We will then present a morphological and narratological description of the musical work in order to highlight the points of synchronization and divergence between the narrative structure of the two media.

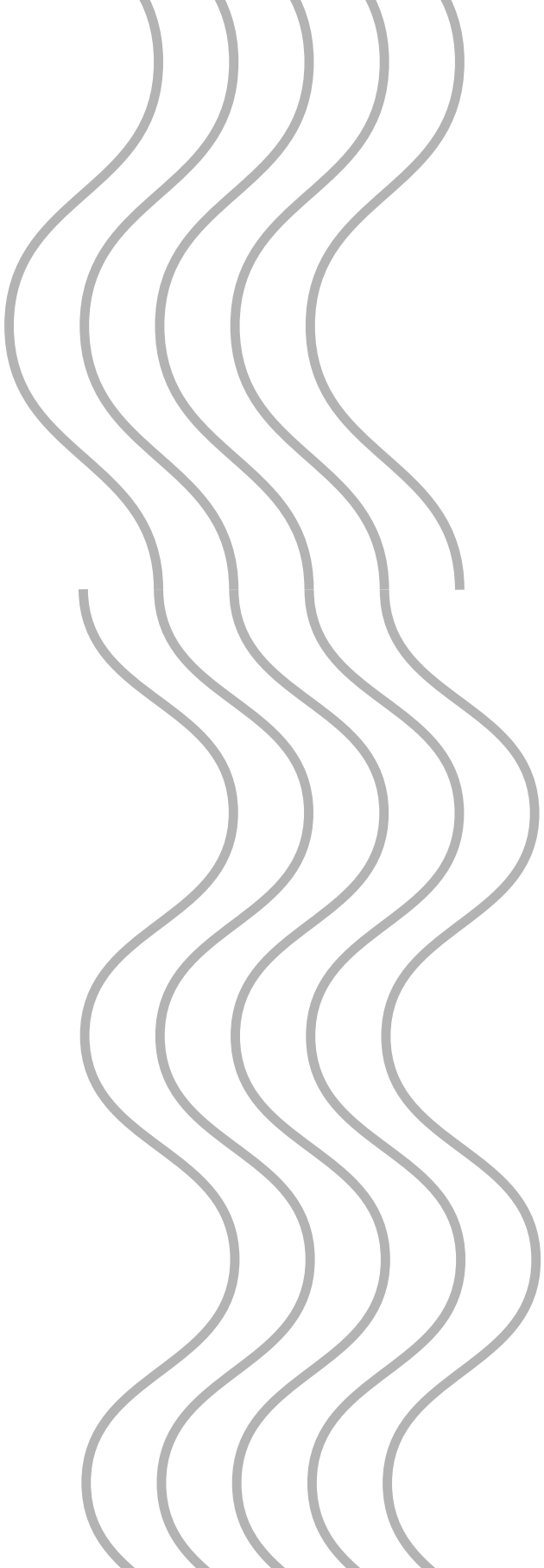
Auteur – Author

Manon Decroix est en troisième année de doctorat au sein du laboratoire Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des arts vivants (CTEL) de l'Université Côte d'Azur, sous la direction de Pascal Decroupet. A travers sa thèse, elle s'attache à mieux définir et à approfondir la connaissance du poème symphonique, par l'étude de sa structure musicale. Elle cherche alors à créer des outils analytiques adaptés, qui prennent en compte l'influence du programme extérieur sans oublier que le poème symphonique est un objet musical avant tout. Elle travaille également sur différents projets visant à initier des collégiens à l'écoute, à l'analyse et à la création d'œuvres musicales contemporaines.

Manon Decroix is in the third year of her PhD Degree at the Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des arts vivants (CTEL) research centre at the Université Côte d'Azur, under the supervision of Pascal Decroupet. Through her research, she aims to better define and deepen the understanding of the symphonic poem through the study of its musical structure. She seeks to create adapted analytical tools, which take into account the influence of the external programme without forgetting that the symphonic poem is above all a musical object. She is also working on various projects aimed at introducing secondary school students to the listening, analysis and creation of contemporary musical works.

Mots clés – Keywords

Poème symphonique – Analyse musicale – Rapport texte-musique – Programme – Paul Dukas
Symphonic poem – Musical analysis – Text-music relationship – Programme – Paul Dukas



Julia Galieva-Szokolay

Narrating gender and politics: representation of feminine identity in György Kurtág's vocal cycles to the texts by Rimma Dalos and Anna Akhmatova

Introduction: gender narrative in Kurtág's Russian-language vocal cycles

This essay examines György Kurtág's (b.1926) vocal cycles to the texts by Russian female poets Rimma Dalos and Anna Akhmatova – *Omaggio a Luigi Nono* for mixed choir opus 16 (1979), *Messages of the Late Miss R. V. Troussova* for soprano and chamber orchestra opus 17 (1976–80), *Scenes from a Novel* for soprano, violin, cimbalom, and double bass opus 19 (1979–82), *Requiem for the Beloved* for soprano and piano opus 26 (1982–86), and *Anna Akhmatova: Four Poems* for soprano and instrumental ensemble opus 41 (1997–2008) – all of which feature a poet-speaker who reminisces her love- and life-story in quasi-autobiographical poems, negotiating subjectivity, femininity and exploring alternative identity positions¹. I consider gender and the adjacent notions of body, identity, language, and voice as key narratological elements in these compositions. Applying selected tools of narrative theory and gender criticism, I discuss them in relation to historical and modern views on feminine behaviour, exemplified by such works as *Frauenliebe und Leben* (1840) by Robert Schumann and *Psyché* (1972) by Sándor Weöres. The verse novel *Psyché*, with its focus on the amorous affairs of a fictitious early-nineteenth-century poetess, whose place in the national literary canon Weöres allegedly intends to reinstate, adheres to a gender ideology that is quite different from the sentimental domestic ideal of *Frauenliebe*². Ruth

1. Henceforth *Nono*, *Messages*, *Scenes*, *Requiem*, and *Four Poems*; individual songs are referenced as *N4*, *MI.8*, *S11*, *R2*, where a capital letter stands for the initial character in cycle's title, Roman numerals represent three major sections in *Messages* (*MI*, *MII*, *MIII*), and an Arabic numeral indicates each song's order number within a cycle or a section. Kurtág's intellectual involvement with Russian culture is discussed in: István BALÁZS, "Im Gefängnis des Privatlebens. Über zwei neue Werke von György Kurtág", *Schweizerische Musikzeitung* 123 (1983), pp. 277–290; Stephen WALSH, "Kurtág's Russian Settings: The Word Made Flesh", *Contemporary Music Review* 20, Part 2–3 (2001), pp. 71–88; Rachel BECKLES WILLSON, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*, Cambridge University Press, 2007; Dina LENTSNER, "The Russian Kurtág; or How to Adopt a Language", *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 20 (2007), pp. 38–42; JULIA GALIEVA-SZOKOLAY, "Dirges and Ditties: György Kurtág's Latest Settings of Poetry by Anna Akhmatova", in Friedemann SALLIS, Robin ELLIOTT, and Kenneth DELONG (eds.), *Centre and Periphery, Roots and Exile: Interpreting the Music of István Anhalt, György Kurtág, and Sándor Veress*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2011, p. 279–302; and Anna DALOS, "How to Become a Soviet Composer? György Kurtág's Experiment with a New Cultural Identity (1976–1986)", *European Journal of Musicology* 15/1 (2016), pp. 112–121. For a complete list of Kurtág's Russian-language vocal compositions, see GALIEVA-SZOKOLAY, "Dirges and Ditties", p. 280.

2. See Beata HOCK, "A History of Things that did not Happen: Life and Work of Two Fictitious Hungarian Women Authors", in Franciska DEHAAN, Maria BUCUR, and Krassimira DASKALOVA (eds.), *Aspasia: The International Yearbook of Central, Eastern, and Southeastern*

Solie identified the social politics underlying Schumann's songs as "the impersonation of a woman by the voice of male culture, a spurious autobiographical act" conceived as recollections on marriage and motherhood of an unnamed middle-class woman³. Yet, Kristina Muxfeldt argues in her response to Solie's reading of *Frauenliebe*, "the intensity of Schumann's engagement with the figure of this woman remains deeply affecting", not least due to "the uninhibited imagination of Schumann's act of empathy, his remarkable effort to portray his character's process of mind, which stands to account for the work's continued effectiveness in the present – against all shifting social odds"⁴. Weöres's novel brings forward similar concerns regarding representation and authority. It is one of several Hungarian-language fictional female autobiographies written in the past decades by men using assumed female names – a phenomenon, which, according to Anikó Imre, evinces "a peculiarly East Central European mixture of romantic lyricism and postmodern irony" engendered, as Márta Körösi suggests, by "a controversial relationship with existing social, cultural, literary, and historical gender discourses"⁵. Schumann's *Frauenliebe* and Weöres's *Psyché* provide a backdrop for my analysis of Kurtág's compositions. Musical portraits of female characters in his cycles, too, invite critical reflections on existing gender conventions; like their literary counterparts, they herald a new idea of femininity in Hungary in the 1970-90s. The narrated love-and-life stories of women-poets in Kurtág's songs outline a field of investigation where questions about the gendered subject as a complex site of identity-building may be asked.

Lyrics by Dalos appear in all but two of the forty-six songs in *Nono*, *Messages*, *Scenes*, and *Requiem*⁶. Their common characteristics – confessional tone and focus on private emotions – establish an intertextual unity which allows to regard the lyric voice in these poems as the voice of one and the same persona, introduced in *Messages* as 'The Late Miss Trusova'⁷. The four Akhmatova songs depict a new speaker in a different historical context⁸. In all these works, the order and grouping of pieces suggests a narrative thread in

the manner of nineteenth-century lyric song cycle⁹. My analysis of gender representation in these opuses draws on two complementary approaches: Andrew Weaver's method of identifying contrasting narrative voices in the musical setting of first-person reflective lyric poetry, and Russell Millard's narratological study of 'transvaluation', in which the musical score is regarded as a critical reaction to gendered cultural values inscribed in the libretto¹⁰. Combining these analytical perspectives, I aim to devise a model for understanding gender-related narrative practices in Kurtág's renditions of poetry by Dalos and Akhmatova through examination of two coexisting scripts, one implied by the text and another carried out by the music; together, they form a medium through which reassessment of gender relations is performed.

Analyses by Weaver and Millard are examples of musicological adaptation of theories on narrative and gender with emphasis on how musical expressions of voice, language, identity, body, and race, conceived as entities created and manipulated by people, are embedded into constructions of subjectivity. These developments help formulate the conceptual basis for my study, namely, the understanding of representing feminine experience in a musical text in light of discussions on polyvocality (the possibility to hear several voices in "a narrative text in which the only agent is a narrator who also serves as the protagonist"), the vacillating focalization (the shifting angle of perception) and the distinction between biological sex, the socially constructed gender identity, and individual gender expression¹¹. Such orientations problematize the idea of the stable, coherent subject and promote a notion that its definition varies according to point of view and context. Weaver argues that the presence of two contrasting voices in *Dichterliebe* (the voices of the narrator-protagonist who addresses the audience and the actor-poet who speaks to both himself and the beloved) reminds us about the split that often exists in an (auto)biographical text between the subject of the narration and the subject of the narrative. Weaver demonstrates how musical focalization (whose function he sees in *Dichterliebe* as assigned primarily, but not exclusively, to the piano accompaniment) highlights the conflicting perceptions of the narrated events by the hero. Weaver claims that the persona's changing attitude towards his past experiences conditions the process of his self-recovery, which, in Weaver's view, is the central focus of the cycle¹².

Weaver's inquiry guides my examination of how the subject is represented narratively in Kurtág's vocal cycles. When placed in the perspective of gender studies with special attention to social-cultural and historical contexts that articulate the concept of human body, the idea of two contrasting narrative voices gains another dimension, thereby enriching the description of how the gendered subject is made accessible through a text. Given that

European Women's and Gender History – Vol 2: Women Writers and Intellectuals, Oxford, New York, Berghahn Books, 2008, p. 146.

3. See Ruth SOLIE, "Whose Life? The Gendered Self in Schumann's *Frauenliebe* Songs", in Steven Paul SCHER (ed.), *Music and Text: Critical Inquiries*, New York, Cambridge University Press, 1992, p. 220.

4. Kristina MUXFELDT, "*Frauenliebe und Leben* Now and Then", *19-th Century Music* 25/1 (2001), p. 48.

5. Anikó IMRE, "Hungarian Poetic Nationalism or National Pornography? Eastern Europe and Feminism – with a Difference", in Arturo J. ALDAMA (ed.), *Violence and the Body: Race, Gender, and the State*, Bloomington, Indiana University Press, 2003, p. 41 [foreword by Alfred Arteaga]; Márta KÖRÖSI, "Performing the Autobiographical: Hungarian Women's Autobiographies by Men Writers", in Katalin KIS, and Aleah N. RANJITSINGH (eds.), *Violent and Vulnerable Performances: Challenging the Gender Boundaries of Masculinities and Femininities*, Oxfordshire, Inter-Disciplinary Press, 2013, p. 37.

6. *Nono* consists of six movements: No 1 ("Declension of the pronoun *whose*") is based on Kurtág's own text and has a poetic motto from Lermontov; No 2 ("Separation") is a fragment from Akhmatova's poem; Nos 3-6 use texts by Dalos. Twenty-one poems of *Messages*, all by Dalos, are grouped in three sections (I. Loneliness, II. A Little Erotic, and III. Bitter Experience – Delight and Grief) and bear epigraphs and an epilogue from Akhmatova, Goethe, and Blok. *Scenes* includes fifteen Dalos songs (Nos 2 and 15 are settings of the same poem with different music) with an epigraph from Lermontov. *Requiem* consists of four short pieces based on the poems by Dalos.

7. My transliteration of the name Трусова follows ISO and Library of Congress Transliteration System – 'Trusova', which I use to distinguish the lyric speaker of these poems from the actual poet Rimma Dalos (née Римма Владимировна Трусова), whose name is spelled in this paper as 'Troussova' in accordance with the official title of opus 17 (Editio Musica Budapest Z 12021).

8. Kurtág used verses by Akhmatova in five opuses: the already mentioned *Nono*, *Messages*, and *Four Poems*, as well as *Songs of Despair and Sorrow* opus 18 (1980-96), six choruses for double mixed choir to the texts by Lermontov, Blok, Esenin, Akhmatova, Mandel'shtam, and Tsветаeva, and the unpublished *Olyan, Amilyen* (This is how I am) for solo voice in Hungarian translation of Szusza Rab. For a discussion of the literary aspect of *Songs of Despair and Sorrow* opus 18, see

Julia GALIEVA, "Poetic Motifs and their Transformations in Kurtág's Songs of Despair and Sorrow op. 18", in Márta GRABÓCZ, et Jean Paul Olive (eds), *Gestes, fragments, timbres: la musique de György Kurtág*, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 197-220, and Julia GALIEVA-SZOKOLAY, "In stile popolare: Kurtág's Reading of Lermontov's 'So Weary, So Wretched'", *Slavic and East European Journal* 62/1 (2018), pp. 120-139.

9. Stephen Walsh notes that the "quasi-narrative progression" in *Messages* was imparted by the composer in the process of compiling the texts: "[...] it is hard to believe that, at least from the moment he selected a second poem, Kurtág had not decided on some kind of loosely implied narrative cycle, even though early unsigned publishers programme notes for the Dalos cycles inform us that 'in neither work did he initially have any particular plan in mind' (Rhydderch 1989)"; see WALSH, "Kurtág's Russian Settings", pp. 76, 85-86.

10. See Andrew WEAVER, "Memories Spoken and Unspoken: Hearing the Narrative Voice in *Dichterliebe*", *Journal of the Royal Musical Association* 142/1 (2017), pp. 31-67; Russell, "Musical Structure, Narrative, and Gender in Ravel's *Daphnis et Chloé*", London, Royal Holloway University of London, 2017, p. iii [Doctoral thesis].

11. See WEAVER, "Memories", p. 38.

12. See WEAVER, "Memories", p. 59.

gender as a social construct resides at the core of human practices in which patriarchal power dynamics are manifested, polyvocality may be seen as a source of narrative tension that propels the story while encouraging revision of existing gender-related conventions. The concept of transvaluation, employed by Millard following Byron Almén's *Theory of Musical Narrative*, denotes a situation in which an observer interprets a change occurring over time within a system of signs as isomorphic with a change applied to a cultural, social, or psychological hierarchy¹³. This idea instructs Millard's examination of two diverging narrative plots in *Daphnis et Chloé*, the first originating in the fin-de-siècle cultural and literary myths about *femme fatale*, and the second, articulated by the music, seeking "something more in tune with the contemporary figure of the *femme nouvelle*"¹⁴. Related to this reading is the interpretation of nineteenth-century ideas on femininity offered by Claudine Jacques in her study of dramatic works by Schumann. Discussing pluralistic concepts on gender in nineteenth-century literature and philosophy, Jacques engages such categories of feminist theory as androgyny – blurring of gender boundaries (Sara Friedrichsmeyer), gender ambiguity – dissolution of ego formation that situates a pre-potent masculine Self over the inferior, dependent feminine Other (Alice Kuzniar, Pam Morris), specular reciprocity (Tracey A. Rosolowski) – the ability of female figures to invert gender roles by gaining control of the male gaze, and *l'écriture féminine* – a mode of expression that takes into view the relationship between female perceptions of the body and the language (Luce Irigaray, Martha Helfer)¹⁵. These developments support my discussion of discourses of gender and sexuality, the ideology of healing after emotional trauma, and the ethics of vulnerability as they are formulated in Kurtág's compositions.

1. Trusova and Psyché

Kurtág's developed an interest in the poems by a Russian-born Budapest-based translator/author Rimma Dalos (b. 1944) in the mid-1970s¹⁶. A few years earlier, Sándor Weöres (1913–89) published a historical verse novel *Psyché. Egy hajdani költőné írása* (Psyché. The writings of a poetess from the past), the first Hungarian postmodernist literary text which engages "language games of identity, parody, irony, intertextuality, and the questioning of earlier understanding of authenticity, originality and referentiality"¹⁷. The author posed as a mere compiler of 'a newly discovered' manuscript authored by a nineteenth-century poetess Erzsébet Lónyai, a fictitious young woman of mixed Hungarian and gypsy origin – independent, provocative, and exotic. She is described by critics as

[...] a perfect allegory of the feminized, but beautiful and rebellious, "noble" artist whose masculinity is clearly tied to her intellect, which in turn easily transcends his fictional femininity. Psyché is a woman forged out of the two man-made stereotypes that have been endlessly employed in European arts to

contain the threatening, castrating aspects of women's sexuality: she is a promiscuous whore and a creative mother – with a mind – in one; she is for and about men with maternal productive talent in a politically prostituted, feminized world¹⁸.

Fictional female autobiographies by Péter Esterházy (*Seventeen Swans*, 1987, published under the name Lili Csokonai), Lajos Parti Nagy (*The Angel of the Body*, 1997, issued as a work of a fictitious female author Jolán Sárbogárdi), and Lóránt Kabai (*Precious Little*, 2008, written as an online blog under the name Laura Spiegelmann) likewise sexualize and, in the case of Esterházy, racialize the persona, a half-Gypsy again. They challenge the reader with descriptions of ambivalent contexts and liminal conditions, and Esterházy, like Weöres in *Psyché*, resorts to a stylised archaised Hungarian which emphasizes subversive ambiguity of representation¹⁹. Gender shift enables these artists to expand the frame of reference in relation to (male) author "as subjective agent and the source or centre of the text and build a decentralized (female) definition of the subject"²⁰. Moreover, by ascribing authorship to fictitious female writers, they gain a new perspective on existing gender culture. Portrayed as an uninhibited, luscious character, Psyché repudiates desexualization of the subjects that permeated Eastern European discourse in the 1950–70s²¹. Dissipation of gender-related taboos accelerated in Hungary toward the end of the Kádár epoch as a compensatory "catching up" after the years when open discussion of sex-related matters had been largely absent from the public sphere²². By the mid-1980s, images of emancipated and "exotically racialized" women in Hungarian theatre, literature, music, and film became a common currency denoting the idea of free artistic expression. As Imre writes,

[...] deprived of the possibility of meaningful political action, [creative artists] have rebelled against the communist stifling of public communication by the liberation of the private. Sexual rebellion, ostensibly against the prudishness of the regime, served as an allegorical weapon against political oppression²³.

Kurtág's interest in Weöres, to whom he appears to be related on a formal-aesthetic level, spans over several decades²⁴. In a way, formal design of the Trusova cycles – sets of miniatures framed by poetic epigraphs, mottoes, and descriptive titles – parallels the structural layout of *Psyché*, with its diverse collection of verses, diary entries, letters, memoirs, short biographies, and commentaries attributed to the title character and her nineteenth-century and present-day admirers²⁵. There are other similarities as well.

18. IMRE, "Hungarian Poetic Nationalism", p. 44.

19. See HOCK, "A History of Things", p. 141.

20. HOCK, "A History of Things", p. 148.

21. See IMRE, "Hungarian Poetic Nationalism", p. 52.

22. See Beata HOCK, "Sites of Undoing Gender Hierarchies: Women and/in Hungarian Cinema (Industry)", *Medijska istraživanja: znanstveno-stručni časopis za novinarstvo i medije* 16/1 (2010), p. 23.

23. IMRE, "Hungarian Poetic Nationalism", pp. 46–47.

24. In 1950 Kurtág set Weöres' text in *Tánc dal* for children choir and piano. In a telephone conversation with the author of this paper on January 23, 2018, the composer confirmed that he read the extended version of *Psyché* (released in 1975).

25. Imre describes the structure of *Psyché* as a "'latent novel' with five (or later, six) layers" where the story of the protagonist is told, retold, revised, reflected, and commented on five times, each time with new details and from a new perspective: see IMRE, "Hungarian Poetic Nationalism", p. 142. Hock claims that this form "does carry along a narrative without, however, any of its components bearing the distinct element of a prose narrative/novel": see HOCK, "A History of things", p. 147. This strategy is seen as reflecting the struggle to achieve feminine subjectivity that defines feminine textual practice.

13. See MILLARD, "Musical Structure", p. 51.

14. MILLARD, "Musical Structure", p. 226.

15. See Claudine JACQUES, "Gender Transitivity in Three Dramatic Works by Robert Schumann: the *Szenen aus Goethes Faust* (WoO 3), *Genoveva* Op. 81, *Das Paradies und die Peri* Op. 50", Montreal, McGill University, 2011, pp. 15–32 [Doctoral thesis]. For the list of specific works by these scholars, see pp. 350–363.

16. Rimma Dalos translated the text of Kurtág's *The Sayings of Péter Bornemisza* opus 7 for soprano and piano (1963–68). Translation from Hungarian to Russian was commissioned by the state-owned *Hungaroton* recording company for the sleeve of the vinyl disk SLPX 11845 (1977).

17. Quoted in KÖRÖSI, "Performing the Autobiographical", p. 38.

Trusova's "sensual abandon" clearly echoes "heightened sexuality" of 'the poetess from the past' who is motivated heavily by her desire²⁶. Like Psyché, the Russian-speaking protagonist of Kurtág's cycles is also subversively exotic. Russian text, reproduced in the score in Cyrillic, and stylistic tropes *chastushka*, *kamarinskaya*, and *dance russe* operate as identity markers, pointing in the direction of Russian literature: Miss Trusova's "self-abasement, humiliation, and self-destruction" call to mind uncontrollable surges of emotion in the novels by Turgenev, Tolstoy, and Dostoevsky²⁷. Historians observe that it was typical for the nineteenth century foreigners to see Russia "as a locus of exotic sexuality"²⁸. Rachel Beckles Willson comments that the unrestrained sensuality of Trusova fits in with the Western public's "vague orientalist prejudices about the 'East'"²⁹. Kurtág's own characteristic of Trusova as "an emancipated young woman of the turn of the century, who allows herself to be taken over and scarred by this emancipation" reiterates the time-honored conflation of subversive female with exotic *other*³⁰. But just as Weöres in his novel uncovers "the biological essentialism of the national imagination" by constructing a context in which Psyché's Gypsy blood is seen to explain and conveniently 'justify' her sexual excesses, Kurtág lays bare the worn-out cultural clichés by reappropriating stereotypical casting of exotic female – including hysterical laughter and carnivalesque violation of propriety in "Chastushka" (*MII4*) – in an ironic response to these notions through exaggerated stylistic idioms³¹.

Yet, despite the similarity of the narrative approaches in the novels by Hungarian writers and in Kurtág's compositions, there also is an important difference between them, which pertains to authorship and gender representation. In the case of Weöres, Esterházy, and other 'men writing in the feminine', a male author *invents* a fictional woman poet/character. Not only he 'wears a mask' but he also employs various authentication techniques to validate the text as a genuine female autobiography: Weöres constructs a veritable frame for the protagonist's adventures in the form of references and fictional excerpts credited to real historical and modern-day figures (such as the early nineteenth century Hungarian poet László Ungvárnémeti Tóth and the real-life actress who portrayed the title character in one of stage adaptations of the novel), while Esterházy sets out a narrative action whose timeline and logic are held tight by a convincing motivational sequence and references to the materiality of the world in which the lead character exists³².

In the case of Kurtág, the author/persona relationship is more complicated. On the one hand, there is no gender gap separating the poet and the fictional *I* she creates. On the other hand, via Kurtág as the composer and compiler of the unrelated poems into larger collections, his male authorship manifests itself too. As Kristina Muxfeldt pointed out in her

overview of nineteenth-century and contemporary perceptions of the poetic sources in Schumann's *Frauenliebe*, the unmediated lyric *I* in first-person verses implies

a close correlation, if not an exact identity, between the author's poetic persona and the first-person speaker in the poem. A male poet who undertakes to write *as a woman*, not merely to portray a female character, confounds this assumption, sustaining the illusion that he has shed his own identity in adopting her point of view. Only the title page and the author's signature stand to remind us that this is an exercise in role playing³³.

Although it would be an overstatement to claim that in the Trusova cycles Kurtág 'writes as a woman' rather than 'merely portraying' the female character, it remains true that the difference between these two modes is not so clearly defined – the mediated portrayal of the female persona does not exclude an attempt to adopt her point of view and to some degree identify with her, as Kurtág's words, quoted by Stephen Walsh, illustrate: "Madame Bovary (Mlle. Trusova) c'est moi"³⁴. It seems that the authenticity of gender performance is an issue only to the extent that it helps the female subject to fit in a given narrative context. A crucial part of the story as it arises in Kurtág's sets of songs is its intricate verbal framing – section titles, epigraphs, performance instructions, mottoes, and embedded commentaries such as "Epilogue by Aleksandr Blok, dearly loved poet of the deceased", which indicate an effort to mystify the original author of the poems. Is Rimma Dalos a real person or just another fictitious character? Historical or contemporary? Deceased or living? Russian or Hungarian, as her last name suggests?³⁵ In this essay I offer a reading that considers Rimma Dalos as a fictional figure alongside 'Miss Trusova', her *alter ego*, created by Kurtág in the process of selecting and arranging the text – an act which is not unlike writing a fictional female autobiography. Building on the clue given by the composer in the title of opus 17 (*Messages of the Late Miss R. V. Trousova. Twenty-one Poems by Rimma Dalos*), which ties the two identities without fully conflating them, I view Kurtág's cycles as a musical depiction of two coextensive selves within the lyric speaker. Their respective positions may be aligned with, on the one hand, an immediate experiential perspective of the lyric *I*, and on the other, a reflective narration of the story. The voices representing these positions are congeneric with the voices of both the composer and the actual poet, blurring the boundaries between real/fictional cum male/female authorship in a way that is similar to gender positions established in the works by Weöres, Esterházy, and other Hungarian authors who attempt to adopt a female perspective.

26. See WALSH, "Kurtág's Russian Settings", p. 82; HOCK, "A History of Things", p. 148. It was likewise perceived by contemporaries as a veiled denunciation of institutionalized violation of privacy (see BALÁZS, "Im Gefängnis des Privatlebens"). This reading resonates with the notion of 'inner emigration,' familiar to many artists throughout the Eastern Bloc. For an analysis of contemporary critical responses to Kurtág's Dalos cycles: see BECKLES WILLSON, *Ligeti, Kurtág*, pp. 201-210.

27. See WALSH, "Kurtág's Russian Settings", p. 77.

28. Jane T. COSTLOW, Stephanie SANDLER, and Judith VOWLES (eds.), *Sexuality and the Body in Russian Culture*, Stanford, Stanford University Press, 1993, p. 8.

29. BECKLES WILLSON, *Ligeti, Kurtág*, p. 209.

30. Quoted in WALSH, "Kurtág's Russian Settings", p. 77.

31. "Her Gypsy ancestry explains, in the Hungarian critical accounts, her propensity to "extremes", "adventure", and "amours", defying the convent education she received as a result of her more distinguished paternal heritage", IMRE, "Hungarian Poetic Nationalism", pp. 42, 44.

32. See KÖRÖSI, "Performing the Autobiographical", pp. 38-40.

33. MUXFELDT, "*Frauenliebe und Leben* Now and Then", p. 30.

34. WALSH, "Kurtág's Russian Settings", p. 76. Walsh interprets this phrase as "a Freudian slip for "Madame Bovary c'est moi (Mlle Trousova)".

35. My reading rests on the understanding that "in a narratological-posthumanist-feminist theoretical context, fictionality, simulation and performativity become constitutive aspects of narrativity": see KÖRÖSI, "Performing the Autobiographical", p. 12. Therefore, biographical details of Rimma Dalos's life, which are well known today, have little relevance to her constructed identity in Kurtág's cycles. A similar concern with (self)representation and language arises in relation to another work by Kurtág, which also features a female persona – "Samuel Beckett: *What is the word*". Samuel Beckett sends word through Ildikó Monyók in the translation of István Siklós" opus 30b (1991), in which the author (Beckett) and the speaker, personified by Kurtág's acquaintance, an injured performer Ildikó Monyók, relate by the effort to regain the ability to speak and to recapture a meaningful link among disjointed recollections.

2. Rimma Dalos: poetic revelations

A collection of sixty-nine verses by Rimma Dalos was published in Budapest in 1988³⁶. This bilingual Russian–Hungarian edition includes most of the lyrics from *Nono*, *Messages*, *Scenes*, and *Requiem*, revealing the poet's penchant for unassuming format, everyday language, recurring images, and folkloric detail. Words of the lyric speaker are punctuated by elisions, repetitions, distorted echoes, and sudden shifts of tone. Suffused with uncertainty and doubt, they capture emotional responses to romantic encounters while aiming to establish continuity in the midst of inner turmoil³⁷. Yes, the persona's self-destructive fixation on the beloved appears to doom her to misery and humiliation, which have elicited Walsh's description of the poems as "single-minded" and the psychological atmosphere they evoke as "rabid"³⁸. Some of the lyrics draw on history and religion, include ironic remarks about 'East-European happiness' and 'Slavic sorrow', and use images of naked or mutilated female body as signs of subversive behaviour. "Merciful ones" (S3) evokes *yurodivy* (Fool-in-Christ), an enigmatic visionary who occupies a special place in Russian culture:

Простите, милосердные,	Merciful ones, forgive me
За слабость мою женскую,	this woman's weakness,
За то, что полюбила я	that I so loved
Душою юродивого.	This Holy Fool. ³⁹

The image of Fool-for-God's-sake is essentially a self-characteristic: the protagonist shares with the folk preacher of humility a peculiar mix of anguish and euphoria and the urge to provoke insults and ridicule. Some of Miss Trusova's actions mimic the Holy Fool's celebration of unruly Bakhtinian body ("I want to take in all of you, without anything left over" *MII.2*, "I stand naked before you, bite me anywhere!" *MII.4*). Although Blessed Fools were usually men, like *yurodivy* in *Boris Godunov*, Helena Goscilo sees revival of this archetype in contemporary Russian female prose, relating its resurgence to economic insecurity of women during the period of transition to market economy⁴⁰. Some of Dalos's strategies are similar to the approaches of Western female writers whose chief contributions were "thematizing 'otherness' as a fundamental experience of identity" and putting their 'bodies' into their writing as the tool for lifting off the disabling weight of ideologically

infiltrated hegemonic patriarchal system⁴¹. Although Rimma Dalos did not take part in the contemporary European feminist movement (which had been pushed aside in Hungary by more urgent political issues), many aspects of her work are close to the mode of writing using feminist perspective.

Literary theory distinguishes between 'feminist text' and 'feminine writing': as Hock notes, the latter does not necessarily imply an overtly stated feminist intention, offering instead "'feminist input', be that a matter of content, 'form', or 'strategy'"⁴². She points out that some cultural environments tend to undermine the need of women artists' feminist self-identification even if their works engage "categories and interpretative strategies introduced by feminist criticism"⁴³. As Goscilo argues, Russian women writers in the 1970–80s not only "repudiated gender's relevance to creativity" but also "denounced feminism as misguided at best, half-witted at worst"⁴⁴. Hungarian novelist Magda Szabó (1917–2007) stated in a 2007 interview: "To my mind, there are no such categories as female writers or male writers. There are only writers. I am not attached to any sort of ideology, not even to feminism"⁴⁵. Rather than politicizing gender, as many of their Western contemporaries did, Hungarian women poets Anna Hajnal (1907–77), Ágnes Nemes-Nagy (1922–91), and Margit Szécsi (1928–90) took part in literary discourse as androgynous national artists, aiming, in the words of Nemes-Nagy, to

Write about the extreme: about the assault on existence in a spiritual and physical sense. About physical misery and madness. We let these experiences crawl into our poems. The presence of these two anxieties quasi tamed by a pinch of *intellectualism* was a very good lesson for us⁴⁶.

Anna Menyhért argues that Nemes-Nagy withheld her feminine poems and instead prioritised genres in which the personal and political is addressed via ontological inquires, the myth, and withdrawal into the private consciousness⁴⁷. She depicted objects and places that are "not sites for human narrative: they are phenomena composed of impersonal precisions that are nevertheless bursting with human passion. It is just that the passion is in the things, transferred by an enormous, all but passive, act of the will"⁴⁸.

Recent studies of body politics in non-democratic environments regard the difference between restrained and resistant behaviour as non-essential, and the notion of resistance as ambiguous. In her analysis of gender representation in Polish cinema before 1989, Elżbieta Ostrowska shows that a single activity may constitute both defiance and acceptance of authority: while resisting domination, the suppressed entities may nonetheless adapt to or even reinforce in some ways the power that necessitates defiance in the first place.

36. Rimma DALOS, *Я без тебя* / Nélküled, Budapest, Én. Magvető könyvekiadó, 1988. The volume remains the largest publication of Dalos's poetry; an interview with Rimma Dalos, her brief tribute to Kurtág and five poems in French translation by Dominique Levellé are published in Philippe ALBÉRA (ed.) *György Kurtág: entretiens, textes, écrits sur son œuvre*, Genève, Éditions Contrechamps, 1995. Throughout the years, Dalos considered her literary pursuit as a low-key private activity (*пишу для себя* [write for my own pleasure]) fueled by passive resistance towards the mainstream ideology that favoured silent dissolution in compliant multitude while largely ignoring the domain of personal experience. Her self-effacing feminine lyricism contrasts the constructions of the predominantly male 'heroic' dissident discourse, represented, among others, by the work of her husband, oppositional writer, and co-founder of Hungarian underground resistance movement György Dalos, who was tried on the charge of anti-government activity in 1968. The role of women in the dissident wave in Poland is discussed in Shana PENN, *Solidarity's Secret: the Women Who Defeated Communism in Poland*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005.

37. In the 1993 interview, Rimma Dalos said that her poetry of the 1970s reflected the emotional stress of her cultural assimilation in Hungary. See Philippe ALBÉRA, "Entretien avec Rimma Dalos," in ALBÉRA, *György Kurtág: Entretiens*, p. 71.

38. See WALSH, "Kurtág's Russian Settings", pp. 76–77.

39. S3. Unless otherwise indicated, all extracts from the mentioned works, including texts and English translations of the poems are taken from the published EMB scores. Used with permission.

40. See Helena GOSCILO, "Madwomen without Attics: The Crazy Creatrix and the Procreative *yurodivoia*", in Angela BRINTLINGER, and Ilya VINITSKY (eds.), *Madness and the Mad in Russian Culture*, Toronto, University of Toronto Press, 2007, pp. 226–241.

41. See Anna KÉRCZY, *Body-Texts in the Novels of Angela Carter: Writing from a Corporeographic Point of View*, Lewiston/Queenston/Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2008, p. 5.

42. HOCK, "A History of Things", p. 141.

43. HOCK, "A History of Things", p. 142.

44. Helena GOSCILO, "Perestroika and Post-Soviet Prose: from Dazzle to Dispersal", in Adele BARKER and Jehanne GHEITH (eds.), *A History of Women's Writing in Russia*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 300.

45. János HÁV, "An Interview with Magda Szabó: I Don't Like Bearing Grudges", *Hungarian Literature Online* (January 8, 2007), [https://hlo.hu/interview/i_don_t_like_bearing_grudges.html], accessed 24/03/21].

46. Quoted in Ágnes LEHÓCZKY, *Poetry, the Geometry of the Living Substance: Four Essays on Ágnes Nemes Nagy*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2011, [Preface by George Szirtes], p. 9.

47. Anna MENYHÉRT, *Women's Literary Tradition and Twentieth-Century Hungarian Writers: Renée Erdős, Ágnes Nemes Nagy, Minka Czöbel, Ilona Harnos Kosztolányi, Anna Lesznai*, trans. en. Anna Bentley, Lenden, Boston, Brill Rodopi, 2019, p. 11.

48. LEHÓCZKY, *Poetry, the Geometry of the Living Substance*, p. xiv.

Her study is focused not on the extent to which an agent is coerced by or unsusceptible to any form of oppression, but on the notions and actions that may be "recognized as a site of ideological opposition, contestation or doubt"⁴⁹. In the poems by Rimma Dalos, such gestures are conveyed via verbal pairs happiness/misery, defeat/salvation, impropriety/decentcy, retaliation/pardon, penance/retribution. Not critical per se, the contexts in which they appear may be understood as responses to restrictive social practices, be that non-corporeal gender outlook, limitations imposed on women by the dominant male culture, or broader ideological constraints⁵⁰.

This is true for many Dalos's lyrics. "In you I seek" presents a compressed version of the Romantic quest plot (the protagonist finds a soulmate while pursuing a challenging task) with the speaker the feminine equivalent to the classic 'male hero on a mission' figure and 'salvation' the goal of her quest. The lexical pairs *you/I*, *salvation/fall*, and *seek/find* stem from the primary semiotic structure of contradiction denoting tension and requiring resolution through action. The inverted gender roles, and the failure to attain salvation, which lends a perceptibly acerbic tone to the poem, manifest a critical stance, a rejection of an ideology of female passivity and meekness:

<i>В тебе</i>	In you
<i>своё спасение ищу,</i>	I seek my salvation,
<i>а нахожу паденье.</i>	but I find my fall. ⁵¹

Part of this ideology is a 'suffering female', or what feminist theorists call "self-identity based on 'sacrificial logics'", the traditional representation of women as redeemers and supporters of men's heroic endeavours⁵². Although the officially sanctioned model of femininity in post-war Hungary prioritized socialist industriousness and endurance, it also encompassed such 'innate' female qualities as chastity, loyalty, docility, and even 'sweetness'⁵³. Dalos's poetry both perpetuates and denies these definitions. Her poems are paradoxical yet revelatory in their reworking of patriarchal myths which are at once self-ironically undermined and self-consciously reinstated in search of empowerment and self-assertion. Despite attempting an autonomous subject position, the persona is unable to escape the old-fashioned modes of mind and expression, as in "Without you" (*MIII.9*), which compares romantic separation with body mutilation:

<i>Я без тебя</i>	Without you
<i>как та женщина в бане</i>	I am like that woman in the bathhouse
<i>с отрезанной грудью.</i>	with her breast cut off. ⁵⁴

49. Elżbieta OSTROWSKA, "Women Who Eat Too Much: Consuming Female Bodies in Polish Cinema", in Yana HASHAMOVA, Beth HOLMGREN, and Mark LIPOVETSKY (eds.), *Transgressive Women in Modern Russian and East European Cultures: From the Bad to the Blasphemous*, New York, London, Routledge, 2017, p. 129.

50. "The frequent occurrence of sympathetically depicted complex women characters is the kind of film style and film language that prevailed in the 1960-80s. This form of expression was no result of any explicit feminist cultural intervention, yet it yielded modes of production and consumption that, in many respects, transformed the codes of classical mainstream cinema (also in circulation in Hungary in the pre-war and immediate post-war years) in similar ways as those suggested by feminist "counter-cinema": see HOCK, "Sites of Undoing Gender Hierarchies", p. 24.

51. *MIII.7*.

52. See KÉRCHI, *Body-Texts*, pp. 14-15.

53. See Eva FODOR, "Smiling Women and Fighting Men. The Gender of the Communist Subject in State Socialist Hungary", *Gender & Society* 16/2 (2002), pp. 240-263.

54. *MIII.9*.

Femininity narrated by Dalos is ambivalent and inconclusive, becoming an impulse for a not less ambivalent interpretation of the feminine in Kurtág's music. My discussion of the Trusova songs focuses on musical patterns in which the composer examines and reconfigures the narrative models formulated in the poems by Dalos.

3. Trusova: compliance and subversion

According to Stephen Walsh, Kurtág intended to give opus 17 a different title – *Frauenleben und -schicksal* (A Woman's Life and Fate) –, as an homage to *Frauenliebe und Leben* by Chamisso/Schumann. This gesture was likely ironic, Walsh observes, given that "the content and tone of Dalos' poems [is] an out-and-out rebuke to the prudish romanticism of Chamisso's"⁵⁵. Walsh perceives a similar "faintly Heine-esque quality of mood-deflation" in *Scenes* opus 19; he names another nineteenth-century character mentioned by Kurtág in relation to Trusova, Flaubert's Mme Bovary⁵⁶. As Millard noted in his investigation of gender representation in *Daphnis et Chloé*, a fundamental quality of irony is its ability to effect transvaluation by questioning cultural assumptions inscribed into narrative⁵⁷. In this light, references to such dissimilar characters as the woman of *Frauenliebe* and Mme Bovary suggest an inquiry into gendered cultural beliefs.

Nineteenth-century representations of women are considered in scholarly literature as suspended between autonomous and subservient subject positions. Claudine Jacques describes the heroines of Schumann's *Das Paradies und die Peri* opus 50, *Genoveva* opus 81, and *Szenen aus Goethes Faust* WoO 3 as 'gender transitive': their feminine qualities (empathy, chastity, naïveté, and the ability to incite men's spiritual desire) are balanced by the traits typically coded as masculine – determination, courage, and initiative, opening the possibility of female agency and autonomy⁵⁸. Ruth Solie recognizes a similar attempt at subjectivity in *Frauenliebe*, which she reads as a narrative of the persona's rising above "a ritualized, mythic existence" told through perceptions and experience of a unique individual⁵⁹. This interpretation is echoed by Kristina Muxfeldt who emphasizes that the woman of *Frauenliebe* "maintains an extremely active life of imagination [...]", and that this quality figures in the cycle as an unquestionable "virtue, a source of strength, not as the excess of melancholy [...]"⁶⁰.

Like in *Frauenliebe*, love, understood as a "great misery and blessing" (*MIII.2*), is the central theme of *Nono*, *Messages*, *Scenes*, and *Requiem*. Linked to traditional 'feminine' attributes such as night, dreams, stars, flowers, pebbles, tears, and rain, love defines the protagonist in many important ways. Notably, these attributes do not surpass the boundary of romantic affection, clinging instead to the drama of everyday existence, as Kurtág downplays the protagonist's intellectual strivings by leaving out the poems which may attest to her interest in any but intimate sphere. We know very little about her exterior surroundings, occupation, or social involvement – on the opposite, the songs are saturated

55. WALSH, "Kurtág's Russian Settings", p. 76.

56. See WALSH, "Kurtág's Russian Settings", pp. 77-78.

57. See MILLARD, "Musical Structure", p. 286.

58. See JACQUES, "Gender Transitivity", p. 57.

59. See SOLIE, "Whose Life?", p. 228.

60. MUXFELDT, "*Frauenliebe und Leben* Now and Then", p. 40.

with the images of passionate devotion. She is shown as accommodating (S3, *MIII.3*), forgiving (R4), caring (S1, 3), passive (N3, S2, 4, 11, R2), reserved (N4, 5), impassioned (*MII.1, S4*), obsessive (S7), frustrated (S5), hesitant (S6), rebellious (*MII.3-4*), bold (*MII.4*), and abused (*MIII.12*). Kurtág emphasizes submissiveness as one of her main characteristics, but as the author of a modern *Frauenliebe*, he also recognizes her courage to 'flee paradise' (S8) while 'squealing like a pig' (*MII.3*). The persona's ability to develop a will of her own and to act on it at any cost arises as a prominent motif in *Messages*, as reflected by the epigraph to Part III of the cycle:

... И была роковая отрада В попираньи заветных святынь, И безумная сердцу улада – Эта горькая страсть, как полынь!	... And there was a fatal joy in trampling on sacred things, and insane pleasure for the heart – a bitter passion, like wormwood! ⁶¹
---	--

This inner duality is communicated by two contrasting narrative voices, which represent two sides of the lyric persona.

As mentioned, the possibility of two narrative voices in a lyric vocal cycle was explored by Andrew Weaver. One of the central aspects of narratology, *voice* highlights the identity of the speaker, allowing to perceive more than one character in the poems which belong to a single agent ⁶². Even if all the songs appear as first-person utterances spoken by the *same* persona, they may represent different levels of discourse by projecting the words of either the *actor* or the *narrator* and by using one of the two temporal modes, *narrated* or *narrating* time. According to Weaver, Schumann's *Dichterliebe* is dominated by the voice of its narrator-protagonist speaking to the audience in real time, casting his story as he talks. But there is also a second voice, that of the actor, the heartsick poet who is heard when the hero addresses himself or talks to the beloved using first- and second-person personal pronouns. His words belong to the second narrative level. The actor, even if he appears to exist in real time, occupies exclusively the so-called 'narrated time,' or 'present-in-the-past' that recreates the events in vivid flashbacks ⁶³. The difference of the voices that belong to the narrator and the actor is the difference between talking *about* and talking *to* the beloved ⁶⁴.

Over the course of *Messages* and *Scenes*, the female persona shares her excitement and misery in vocal miniatures which unfold in a narrative sequence reminiscent of Romantic vocal cycle. Using the narratological distinction between *plot* (the underlying series of events) and *discourse* (the order and manner in which the events are narrated), it is possible to condense the implied *plot* of the Trusova songs as the story of overpowering passion ending in separation. Unlike the implied plot, the narrative *discourse* in the cycles is non-linear, with digressions and omissions – a common strategy for narrative effects that deflect from directional flow into an atemporal path, as one of the songs in *Messages* describes:

Твои исчезновенья как провалы в памяти. Нет связи в действии,	Your disappearances are like gaps in the memory. A link in the action is missing.
--	--

но есть другая связь, которая зовётся время.	But there is another link which is called time. ⁶⁵
---	--

Discussing the very same quality in the plot of *Dichterliebe*, Weaver finds that it creates "the crucial need for the listener actively to put the pieces together, fill in the gaps and participate in the construction of meaning..." ⁶⁶. What makes it possible is that the attention is fixed not on the chain of underlying events and not on the actual order in which they are presented in the cycle, but on the stages of the lyric speaker's self-exploration and his emotional reactions to the past events, which he reminisces while telling his story. Following Weaver's model, I recognize two narrative voices in the Trusova cycles. They belong to one speaker but fulfil different functions: the narrator *describes* the events to the audience in narrating (real) time, and the actor *participates* in the events while speaking to the beloved in narrated time ⁶⁷.

The narrator sets the spatial and temporal frame of the story ("In a space of six by four meters" *MI.1*, "The day has fallen" *MI.2*), introduces its main theme ("...there is one hope less, but there will be one song more" *MI*, epigraph from Akhmatova), and provides atmospheric intermissions ("In a cold blanket of snow" *S13*, "Autumn flowers" *MIII.6*). As the storyteller, she directs the discourse, as stated in the epigraph to *Scenes*:

Её волшебнo-тёмную завязку Не стану я подробно объяснять, Чтоб кой-каких допросов избежать;	But I shall keep my readers at a distance By hiding some ambiguous facts, for which Immodest people have the strongest itch; ⁶⁸
--	---

In some pieces, she assumes the role of an uninvolved observer, like the genderless Reporter of "Two interlaced bodies" (*MII.2*) or the nameless speaker of the poetic Epilogue in *Messages* who calls the persona 'the deceased', emotionally detaching herself from the past events. Analysing *Dichterliebe*, Weaver regards the narrator's position as more neutral and impersonal than that of the actor, due to the time gap between narrated events and the time of narration; his findings translate well onto *Messages* and *Scenes*. "In a space," the first song of *Messages* (*MI.1*), is an example of the narrator's effort to disengage herself from the story. She is conceived here as a non-perceptible narrator: no first-person pronouns are used, and the music, with the twirling viola gesture in subdued dynamics, muted timbres, and fluctuating pitch of accompanying lines, gives a dispassionate account of the physical and mental discomfort of an unnamed genderless 'man'. Yet, the viola ostinato carries gendered connotations, as it recalls musical depictions of spinning, a recurring topic denoting female domestic activity as well as a state of loneliness, distress, and disenchantment. But above all, it portrays entrapment in a suffocating unhospitable place (*agitato, soffocato*) (Example 1).

65. *MIII.8*.

66. See WEAVER, "Memories," p. 53.

67. My observations echo Weaver's account of the narrative structure of *Dichterliebe*. One can speculate whether similarity between Schumann's and Kurtág's narrative strategies are engendered by the similarity of purpose, or else they reflect a special place occupied by Schumann's output in Kurtág's compositions. References to Schumann feature prominently in Kurtág's music: in addition to the woman of *Frauenliebe*, there are Johannes Kreisler, Eusebius, Florestan, Meister Raro and the composer himself in *Hommage à R. Sch* opus 15d (1990) and *Kafka-Fragmente* opus 24 (1986). Like many of Kurtág's other musical tributes, for example "Fanfare in the manner of Mussorgsky" and "Hymn in the manner of Stravinsky" (*A kis csáva* op. 15b, 1978), they participate in his identity-play that is not dissimilar to Schumann's carnivalesque role-assuming technique. Both composers depict contrasting entities within a unique creative consciousness using strikingly opposing self-projections.

68. Lermontov, *A Fairy Tale for Children*, translated by An. Liberman, S.

61. Alexander BLOK, *To Muse*, 1912, *MIII*.

62. See WEAVER, "Memories", p. 38.

63. See WEAVER, "Memories", pp. 38-39.

64. See WEAVER, "Memories," p. 42.

Ex. 1: György KURTÁG, *Messages of the Late R. V. Trousova* opus 17, "In a space", mm. 1-5.

The function of the actor is different – to re-enact the events. Addressed to the beloved ("Love me, forgive me... *MIII.10*), her words are mere reactions to his actions ("took my heart on the palm of your hand" *MIII.1*, "uttered those terrible words" *MIII.13*, "stole my strength" *R3*), their recurrence a sign of her emotional dependence ("Every night the same dream" *S6*, "I'm waiting for you again" *S11*, "That's another Sunday over" *S12*) and balancing between hope ("My dear one brought me pebbles" *MIII.3*) and despair ("I was just a plaything" *MIII.12*).

Each cycle creates a different pattern of the two voices. Parts *I.1-2* in *Messages* constitute the narrator's introduction; numbers *II.1-4* and *III.1*, *3-5*, *7-10*, *12-13* are sung by the actor (with the exception of the poetic motto in *II.1* and the Reporter's lines in *II.2*); songs *III.2*, *6*, *11* and *14* may be heard as the narrator's words, where *III.2* ponders the nature of love, *III.6* is an interlude, *III.11* cites the Bible, and *III.14* ('epilogue') brings the story to an end. This layout follows the narrative thread in which the actor's entries act as 'retroversions' (Bal) offering snippets of the past events.

As shown in (Figure 1), the line separating the narrator's and the actor's positions is not so clearly drawn. The words in songs *II.3* and *III.15* in *Messages* may belong to either agent – it is the affect communicated by the music that clarifies the speaker's identity. The sense of despair in "Why should I not squeal like a pig" (*MII.3*) – wide leaps, contrasts of volume, and technically challenging vocal ornaments – associate with the crushed, hurting actor, whereas the atmosphere of aloof reserve, expressed in "For everything we did together" (*MIII.15*) using slow tempo and reduced instrumentation, suggests that in this song the narrator steps in and concludes the story. She has put her emotions aside, and simply sums up the situation as she sees it (Examples 2a and 2b).

Such strategy is described in narrative theory as *focalization* – a specific perspective from which the scene is depicted. Focalization implies a possibility of adopting the view of a different agent, including a speaker located outside the plot⁶⁹.

Throughout much of the Trousova cycles, the viewpoint of a focalizer coincides with that of the speaker, but in some songs Kurtág creates a 'mediated', or focalized outlook. Among the means of musical focalization which he uses are genre and style tropes, as in two songs from *Scenes* which present the same text with different music ("From meeting to parting" *S2* and *S15*).

69. BAL, Mieke, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, trans. en. Christine van Boheemen, Toronto, University of Toronto Press, 2009 p. 90; Weaver, "Memories", p. 58; Millard, "Musical Structure", p. 26.

Part I. Loneliness

Poetic epigraph: "I have stopped smiling" (Akmatova)	1. "In a space"	2. "The day has fallen"
Narrator	Narrator	Narrator

Part II. A Little Erotic

Poetic epigraph: "... and unwillingly this song" (Akmatova)	1. Heat	2. Two interlaced bodies	3. "Why should I not squeal like a pig"	4. Chastushka: "Bite me on the head"
	Poetic epigraph: "Und wenn ein Irrlicht" (Goethe)	Reporter: "Two interlaced bodies"	She: "My skin turned pink"	Instrumental conclusion
Narrator	Narrator	Actor – to Beloved	Narrator	Actor – to Beloved
			Narrator	Narrator or Actor – to herself

Part III. Bitter Experience – Delight and Grief

Part III. Brief Experience – Design and Effect								
Poetic epigraph: "... <i>And there was a fatal joy</i> " (Blok)	1. "You took my heart"	2. "Great misery"	3. Pebbles: "My dear one brought me pebbles"	4. "A slender needle of suffering"	5. "I know my loved one does not need me"	6. "Autumn leaves are fading"	7. "In you I seek my salvation"	8. "Your disappearances"
Narrator	Actor – to Beloved	Narrator	Actor – to herself	Narrator	Narrator	Narrator	Actor – to Beloved	Actor – to Beloved
9. "Without you I am like that woman in the bathhouse"	10. "Love me, forgive me"	11. Retaliation: "An eye for an eye"	12. Plaything: "Let my words not sound like reproaches"	13. "Why did you utter those terrible words"	14. "In the cloudburst"	15. Epilogue: "For everything we did together"	Poetic epilogue " <i>Fly away as flew and thawed</i> " (Blok)	
Actor – to Beloved	Actor – to Beloved	Narrator	Actor – to Beloved	Actor – to Beloved	Narrator	Narrator or Actor – to Beloved	Narrator	

Fig. 1: The Narrator's and the Actor's songs in *Messages of the Late Miss R. V. Trousova* opus 17.

Ex. 2a: György KURTÁG, *Messages of the Late R. V. Trousova* opus 17, "Why should I not squeal like a pig", m.1 (vocal part).

Ex. 2b: György KURTÁG, *Messages of the Late Miss R. V. Trousova* opus 17, "For everything", mm. 1-5.

От встречи
До расставания,
От прощания
До ожидания
Пролёг мой бабий век.

From meeting
to parting,
from leave-taking
to awaiting
that was my woman's lot.⁷⁰

As (Figure 2) demonstrates, both pieces belong to the narrator who speaks in real time, providing a narrative frame for the story, but the contrast of tempo (*molto agitato* in S2, *lento desolato* in S15) and character (perpetual motion in S2, lamentation in S15) signals a change of discursive perspective. In S2, the narrator adopts the actor's viewpoint, mentally placing herself in the past: the pulsating triplet accompaniment and syncopated chromatic vocal line evoke the emotional crisis at the time when the persona realized that her relationship had no future. This means that the narrator is quoting the actor's words, originally uttered in the past (Example 3).

Медленно, уныло, пусто (*Lento, desolato*)
[Lassan, kietlenül, siváran]

Ex. 4: György KURTÁG, *Scenes from a Novel* opus 19, no 15, "From meeting to Parting (A Dispirited Wail)", mm. 1-4.

In contrast, in S15 the narrator separates herself from the speaker of the previous songs. Her words are the same as in S2, but the descending chromatic line, Baroque *passus duriusculus*, and canonic texture denote conscious stylization that heightens self-irony in the narrator's closing remark. It also suggests a realisation that a crisis can lead to emotional transformation through escape from the delusions and grievances of an unhappy relationship (Example 4).

The change of perspective (change of focalization) is used frequently throughout the second section of *Messages* (II. A Little Erotic). This part of the cycle is preceded by an epigraph from Akhmatova:

... и эту песню я невольно
отдам на смех и поруганье...

... and unwillingly this song
I shall give away for laughter and profanation...⁷¹

"Heat" (MII.1), the opening song of this section, has an additional motto:

Und wenn ein Irrlicht Euch die Wege weisen soll,
So müsst Ihr so genau nicht nehmen.

And if your guide's to be a Jack-o'-lantern's light,
Strict rectitude you'll scarce require.⁷²

Both poetic excerpts represent the voice of an external narrator who serves as focalizer for the ensuing actor's songs. Her words may be understood as an invitation to question patriarchal gender configurations by reading the musical discourse against normative plot structures (strict rectitude/laughter and profanation). Several aspects of "Heat" indicate that the persona's act is not without deliberate affront to 'proper' gender roles. She takes initiative and revels in sexual pleasure, giving an attitude traditionally coded as masculine ("Can't you see how I burn with desire for you?"). An important issue here is the exercise of agency, an emancipated woman claiming the right to an equal gender status. Transvaluation of 'standard' gender expectations is staged in "Heat" as an utterance that involves increasingly 'deviant' vocal strategies, such as extended vocal techniques (Example 5).

FIG. 2 : The Narrator's and the Actor's songs in *Scenes from a Novel* opus 19.

Ex. 3: György KURTÁG, *Scenes from a Novel* opus 19, no 2, "From Meeting to Parting (A Desperate Lament)", mm. 5-8.

70. S2, 15.

71. Akhmatova: *I stopped smiling*, "White Flock", 1915, MI.

72. Goethe: *Faust I*, *Walpurgisnacht*, MII.

[illegible]

Ex. 5: György Kurtág, *Messages of the Late Miss R. V. Trousova* opus 17, "Heat", m. 40 (vocal part).

[illegible]

Ex. 6: György KURTÁG, *Messages of the Late Miss R. V. Troussova* opus 17, "Heat", m. 1 (vocal part).

The excitement is so high, the speaker is not always coherent, and when she is, vocalization loses precision. The word жар (heat), repeated *presto*, *feroce* with rapidly expanding range, alternates with *Sprechstimme* and spoken phrases accompanied by resonant chords of the piano, xylophone, harp, and cimbalom. More instruments join in imitating vocal flourishes, which start to dissipate in an uncontrollable affect, a refusal to yield to a restrictive opinion (*excited, hysterical laughter; performed with gradually pulling back the tongue; on a gradually full-bodied, increasingly hoarse voice*). The capacitating agency arises from the friction between the frenzied atmosphere of vocal coloratura and technical control required for their execution (Example 6).

The following song, "Two interlaced bodies" (*MII.2*) begins with a love scene depicted through the eyes of an uninvolved Reporter. Since the presence of a spectator is not expected in this scene, it is logical to identify the voice of the Reporter with that of the actor reliving the moment of intimacy in the mind of an imagined narrator. Like in the previous song, focalization suggests here mental separation from the love act as a form of power play in the context assumed to be male-dominated: the persona not only usurps the masculine role by leading the action but also navigates the narrative discourse (Example 7).

Репортёр: Два сплетённых тела,
красное, белое, чёрное.
Иступлённое наслаждение
любовной ласки.

Reporter: Two interlaced bodies,
red, white, black.
Frenzied enjoyment
of love's caresses.

Она: Моя порозовевшая кожа,
горящая под твоими поцелуями,
Твоё побледневшее лицо
от сдерживаемого желания.

*She: My skin turned pink,
burning under your kisses.
Your face turned pale
from repressed desire.*⁷³

Con slancio
[Ренортёр:]
f , ① , ② , ③ *mp*

S Два спле-тён-ных тела: красное, белое, чёрное. Истступ-

Ex. 7: György KURTÁG, *Messages of the Late Miss R. V. Troussova* opus 17, "Two Interlaced Bodies", mm. 1-3 (vocal part).

73. MII.2.

50

2 [• = 100]

3

2

3

Cl.
(in La)

Cor.
(in Fa)

Pf.

Ex. 8: György KURTÁG, *Messages of the Late Miss R. V. Trousova* opus 17, "Two Interlaced Bodies", mm. 50-56.

When the focus on the actor is restored, a denser texture engenders a feeling of being enveloped by sound, as short glissandos bounce between the lower and higher register. In the second stanza, several textural layers are assembled, building toward the climax in the long instrumental coda. Its ornate postlude, played by the French horn, piano, and clarinet, is imbued with a sensual, orientalist feel. The effect is enhanced by the impression of time-flow arrested conjured by the ornaments languidly stretched out in the parts of clarinet and French horn. The sense of timelessness clashes with the rush of 'love's caresses' and encourages the listeners' attention to shift from the female speaker in her role as sexualized exotic *other* to an active agent who rejects objectification by describing and observing the scene (Example 8).

As a result, the conventional erotic focus on the female form is replaced by a more nuanced power dynamic: the subject under the gaze turns it into a source of authority by using body exposure to assert the courage to show off. This is significant, given that the gaze/body balance oscillates in the Trusova songs between the moments when the speaker is reduced to a powerless object under the scrutiny of a (male) crowd ("In the cloudburst of lustful looks I was standing naked to the bone" *MIII.14*), and the scenes in which she subverts and controls the narrative by becoming the voyeur, an equal party in the game of desire. "Two interlaced bodies" manifests co-dependence of female and male subjects rather than reliance of the woman on the male partner for self-construction.

This approach has a major impact on gender representation. In the tenth song from *Scenes* ("Tale" S10), the speaker fails to impress her lover with 'heavenly' appearance - a trope for traditional gender expectations based on the Romantic belief in "womanly ability to lead men to higher, transcendental spheres with their love"⁷⁴:

Хотелось явиться тебе
небожительницей
в сиянии звёздного нимба.
а пришлось отворить дверь
замарашкою
с венком в грязной руке.

I wanted you to see me
like some goddess
In the glory of the starry sky:
but then I opened the door
all ragged,
A broom in my dirty hand. ⁷⁵

74. JACQUES, "Gender Transitivity", p. 2.

75. "Tale" S10.

Ex. 9: György KURTÁG, *Scenes from a Novel* opus 19, no 10, "Tale", mm. 1-3.

'Glorious goddess', the symbol of the sublime and mysterious, and an incomprehensible object of religious devotion, is depicted by the high-pitch double bass pedals, violin harmonics, the shimmering cimbalom trills, and the dreamy, hovering vocal melody (Example 9).

It becomes almost immediately clear that this 'ephemeral' sonority is flawed, the unnaturally high double-bass line at odds with the naively curving vocal part. This tension marks fluctuation in status, the momentary switch to the narrator's viewpoint in the song sung by the actor. As soon as the theme is stated, it crumbles under the impact of the 'earthly' dance rhythms of "then I opened the door". This shift reveals the artificiality of the distilled feminine ideal, introducing the idea of 'play-along' as a potent enabling technique. Rivière argues that in so far as it entails an *act* free of emotional investment, the feigned femininity resists an imposed identity and lends a positive aspect to the norm-fulfilling gender routine⁷⁶.

The robust dance accompaniment and the feverish, almost hypnotic instrumental gestures between vocal phrases impart to the words of the speaker a distinctive aura of ironic detachment. When the singer pauses after the word 'halo', a new picture comes into view: we see the image of 'goddess' shatter under the impact of the cimbalom and violin chords (*sostenuto, pomposo*). They are unrelenting in the act of dispersing of the persona's idealized status, female subjectivity increased by what may appear as crashing of the ideal (Example 10).

The dancelike "then I opened the door" is an exaggerated version of its prototype, an exuberant folk *плясовая* (dance). With the heavy beat and rolling tempo, the music draws upon *danse russe* and delivers it in an overdone manner which heightens the sense

Ex. 10: György KURTÁG, *Scenes from a Novel* opus 19, no 10, "Tale", m. 11.

of parody, turning *Cinderella*-like transformation from goddess to dirty-handed maid (the song's title is *Fairytale*) into an act of self-assertion. The emphatic dance rhythm overshadows the dreamy harmonics of the first stanza, flipping upside down conventional narrative models and replacing the idealized view on women with a more realistic gender definition. As a result, what may appear as a passive acceptance of the 'failure' to fulfill patriarchal expectations, is in fact a rejection of fixed gender identity and a withdrawal from stereotyped gender performance (Example 11).

Ex. 11: György KURTÁG, *Scenes from a Novel* opus 19, no 10, "Tale", mm. 12-14.

76. See Raman SELDEN, Peter WIDDOWSON, Peter BROOKER (eds.), *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, Pearson, Longman, 2005, p. 131.

4. Anna Akhmatova. Four Poems: transformative creativity

My discussion of gender representation in Kurtág's works continues with *Anna Akhmatova. Four Poems* opus 41 (1997–2008)⁷⁷. Like *Messages*, the Akhmatova songs are written for soprano solo and large instrumental ensemble, but the narrative trajectory in *Four Poems* is much more streamlined, and the scope of associations is broader, reflections on poetic craft, authority, eminence, and civic resistance weaved into the constructions of femininity. In her role as a witness to grim historical events, the persona contrasts the self-centered protagonist of the Dalos cycles. Yet, there are similarities between Trusova and her successor in *Four Poems* – both identify with the process of dissolution of gender ideology based on sexual difference rather than gender equality. Akhmatova's (1889–1966) years of artistic maturation coincided with the period of disintegration of Imperial patriarchal norms of femininity and domesticity, with women's drive to pursue greater public roles, self-realization, and the right to financial and personal independence. In the first song, the female speaker ruminates on life and work of the national classic (Pushkin), in the second an aspiring woman-poet seeks approval from an older male artist (Blok), in the third she mourns his death, and in the last, she visits an exiled poet friend (Mandelstam). In all four songs, the persona establishes her gender status in relation to male poets, both classical and modern, problematizing traditional gender assumptions which situate creative ability in the rationalized subjectivity of men while denying women validity as a source of creativity. "To Alexander Blok" (F2) shows the persona as Blok's humble admirer. The protagonist describes the setting (Sunday noon, intense cold, raspberry sun, bluish smoke, tall grey building, spacious quiet room) but tells little about her interaction with Blok. Passive and shy ("I came" is the only self-motivated action in the poem), she feels overpowered by her host, yet there is an air of mutual attraction (his silent gaze, her averted eyes), conveyed in the music by playful yet jittery vocal ornaments and a flute ostinato gesture (m. 22f) that evoke expressions of seductive female agency in *Messages* ("Why should I not squeal like a pig" *MII3*, "Heat" *MII.2*) (Examples 12a and 12b).

Performance instructions *impertinente*, *scherzando-capriccioso* and the rather theatrical silent 'alas' at the end suggest a game denoting feminine ambitions and expectations beyond gender 'difference'. Like "Tale" (*S10*), the song transforms the underlying 'romantic rendezvous' plot into a narrative in which the female actor is no longer



Ex. 12a: György KURTÁG, *Anna Akhmatova. Four Poems* opus 41, "To Aleksandr Blok", m. 1 (vocal part).



Ex. 12b: György KURTÁG, *Anna Akhmatova. Four Poems* opus 41, "To Aleksandr Blok", mm. 22–26 (flute).

77. Literary aspect of the poems is discussed in GALIEVA-SZOKOLAY, "Dirges and Ditties", pp. 279–302.



Ex. 13: György KURTÁG, *Anna Akhmatova. Four Poems* opus 41, "To Aleksandr Blok", mm. 45–47 (vocal part).

an unresisting object of male attention but a subject with her own agenda. The remarkably non-climatic dynamic contour of the song strikes the listener as compelling evidence of persona's self-control (Example 13).

The effect of this shift is also evident in other songs of the cycle. It translates into musical depictions of images associated with the feminine – ballerina's feet in "Pushkin" (F1), the red-cheeked widows in "Dirge" (F3), and the Muse in "Voronezh" (F4). The musical context for all three, the dancer, the mourner, and the muse, elucidates their meaning as symbols of transformative creativity of women. In "Pushkin" (F1) the speaker reflects on the poet's challenges and sacrifices, constraints of popularity and literary fashion, and the ability to turn personal experience into art that amalgamates psychological and social insights with satire, irony, and flippant remarks. The singing voice receives in this song undivided attention, as instrumental ensemble merely echoes the speaker's words. The facetious final words about women's feet reveals the persona's attempt to identify within the spiritual but also physical and gendered sides of life. The heavier leap on *ноги* (foot) is followed by two lighter skips on *ножкой* (footsie), the feminine-coded agility of the gravity-defying upward curve balanced by the 'masculine' precision of downward landing. This gesture illustrates "the right, the ability, or the blessing" of poet's creative imagination: when the singer repeats *ножкой* with an even more refined upward thrust, she fleetingly reaches the highest vocal pitch in this song (G#⁵), foreshadowing the even higher pitches in the subsequent songs. Although the persona speaks about Pushkin, her words are self-addressed, a reflection on the extent to which feminine nature may intersect with, or be bolstered by, the pursuit of literary career, and a reference to struggles which the author of the poem encountered upon entering the male-dominated early-twentieth century Russian literary scene (Example 14).

"Dirge" (F3) describes Blok's funeral, connecting the speaker with the departed poet in a very personal way. The wavering vocal line and chromatically inflected harmony evokes *lament*, but there is also a sense of melancholic waltz in the first interlude, with a gently spinning cimbalom melody in triple meter. Bringing together contrasting style



Ex. 14: György KURTÁG, *Anna Akhmatova. Four Poems* opus 41, "Pushkin", mm. 17–20 (vocal part).

Ex. 15: György KURTÁG, *Anna Akhmatova. Four Poems* opus 41, "Dirge," mm. 34-40.

types in a single musical phrase yields a unique expressive effect. Given the historical association of waltz with romance, its fusion with lament leads to something in the mode of nineteenth-century operatic *love-death*, infusing the subsequent stanzas' description of the cemetery (dark blue incense, a grove of nightingales, sun's bright blaze) in more ambiguous tones. The image of rosy-cheeked widows with small children visiting their fathers' graves is the metaphor for spiritual affinity between the speaker and the late poet, supporting her implicit claim to his literary legacy (Example 15).

"Voronezh" (F4) opens with two crank sirens and percussions setting up the atmosphere of uncertainty and fear (Example 16).

The speaker attempts to control its dangerous energy by turning to the city landscape and history. Images of frosty streets and historical battles evoke an epic narrative that comes across as the opposite of the story of exiled poet, manifesting a wish to share and

Quasi senza tempo, molto agitato ♩ = 36-30

Ex. 16: György KURTÁG, *Anna Akhmatova. Four Poems* opus 41, "Voronezh", mm.1-3.

[...epilogo...]

Lento

senza colore
legatissimo

pp

тей. А в ком-на-те о-паль-но-го по-э-та Де-жу-рят

FL.

ppp, senza colore

CL. 1

CL. 2

ppp

Cor. 1

Cor. 2

pp

Ex. 17: György KURTÁG, *Anna Akhmatova. Four Poems* opus 41, "Voronezh", mm. 64-68 (fragment).

belong rather than reflect on individual destiny, and delays the portrayal of the exiled poet until the last quatrain of the poem. The protagonist's self-mastery is depicted as her ability to direct musical syntax. The supporting instrumental lines are, for the most part, dissonant contrapuntal variants of the vocal line rather than independent motivic entities. Notably, they are delivered in a markedly strict way (*molto misurato*). In contrast, dramatic outbursts of emotion surge in momentary breaks between vocal statements, filled in with loud orchestral 'gasps' (*Kommentar*). Unlike what may be expected to appear in orchestral interludes, their role is to enhance the emotion, not to objectively reflect on it.

Second stanza describes St. Peter's cathedral in Voronezh. It leads to a climatic scene of the mighty feast celebrating the fourteenth-century victory over the Tatars on Kulikovo field. The short but powerful orchestral climax makes the shift to the exiled poet's chamber near the end of the song especially cutting, the lonely poet's only companion, the silent Muse, symbolizing the effort to combat helplessness and fear. On the whole, despite the cycle's gloomy ending ("And the night approaches that has no knowledge of the dawn"), *Four Poems* is a definite departure from inconclusive gender ideology of the earlier Dalos settings. It illustrates the evolution of the concepts of femininity and 'otherness' in Kurtág's works, projecting the increasingly enabling aspect of the female speaker, moving away from the destructive self-revelations of the Trusova cycles to the empowerment and ethically-invested empathy of the poet-'witness' of *Four Poems* (Example 17).

As a female poet, Akhmatova negotiated her work in an environment defined by aesthetic and social conventions established by men, and like many women artists of the time, she adapted to these conventions without retreating to androgyny, using the voice of a mother, mourner, lover, scribe, and a muse to assert her place among male authors. It is well known that she often assumed a public mask of 'womanliness', but this role did not conceal her rejection of the outlook that relegates women to the margin or denies their creativity. Svetlana Boym identifies another Russian female poet Tsvetaeva's self-construction as a 'poetess' (a term that in today's public discourse would not be used) as an improbable blend

of feminine abandon and feminine inferiority, a combination that posits her exaggerated femininity as masquerade⁷⁸. The narrative trajectory of Kurtág's *Four Poems* reflects this position by incorporating multiple perspectives which escape presenting the hero's mindset as overtly 'gendered' but instead disrupt the unitary meaning and thus offer a potent form of social and cultural critique.

Conclusion: new femininity through the eyes of a male artist

In this essay I have sought to sketch out a model for analysing gender-related narrative practices in Kurtág's vocal cycles to the texts by Rimma Dalos and Anna Akhmatova. My investigation included an overview of historical and contemporary attitudes towards feminine behaviour while remaining focused on the female protagonists' constructed identity to mark crucial points within the rapidly changing gender discourse. The undertaking to situate Kurtág's songs within the conflicting currents of action and reflection characterising late-twentieth-century gender-relations in Hungary reveals a special place of these works among his compositions – lyric vocal cycle, a genre that since the early nineteenth century had evolved into a medium for exploring the inner recesses of the heart, unfolds here as an intellectual space that enables reassessment of present gender expectations. Kurtág envisions the female figures in his songs as bearers of a new gender ideology; he paints scenes of emotional intensity or distress in a woman's affair and uses trivial tropes to parody the outdated patterns of domestic existence. Occupied with the conflict within the lyric persona, he is fascinated by the insights a female outlook on a romantic affair can bring. Two tendencies stand out in Kurtág's representation of the lyric speaker: a growing uneasiness with declining norms that frame the existing female/male gender dynamics, and an inclination to supplement contemporary men writers' postmodernist "heroic search for self-expression" with a more nuanced psychological inquiry aimed at the female consciousness with an angle that is not intended to align with a male point of view⁷⁹.

I am aware that the survey I outlined in this paper is no more than a partial image, for to fully understand the relationship between identity, voice, body, and language in Kurtág's oeuvre one would have to expand the scope of analysis so as to not only address his other settings of Russian and Hungarian-language female poetry (for example, the unpublished Akhmatova and Dalos pieces and *Seven Songs* to texts by Amy Károlyi opus 22) but also to include an extensive corpus of works in which the composer uses the medium of female voice to depict male speakers (*The Sayings of Péter Bornemisza* opus 7, *In Memory of a Winter Sunset* to verses by Pál Gulyás opus 8, *S. K. Remembrance Noise* to lyrics by Dezső Tandori opus 12, *Attila József Fragments* opus 20, *Kafka-Fragments* opus 24, and *Einige Sätze aus den Sudelbüchern Georg Christoph Lichtenbergs* opus 37). Indeed, analogies between the idea of vulnerability, irrationality and female timbre could be drawn, as demonstrated by Rachel Beckles Willson in her extensive study of Kurtág's *The Sayings of Péter Bornemisza* for soprano and piano⁸⁰. Still, one can glean from my analysis of Kurtág's

works that female poetry by Dalos and Akhmatova provided him with a challenge as well as inspiration to give poetic voice to an underrepresented woman's perspective, an endeavor that had had not many precedents in Hungary in the late 1970s-early 80s. There must have been a significant artistic stimulus for a male composer to musically depict an experience so private as a woman's recollection of physical intimacy. *Psyche* comes to mind as one of the possible precursors for this approach, yet, as Kristina Muxfeldt noted discussing poetic sources of Schumann's *Frauenliebe*, "novels or plays, because they speak through specific, well-developed characters, allow, and even invite, greater freedom in this respect⁸¹". In a 2001 article on Kurtág's Dalos settings Stephen Walsh remarks on the "astonishing sensual energy and candour" projected in the songs and on the composer's ability to engage deeply with a woman's inner thoughts and intimate experiences (he talks about "resolute bitterness", "the obsessiveness of experience", "stark self-degradation", and "sexual frustration" of the female protagonist)⁸². Beckles Willson cites similar responses from the early 1980s, noting that Hungarian perception of *Messages* demonstrated a greater concern with "metaphysical suggestiveness" of Kurtág's "evasively mysterious" music and with deciphering political innuendoes in the work, rather than with the fact that Kurtág took an effort to depict a woman's impassionate fixation of her beloved. It may seem rather paradoxical today, given that, according to Beata Hock's 2008 essay, "this country still comes across as a persistently patriarchal society⁸³".

Discussing Hungarian novels from the 1970-80s, Hock notes that in gender-conservative environments which "deny and resist the emerging changes in male-female relationships both on the personal and societal level", male cultural producers often "appear more willing or better equipped to deal with issues elsewhere typically addressed by female artists/authors or feminist theorists⁸⁴". György Kurtág's rendition of the texts about woman's "love, parting and a fear of loneliness⁸⁵", which takes as its subject private self of a fictitious poetess, and his setting of the poems about female creativity and resistance, illustrate this tendency. They de-essentialize the adjective 'feminine' in respect to representation of female persona, substantiating the feminist claim that feminine content need not originate exclusively from women authors, as elaborated by theories by Alice Kuzniar and Pam Morris, who recognize the presence of gender-ambiguous and feminine voices in male-authored works. My reading of Kurtág shows that this model celebrates female agency, which is overlaid with frailty, and which reflects a gender ideology in transition, with an 'emancipated' but sexualized *new woman* as cause of special concern, signalling a deep reconfiguration of female identity through artistic expression.

81. MUXFELDT, "Frauenliebe und Leben Now and Then", p. 30.

82. See WALSH, "Kurtág's Russian Settings", pp. 76-78, 82-83.

83. BECKLES WILLSON, *Ligeti, Kurtág*, pp. 202-203, 205-207; Hock, "A History of Things," p. 141.

84. HOCK, "A History of Things," p. 141. Observations by Fodor ("Smiling Women and Fighting Men"), Penn (*Solidarity's Secret*), Imre ("Hungarian Poetic Nationalism"), and Černá ("Women under Socialism") suggest that this situation occurred in many Eastern European countries.

85. WALSH, "Kurtág's Russian Settings," p. 72.

78. See Svetlana BOYM, "Loving in Bad Taste: Eroticism and Literary Excess in Marina Tsvetaeva's The Tale of Sonechka", in Jane T. COSTLOW, Stephanie SANDLER, Judith VOWLES (eds.), *Sexuality and the Body in Russian Culture*, Stanford, Stanford University Press, 1993, p. 161.

79. See IMRE, "Hungarian Poetic Nationalism", p. 45.

80. See Rachel BECKLES WILLSON, *György Kurtág: The Sayings of Péter Bornemisza Op. 7: A 'Concerto' for Soprano and Piano*, Aldershot, Ashgate Publishing, 2004, p. 71.

Bibliography

- ALBÈRA, Philippe (ed.), *György Kurtág: entretiens, textes, écrits sur son œuvre*, Genève, Éditions Contrechamps, 1995.
- BAL, Mieke, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, trans. en. Christine van Boheemen, Toronto, University of Toronto Press, 2009.
- BALÁZS, István, "Im Gefängnis des Privatlebens. Über zwei neue Werke von György Kurtág", *Schweizerische Musikzeitung* 123 (1983), pp. 277–290.
- BECKLES WILLSON, Rachel, *György Kurtág: The Sayings of Péter Bornemisza Op. 7: A 'Concerto' for Soprano and Piano*, Aldershot, Ashgate Publishing, 2004.
- BECKLES WILLSON, Rachel, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- BOYM, Svetlana, "Loving in Bad Taste: Eroticism and Literary Excess in Marina Tsvetaeva's The Tale of Sonechka, in Jane T. COSTLOW, Stephanie SANDLER, and Judith VOWLES (eds.), *Sexuality and the Body in Russian Culture*, Stanford Stanford University Press, 1993, pp. 156–176.
- ČERNÁ, Marie, "Women Under Socialism: What Degree of Emancipation?", *Cahiers du CEFRES* 30 [Le communisme à partir des sociétés] (2006). [http://www.cefres.cz/pdf/c30/cerna_2006_women_under_socialism.pdf, accessed 19/05/19.]
- DALOS, Anna, "How to Become a Soviet Composer? György Kurtág's Experiment with a New Cultural Identity (1976–1986)", *European Journal of Musicology* 15/1 (2016), pp. 112–121.
- DALOS, Rimma, *Я без тебя / Nélküled*, Budapest, Én. Magvető könyvekiadó, 1988.
- GALIEVA, Julia, "Poetic Motifs and their Transformations in Kurtág's Songs of Despair and Sorrow op. 18", in Martà GRABÓCZ, et Jean Paul OLIVE, *Gestes, fragments, timbres: la musique de György Kurtág*, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 197–220.
- GALIEVA-SZOKOLAY, Julia, "Dirges and Ditties: György Kurtág's Latest Settings of Poetry by Anna Akhmatova", in Friedemann SALLIS, Robin ELLIOTT, and Kenneth DELONG (eds.), *Centre and Periphery, Roots and Exile: Interpreting the Music of István Anhalt, György Kurtág, and Sándor Veress*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2011, pp. 279–302.
- GALIEVA-SZOKOLAY, Julia, "'In stile popolare': Kurtág's Reading of Lermontov's 'So Weary, So Wretched'", *Slavic and East European Journal* 62/1, (2018), pp. 120–139.
- GOSCILO, Helena, "Madwomen without Attics: The Crazy Creatrix and the Procreative *Iurodivaia*", in Angela BRINTLINGER, and Ilya VINITSKY (eds.), *Madness and the Mad in Russian Culture*, Toronto, University of Toronto Press, 2007, pp. 226–241.
- GOSCILO, Helena, "Perestroika and Post-Soviet Prose: from Dazzle to Dispersal", in Adele BARKER and Jehanne GHEITH (eds.), *A History of Women's Writing in Russia*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 297–312.
- FODOR, Eva, "Smiling Women and Fighting Men. The Gender of the Communist Subject in State Socialist Hungary", *Gender & Society* 16/2, (2002), pp. 240–263.
- HÁY, János, "An Interview with Magda Szabó: I Don't Like Bearing Grudges", *Hungarian Literature Online* (January 8, 2007). [https://hlo.hu/interview/i_don_t_like_bearing_grudges.html, accessed 24/03/2021.]
- HOCK, Beata, "A History of Things That Did Not Happen: Life and Work of Two Fictitious Hungarian Women Authors", in Francisca DE HAAN, Maria BUCUR, and Krassimira DASKALOVA (eds.), *Aspasia: The International Yearbook of Central, Eastern, and Southeastern European Women's and Gender History - Vol 2: Women Writers and Intellectuals*, Oxford, New York, Berghahn Books, 2008, pp. 140–159.
- HOCK, Beata, "Sites of Undoing Gender Hierarchies: Women and/in Hungarian Cinema (Industry)", *Medijska istraživanja : znanstveno-stručni časopis za novinarstvo i medije* 16/1 (2010), pp. 9–30. [<https://hrcak.srce.hr/file/88186>, accessed 23/01/2011.]
- IMRE, Anikó, "Hungarian Poetic Nationalism or National Pornography? Eastern Europe and Feminism – with a Difference", in Arturo J. ALDAMA (ed.), *Violence and the Body: Race, Gender, and the State*, Bloomington Indianapolis, Indiana University Press, 2003, pp. 39–58. [Foreword by Alfred Arteaga.]

- JACQUES, Claudine, *Gender Transitivity in Three Dramatic Works by Robert Schumann: the Szenen aus Goethes Faust WoO 3, Genoveva op. 81, Das Paradies und die Peri op. 50*, Montreal, McGill University, 2011. [Doctoral thesis.]
- KÉRCHI, Anna, *Body-Texts in the Novels of Angela Carter: Writing from a Corporeographic Point of View*, Lewiston, Queenston, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2008. [Foreword by Sabine Coelsch-Foisner.]
- KÖRÖSI, Márta, "Performing the Autobiographical: Hungarian Women's Autobiographies by Men Writers", in Katalin KIS, and Aleah N. RANJITSINGH (eds.), *Violent and Vulnerable Performances: Challenging the Gender Boundaries of Masculinities and Femininities*, Oxfordshire, Inter-Disciplinary Press, 2013, pp. 37–46.
- LEHÓCZKY, Ágnes, *Poetry, the Geometry of the Living Substance: Four Essays on Ágnes Nemes Nagy*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2011. [Preface by George Szirtes.]
- LENTSNER, Dina, "The Russian Kurtág; or How to Adopt a Language", *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 20 (2007), pp. 38–42.
- LENTSNER, Dina, "A Composer's Literary Indulgencies? Epigraphs in György Kurtág's Russian Works", *Slavic and East European Journal* 62/1, (2018), pp. 140–159.
- MAZIERSKA, Ewa, Matilda MROZ, and Elżbieta OSTROWSKA, "Shaping the Cinematic Bodies of Eastern Europe and Russia. Introduction", in Elżbieta OSTROWSKA, Ewa MAZIERSKA, and Matilda MROZ (eds.), *The Cinematic Bodies of Eastern Europe and Russia: Between Pain and Pleasure*, Edinburg, Edinburg University Press, 2016, pp. 1–28.
- MENYHÉRT Anna, *Women's Literary Tradition and Twentieth-Century Hungarian Writers: Renée Erdős, Ágnes Nemes Nagy, Minka Czöbel, Ilona Harnos Kasztlányi, Anna Lesznai*, trans. en. Anna Bentley, Leiden/Boston, Brill Rodopi, 2019.
- MILLARD, Russel, *Musical Structure, Narrative, and Gender in Ravel's Daphnis et Chloé*, London, Royal Holloway University of London, 2017. [Doctoral thesis.]
- MUXFELDT, Kristina, "Frauenliebe und Leben Now and Then", *19-th Century Music* 25/1 (2001), pp. 27–48.
- OSTROWSKA, Elżbieta, "Women Who Eat Too Much: Consuming Female Bodies in Polish Cinema", in Yana HASHAMOVA, Beth HOLMGREN, and Mark LIPOVETSKY (eds.), *Transgressive Women in Modern Russian and East European Cultures: From the Bad to the Blasphemous*, New York, London, Routledge, 2017, pp. 128–142.
- PENN, Shana, *Solidarity's Secret: the Women Who Defeated Communism in Poland*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005.
- SELLEN, Raman, Peter, WIDDOWSON, Peter, BROOKER (eds.), *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, Pearson, Longman, 2005.
- SOLIE, Ruth A., "Whose Life? The Gendered Self in Schumann's *Frauenliebe* Songs", in Steven Paul SCHER (ed.), *Music and Text: Critical Inquiries*, New York, Cambridge University Press, 1992, pp. 219–40.
- WALSH, Stephen, "Kurtág's Russian Settings: The Word Made Flesh", *Contemporary Music Review* 20/2–3 (2001), pp. 71–88.
- WEAVER, Andrew H., "Memories Spoken and Unspoken: Hearing the Narrative Voice in Dichterliebe", *Journal of the Royal Musical Association* 142/1 (2017), pp. 31–67.

Titre de l'article – Article Title

Genre et politique narratifs : représentation de l'identité féminine dans les cycles vocaux de György Kurtág par rapport aux textes de Rimma Dalos et Anna Akhmatova

Narrating gender and politics: representation of feminine identity in György Kurtág's vocal cycles to the texts by Rimma Dalos and Anna Akhmatova

Résumé – Abstract

Cet article examine les cycles vocaux de Kurtág sur des textes de Rimma Dalos et d'Anna Akhmatova (*Omaggio a Luigi Nono* opus 16, *Messages of the Late Miss R. V. Trusova* opus 17, *Scenes from a Novel* opus 19, *Requiem for the Beloved* opus 26, et *Anna Akhmatova: Four Poems* opus 41) mettant en scène une poétesse qui se souvient de son amour et de l'histoire de sa vie dans des poèmes lyriques quasi-autobiographiques, mêlant subjectivité, féminité et créativité. Je considère le genre et les notions adjacentes de corps et de voix comme des éléments narratologiques dans ces compositions, et je les discute d'un point de vue historique et moderne du comportement féminin, en utilisant des outils sélectifs de théorie narrative et de critique de genre, et en m'appuyant sur des exemples d'œuvres comme *Frauenliebe und Leben* de Schumann ou *Psyché* de Sándor Weöres (1913-89).

Mon analyse s'appuie sur deux approches complémentaires : la méthode d'Andrew Weaver, qui consiste à identifier deux voix narratives contrastées dans le cadre musical de la poésie lyrique à la première personne, et l'étude narratologique de la « transévaluation » de Russell Millard, dans laquelle la partition musicale est comprise comme une réévaluation des valeurs culturelles de genre inscrites dans le livret. En combinant ces perspectives analytiques, j'essaie de concevoir un modèle de compréhension des pratiques narratives liées au genre dans les interprétations de la poésie de Dalos et d'Akhmatova par Kurtág. Ma lecture vise à montrer que ce modèle célèbre une image de la femme caractérisée par la fragilité et l'insécurité ; cela reflète une idéologie du genre en transition, avec une nouvelle femme « émancipée » mais sexualisée et racialisée, impliquant une reconfiguration de l'identité féminine via l'expression artistique.

This essay examines György Kurtág's vocal cycles to the poems by Rimma Dalos and Anna Akhmatova (Omaggio a Luigi Nono opus 16, Messages of the Late Miss R. V. Trusova opus 17, Scenes from a Novel opus 19, Requiem for the Beloved opus 26, and Anna Akhmatova: Four Poems opus 41) featuring a female poet-speaker who reminisces her love and life-story in quasi-autobiographical lyric poems, negotiating subjectivity, femininity, and creativity. I consider gender and the adjacent notions of body and voice as key narratological elements in these compositions. Applying selected tools of narrative theory and gender criticism, I discuss them in relation to historical and modern views on feminine behaviour, exemplified by such works as Frauenliebe und Leben by Schumann and Psyché by Sándor Weöres (1913-89).

My analysis draws on two complementary approaches: Andrew Weaver's method of identifying two contrasting narrative voices in the musical setting of first-person lyric poetry, and Russell Millard's narratological study of "transvaluation", in which the musical score is understood as re-assessment of the gendered cultural values inscribed into the libretto. Combining these analytical perspectives, I attempt to devise a model for understanding gender-related narrative practices in Kurtág's renditions of poetry by Dalos and Akhmatova. My reading aims to illustrate that this model celebrates female agency that is overlaid with fragility and insecurity; it reflects a gender ideology in transition, with an 'emancipated' but sexualized and racialized new woman as cause of special concern, representing a reconfiguration of female identity via artistic expression.

Auteur – Author

Julia Galieva-Szokolay est docteur et membre senior de la Glenn Gould School of the Royal Conservatory of Music de Toronto au Canada. Elle a fait son doctorat en musicologie à l'Institut national des études d'art de Moscou. Ses recherches portent sur la théorie de la forme et de la fonction en musique, les pratiques de composition contemporaine, la musique et la culture d'Europe de l'Est, la performance vocale folk, l'ethnomusicologie, la critique féministe, les études de genre, la théorie narrative, la pédagogie et l'éducation de la théorie de la musique. Elle est co-auteur de quatre ouvrages de théorie de la musique (*Celebrate Theory*, *Harmony*, *Analysis*, et *Counterpoint*) et de plusieurs articles sur des compositeurs d'Europe de l'Est.

Dr. Julia Galieva-Szokolay is a Senior Faculty member of The Glenn Gould School of The Royal Conservatory of Music in Toronto, Canada. She earned her PhD in Musicology from the State Institute for Art Studies in Moscow, Russia. Her research interests include form-functional music theory, contemporary compositional practices, music and culture of Eastern Europe, vocal folk performance, ethnomusicology, feminist criticism, gender studies, narrative theory, music theory pedagogy and education. She is the co-author of four music theory textbooks (Celebrate Theory, Harmony, Analysis, and Counterpoint) and several articles on the works of East European composers.

Mots clés – Keywords

Kurtág – Cycle vocal – Idéologie de genre en transition – Polyvocalité – Théorie narrative – Critique de genre
Kurtág – Vocal cycle – Gender ideology in transition – Polyvocality – Narrative theory – Gender criticism

Francesco Spampinato

Les incarnations du géotropisme musical : Jankélévitch à l'écoute de Debussy

1. Entre Jankélévitch et Debussy : les écritures de l'imaginaire

Vladimir Jankélévitch a consacré plusieurs de ses écrits à la musique de Claude Debussy. Il a tellement sondé le langage musical de ce compositeur que même son style d'écriture en semble parfois imprégné, voire l'esthétique musicale debussyste semble avoir joué un rôle essentiel dans la conception de quelques-unes de ses principales intuitions philosophiques. En un mot, l'*écriture musicologique* de Jankélévitch se construit dans une complicité profonde avec l'*écriture musicale* debussyste. C'est une musicologie « mimétique », comme l'a définie Antonio Fari, parce que Jankélévitch n'aurait pas écrit *sur* la musique, mais *depuis* la musique et *musicalement* ¹. « Insatiable lecteur de musique, il scrutait les œuvres », rappelle Françoise Schwab, « cherchant une nouvelle voie au sein de leur écriture, une voie de la connaissance, de l'instant, de la lumière, du silence et de l'ineffable ² ». Et une voie de l'imaginaire, rajoutons-nous, car nous essaierons ici d'observer ces intersections d'écritures – musicales et musicologiques – en adoptant une approche particulière, celle d'une *sémiotique de l'imaginaire musical*, fondée sur le repérage et l'analyse des *explicitations verbales de l'expérience d'écoute musicale*. Voici que le féru lecteur de musique qu'était Vladimir Jankélévitch, afin de déchiffrer ces écritures musicales de l'imaginaire, pénètre jusqu'aux dimensions les plus intimes de l'imagination créatrice du compositeur, sans pour autant lever son voile de mystère, en respectant ce potentiel d'évocation qui demeure toujours ouvert. Ainsi, même s'il se penche sur l'objet-partition, qu'il a l'habitude de fréquenter quotidiennement, le philosophe ne le fait pas à l'instar d'un analyste qui examinerait la portée comme étant le siège unique – ou le véhicule préférentiel – des secrets de l'écriture musicale. On oublie parfois que la musique est faite « pour être entendue, non point pour être lue ³ », puisqu'il ne s'agit pas d'une « calligraphie projetée dans l'espace », mais d'une « expérience vécue à même la vie ⁴ ». Jankélévitch ne cesse de nous le rappeler : « écoutons ce divin poème dont l'arabesque alanguie s'infléchit au piano après avoir décrit une courbe ⁵ », écrit-il en parlant du *Promenoir des deux amants*, et « il faut écouter ce

1. Voir Antonio FARI, *Il canto dell'ombra: la musica per Vladimir Jankélévitch*, Fasano, Schena, 1995, p. 126-130.

2. Françoise SCHWAB, « Préface : la musique n'est-elle pas une sorte de temporalité enchantée ? », dans BARSACQ, Stéphane (dir.), *Vladimir Jankélévitch, L'enchantement musical : inédits*, Paris, Albin Michel, 2017, p. 12.

3. Vladimir JANKÉLEVITCH, *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 2015, p. 116.

4. JANKÉLEVITCH, *La musique et l'ineffable*, p. 118.

5. Vladimir JANKÉLEVITCH, *De la musique au silence II : Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon, 1976, p. 54.

silence ⁶ », au sujet des « Parfums de la nuit », section centrale d'*Ibéria*. Ces invitations, adressées au lecteur, révèlent à quel point le philosophe est conscient du rôle de l'expérience d'écoute pour accéder au plus profond « mystère » debussyste et, plus généralement, pour apercevoir quelque chose – bien qu'il s'agisse toujours d'un « presque-rien » – du sens même de la musique. Michela Garda remarque que l'écoute est, pour Jankélévitch, « le moyen de la complicité entre philosophie et musique et rend possible la constitution du sens ultime de cet art ⁷ ». Pour Carlo Migliaccio, Jankélévitch « considère l'expérience empirique comme base d'élaborations de type philosophique, de manière non pas intellectualiste, mais intuitive, suivant la conception bergsonienne de l'intuition ⁸ ». Et Debussy lui-même estimait que sa musique était indissociablement liée à l'expérience auditive, car il pensait qu'elle « n'est pas faite pour le papier réglé, mais pour l'organe appelé oreille ; et en effet les doctrinaires absorbés par des problèmes d'écriture – précise Jankélévitch – ont parfois un peu tendance à oublier cet organe-là ; la musique n'est pas un phénomène graphique mais un événement auditif ⁹ ».

Il en découle que les images que le philosophe emploie dans ses écrits ne sont pas le résultat d'une froide observation de la partition, mais bien le fruit de son *acte d'écoute*, d'une écoute souvent passionnée, qui n'a pas peur de s'ouvrir aux suggestions de l'imaginaire, aux métaphores poétiques, et où s'infiltre, çà et là, la trace de l'émotion que cette écoute a pu solliciter. Même s'il fait fréquemment allusion à des éléments de théorie musicale et n'hésite pas à insérer dans ses ouvrages des portées avec la transcription des passages qu'il cite dans le texte, l'expérience d'écoute reste, pour lui, incontournable. L'auditeur participe, en effet, de ce « charme » de la musique, qui n'est ni dans l'objet, ni dans le sujet, mais dans un « influx » qui passe de l'un à l'autre ¹⁰. Celui qui écoute est ainsi appelé à devenir « créateur tertiaire ¹¹ », dans la foulée du compositeur et de l'interprète, en coopérant « en imagination ou par des gestes naissants avec les deux premiers ¹² ». C'est précisément cette *coopération* – *imaginative* et *gestuelle* – que nous avons l'intention d'observer maintenant de plus près. Nous allons essayer de comprendre de quelle manière un trait d'écriture récurrent repéré par le philosophe dans la musique de Debussy, en l'occurrence *l'orientation descendante de la courbe mélodique*, peut inviter l'imagination d'un auditeur – et plus particulièrement de l'auditeur d'exception qu'était Jankélévitch – à produire des *métaphores spatiales et gestuelles* pour parler de l'expérience d'écoute des œuvres mentionnées dans ses ouvrages.

2. Les formes du géotropisme chez Debussy

Jankélévitch consacre le deuxième chapitre de son ouvrage *Debussy et le mystère de l'instant* (paru en 1976) à « La descente dans les souterrains » (pages 31-142) ¹³, à savoir à la manière dont Debussy exprime cet « attrait du déclin » (33), de « tout ce qui est agonie, décadence, flétrissement » (33), qui semble marquer toute son époque. Le mouvement qui sous-tend la décadence est un mouvement qui « décline et s'incline vers le non-être » (34), une « catagenèse » de l'existence (33). Debussy arrive à faire de ce geste, propre à l'esprit de son temps, quelque chose de très personnel, à tel point que la tendance descendante de sa ligne mélodique est, pour Jankélévitch, un véritable trait de style (ce qu'on appellerait, dans le vocabulaire de la stylistique, un « stylème » ¹⁴). Ce deuxième chapitre de l'ouvrage, comme l'explique le philosophe, examine la « double fascination » (35) que la musique de Debussy semble subir : la fascination de la « profondeur » et celle de « l'immobilité » (35). Nous observerons de plus près la première de ces deux fascinations, qui fait l'objet du second paragraphe du chapitre, intitulé « Géotropisme » (44-94). Cette section développe et articule une réflexion ancienne, déjà proposée en 1949 dans le premier paragraphe (toujours intitulé « Géotropisme ») du troisième chapitre (« La fille aux cheveux de lin ») de l'ouvrage *Debussy et le mystère* ¹⁵, puis dans les premières pages d'un autre livre, paru en 1968, *La vie et la mort dans la musique de Debussy*, où le paragraphe « Géotropisme » ouvre le chapitre sur le « Déclin » ¹⁶.

Jankélévitch remarque d'abord que les observations de Gaston Bachelard au sujet des « eaux profondes » et de la « chute imaginaire » chez Edgar Allan Poe pourraient également s'appliquer à la musique de Debussy (44). Bachelard avait en effet consacré à la « chute imaginaire » son troisième chapitre de *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement* ¹⁷. En particulier, à la page 114, Bachelard citait un passage des *Nouvelles histoires extraordinaires* d'Edgar A. Poe. Jankélévitch a peut-être été particulièrement marqué par cette citation, puisqu'elle évoquait et reliait les deux thèmes qu'il a ensuite traités dans le second chapitre de *Debussy et le mystère de l'instant*, à savoir la descente infinie et l'immobilité :

Ces ombres de souvenirs me présentent très indistinctement de grandes figures qui m'enlevaient, et silencieusement me transportaient en bas, – et encore en bas, – toujours plus bas, – jusqu'au moment où un vertige horrible m'oppressa à la simple idée de l'infini de la descente... Puis vint le sentiment d'une immobilité soudaine dans tous les êtres environnants ¹⁸.

Jankélévitch reconnaît dans la musique de Debussy cette propension quasi permanente à se diriger vers le bas et à stagner. Avant d'examiner, l'une après l'autre, les différentes manifestations de la chute debussyste, il suggère l'image du « géotropisme musical »,

6. JANKÉLÉVITCH, *Debussy et le mystère de l'instant*, p. 61.

7. Michela GARDA, « La "verve" musicale di Vladimir Jankélévitch : nota sul discorso musicale », *Aut aut* 270 (1995), p. 115-116.

8. Carlo MIGLIACCIO, *L'odissea musicale nella filosofia di Vladimir Jankélévitch*, Milan, Cuem, 2000, p. 18.

9. Vladimir JANKÉLÉVITCH, « Préface », dans Stefan JAROCINSKY, *Debussy, impressionnisme et symbolisme*, Paris, Seuil, 1971, réédité dans BARSACQ, *L'enchantement musical*, p. 261-262.

10. VOIR JANKÉLÉVITCH, *La musique et l'ineffable*, p. 131.

11. JANKÉLÉVITCH, *La musique et l'ineffable*, p. 99.

12. JANKÉLÉVITCH, *La musique et l'ineffable*, p. 99.

13. Dans le présent article, les renvois aux pages de cet ouvrage seront placés entre parenthèses, dans le corps du texte, afin d'éviter une multiplication de notes de bas de page.

14. Dans cette tendance qu'a le style décadent à descendre – ce qu'on pourrait qualifier, avec Georges Molinié, de « stylème de littérarité générique » –, Debussy adopte une façon très personnelle de formuler l'attrait de la profondeur et d'en articuler de différentes formes – un « stylème de littérarité singulière », dans ce cas (voir Georges MOLINIÉ, *Sémiostylistique*, Paris, PUF, 1998).

15. Voir Vladimir JANKÉLÉVITCH, *Debussy et le mystère*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1949, p. 89-100.

16. Voir Vladimir JANKÉLÉVITCH, *La vie et la mort dans la musique de Debussy*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1968, p. 13-21.

17. Voir Gaston BACHELARD, *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, p. 107-128.

18. BACHELARD, *L'air et les songes*, p. 114.

en empruntant ainsi à la botanique un terme habituellement employé pour indiquer l'orientation de croissance verticale qui caractérise certaines parties des plantes, comme les racines (géotropisme positif) et la tige (géotropisme négatif). C'est une intuition dont l'importance a été soulignée, entre autres, par Edward Lockspeiser, qui a qualifié, en 1965, cette image jankélévitchienne de « comparaison éclairante » (« *illuminating comparison* »¹⁹), et par Christian Goubault, qui a inséré l'entrée « géotropisme » dans son « dictionnaire » de Debussy en 1986²⁰. Le géotropisme serait, pour le philosophe, « l'intention fondamentale du mélisme debussyste » (44). En raison de son « obsession de l'abîme » (44) et d'un irrésistible « attrait vers le bas » (45), la « pesanteur » (45) et le mouvement de « descente » (44) marqueraient l'écriture de Debussy : une ligne mélodique qui a tendance à aller « vers la gauche du clavier » ou à « s'enfoncer dans le registre grave de la voix et des instruments » (45). Si le profil de la phrase « rebondit parfois de bas en haut » et « remonte la pente de temps en temps », c'est « pour pouvoir ensuite la redescendre » (45). Cette orientation s'oppose à celle que semble privilégier Fauré, à sa « courbe ascensionnelle » (46), mais se différencie également des descentes de Tchaïkovski, qui subissent l'attraction de la tonique, alors que, chez Debussy, « la phrase descend sans céder à l'attraction du système tonal », puisque « la ligne descendante semble viser un point situé à l'infini, plus bas que le Bas absolu » (45). On peut reconnaître ici l'idée bachelardienne de « chute infinie », qui serait, pour l'homme, une « expérience dynamique inoubliable »²¹. Cette tendance paraît s'accroître au cours des années de maturité du compositeur, comme le montre Jankélévitch en comparant la descente de la mélodie *En sourdine* (1891), où « la cantilène s'enroule rêveusement avant d'atterrir » (47), avec celle du *Colloque sentimental* (1904), où « l'arabesque alourdie est attirée par son propre poids vers la funèbre et obsédante pédale des profondeurs » (48).

Cette « inclinaison fondamentale » de la phrase debussyste s'articule, pour Jankélévitch, en plusieurs « formes variées » possibles (60). Les premières que le philosophe décrit semblent surtout caractérisées par un *type de parcours* spécifique – les « profils variés de la ligne descendante » (48), écrit Jankélévitch – comme la « chute soudaine » (48) ou la « chute parachutée » (49). À partir de la « chute en zigzag » (51), vécue comme menaçante et angoissante, même si les parcours peuvent changer, le philosophe met plutôt en avant l'*état émotionnel* qui caractérise la descente, comme pour la « chute languide » (53), « l'inclinaison pudique » (57), le « glissement » dépressif (60), la « chute accélérée » de la terreur (65) et le « vertige de la tentation » (68). Ensuite, les dernières descentes étudiées sont le produit des intersections possibles entre ce complexe de la chute et l'*imaginaire des éléments* – auquel Jankélévitch consacrera plusieurs pages plus loin, dans son étude, toujours d'inspiration bachelardienne, de la « météorographie » (225) debussyste – comme la « séduction de la profondeur sous-marine » (71), l'écroulement des vagues (75), « le jet d'eau comme retombée » (78), la tombée de la pluie (81) ou de la neige (84).

3. L'analyse métakinétique du géotropisme

3.1 Une descente incarnée

La chute imaginaire présuppose l'apparition de l'espace de la chute, en s'inscrivant pleinement dans ce phénomène de spatialisation du temps, propre à l'écoute des musiques de Debussy, qu'a étudié Muriel Joubert dans son ouvrage sur « l'espace des profondeurs »²². Or, le géotropisme qu'évoque Jankélévitch dans ses écrits est une *profondeur habitée*, traversée, en quelques sortes, par la chair vive et mouvante de l'auditeur. Comme le souligne Marie-Pierre Lassus dans l'ouvrage *Bachelard musicien*, le « géotropisme de l'imagination » se réalise dans la musique lorsqu'on écoute « en essayant d'en éprouver la poussée »²³. Et il faut analyser ce phénomène « non pas en termes d'images visuelles, mais en termes d'images cinétiques »²⁴, car « la vue n'a aucune part aux images », rappelle Bachelard²⁵. En l'occurrence, « le gouffre est *déduit* de la chute », « l'image est *déduite* du mouvement », puisque le ressenti corporel précède la construction de l'espace imaginaire²⁶. Bachelard considérerait, en effet, que la chute devient « vivante » quand le sujet y est impliqué, dans tous ses sens, dans une tombée qui le rend plus lourd, qui fait changer, en quelque sorte, sa « substance »²⁷. Proche de cette posture bachelardienne, la manière dont Jankélévitch appréhende le mouvement musical descendant est également profondément *incarnée*, à savoir que le philosophe, comme pourrait le faire n'importe quel autre auditeur, projette sur l'expérience musicale d'écoute la mémoire du mouvement descendant de son propre corps dans l'espace. La manifestation de cette projection est l'emploi systématique de *métaphores proprioceptives* pour parler de l'expérience auditive, avec l'évocation d'états du tonus musculaire, de gestes, de postures ou de déplacement du corps dans l'espace²⁸. Cette manière d'écouter et de parler de son écoute se prête à être analysée avec les instruments élaborés dans le cadre des études de la *cognition incarnée*²⁹, cadre dans lequel se situent également nos précédents travaux sur Debussy³⁰. Selon cette approche, *la production des*

22. Muriel JOUBERT, *La musique de Debussy et l'espace des profondeurs : résonances picturales*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2018.

23. Marie-Pierre LASSUS, *Gaston Bachelard musicien : une philosophie des silences et des timbres*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires Septentrion, 2010, p. 81.

24. LASSUS, *Gaston Bachelard musicien*, p. 82. En musique, cet enracinement des métaphores spatiales dans les expériences sensori-motrices a été étudié, entre autres, par Grazia GIACCO, « Musique et métaphores spatiales », *L'Enveloppe* (2011), p. 1-13.

25. VOIR BACHELARD, *L'air et les songes*, p. 112.

26. VOIR BACHELARD, *L'air et les songes*, p. 112.

27. BACHELARD, *L'air et les songes*, p. 109.

28. Dans leur *Manuel d'enseignement de psychomotricité* (Bruxelles/Marseille, De Boeck/Solal, 2011), Philippe Scialom, Françoise Giromini et Jean-Michel Albaret donnent une définition de la « sensibilité proprioceptive » : « les états toniques, la position et les mouvements de l'organisme sont signalés au système nerveux central par la sensibilité profonde, la sensibilité proprioceptive ou proprioception », p. 146.

29. Voir l'ensemble de travaux qui ont suivi et développé les idées présentées dans l'ouvrage de référence de Mark JOHNSON, *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago, University of Chicago Press, 1987. « Une vision incarnée de la signification – écrit Johnson dans un ouvrage plus récent – cherche les origines et les structures de la signification dans les activités organiques des créatures incarnées dans les interactions avec leurs environnements changeants », *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, p. 11 (notre traduction).

30. Voir, entre autres, Francesco SPAMPINATO, « L'expérience sensori-motrice et psychoaffective du balancement chez Debussy », dans Dario MARTINELLI (dir.), *Music, Senses, Body: Proceedings from the 9th International Congress on Musical Signification*, Helsinki-Rome, Umweb, 2008, p. 524-534 ; *Debussy, poète des eaux : métaphorisation et corporéité dans*

19. Edward LOCKSPEISER, *Debussy: his life and mind*, vol. 2, New York, Macmillan, 1965, p. 237.

20. Voir Christian GOUBAULT, *Debussy*, Paris, Champion, 1986, p. 264.

21. VOIR BACHELARD, *L'air et les songes*, p. 114.

métaphores du mouvement musicals s'enracine dans l'activation de la mémoire du mouvement corporel³¹. La conceptualisation du mouvement et de l'espace musicaux se fonderait ainsi sur notre expérience sensori-motrice, et la logique métaphorique du mouvement musical serait basée sur la logique physique du mouvement du corps dans l'espace. Il en va de même pour les « forces musicales » qui, dans notre cas, attirent métaphoriquement la musique vers le bas. Si on lit ce phénomène dans les termes de la théorie des forces musicales proposée par Steve Larson, la « gravité » mélodique, chez Debussy, se présenterait d'une manière singulière : la suppression des « appuis » stables rencontrés dans la descente, en s'associant à une forte « inertie » du mouvement descendant, conduirait à une forme de « magnétisme » mélodique où le point d'attraction serait situé infiniment loin, dans un lieu infiniment profond³². De plus, projeté dans ce système de forces métaphoriques, le sujet entraîné dans la chute debussyste ne semble pas déployer d'« énergies agentielles » – comme le dirait Robert Hatten, qui a repris et élargi le modèle de Larson –, mais il semble subir de manière passive l'action des « forces environnantes »³³.

3.2 Un horizon métaphorique émergent

Dans le cadre des études de la cognition musicale incarnée, la particularité de notre approche consiste en l'étude de *l'imaginaire musical comme relation entre différentes formes d'expérience* (d'où la définition d'approche « interexpérientielle »³⁴). Il s'agit, tout d'abord, de se pencher sur le lien entre l'expérience d'écoute musicale (expérience musicale actuelle) et l'expérience de vie que l'on a pu faire dans d'autres domaines (expérience non musicale évoquée), qui deviennent ainsi autant d'univers métaphoriques associés à l'expérience musicale. Une première phase d'analyse consistera à reconnaître l'adoption de ce que nous avons appelé l'« horizon métaphorique » privilégié dans le discours musicologique, à savoir une métaphore sous-jacente qui oriente la façon dont on parle de la musique et permet d'emprunter un réseau d'images à un domaine expérientiel non musical déterminé. Il existe de nombreux horizons métaphoriques émergents, souvent liés à un contexte historique et culturel précis³⁵, comme ceux pour qui la musique est un « organisme », une « construction », un « discours », une « matière », un « paysage »... L'un de ces horizons, particulièrement répandu dans plusieurs cultures et époques différentes, s'avère ancré dans une tendance profonde de l'être humain³⁶ et consiste à entendre *la musique comme*

*un mouvement physique d'un corps dans un espace*³⁷. Nous avons analysé l'utilisation des métaphores proprioceptives comme manifestation de cet horizon métaphorique et comme facteur d'une conduite d'écoute musicale spécifique, la conduite « métakinétique »³⁸.

Lorsqu'on observe ces pages de Jankélévitch sous cet angle, on remarque d'abord que les objets musicaux, que l'analyste nomme en respectant le vocabulaire technique³⁹, s'accompagnent souvent d'adjectifs métaphoriques qui révèlent qu'on les entend ici comme autant de « corps en mouvement », au sens soit de simples corps physiques (objectification) soit de corps humains (personnification). Le « mélisme » (44) de Debussy, sa « phrase » (45), sa « ligne mélodique » (45), ses « arabesques » (46) partagent ainsi une même « intention » descendante (44) et subissent la même « attraction de la profondeur » (46). Debussy tracerait des « pentes » sur ses portées (46). L'arabesque « alourdie est attirée par son propre poids » (47) et « cède à la tentation de l'inexistence » (48). Les arpèges des *Jardins sous la pluie* « semblent se précipiter dans la profondeur » (49). Les septièmes parallèles du Prélude *Le vent dans la plaine* « dégringolent de nuage en nuage » (49). Dans *Ondine*, on retrouve « un calme et lent affaissement de triolets qui tournoient, décrivent des ronds en l'air et viennent se poser doucement à la surface de l'eau » (50).

Une première phase d'analyse consistera à classer les images employées par Jankélévitch selon le type de géotropisme et à les mettre en relation avec les « métaphores conceptuelles »⁴⁰ sous-jacentes qui articulent l'horizon métaphorique de référence (comme autant de « cadres métaphoriques » qui découpent une partie de cet « horizon » pour mettre en exergue l'une de ses dimensions constitutives). On remarquera, à ce stade, que les types de géotropisme semblent s'organiser par binômes. Les deux premières catégories sont caractérisées par le *type de parcours* : la ligne droite de la « chute soudaine » et le parcours ondulé de la « chute parachutée ». Un deuxième vecteur de force intervient dans cette dernière pour ralentir et dévier la chute. Ce phénomène semble évoquer les « efforts de remontée » que Bachelard reconnaît dans ce qu'il appelle la chute « ondulatoire »⁴¹.

Susanne KOGLER, et Jean Paul OLIVE (dir.), *Expression et geste musical*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 27. De plus, certains mouvements du corps, particulièrement enracinés dans l'ontogenèse de l'individu, montrent une tendance à solliciter des images appartenant à d'autres modalités sensorielles auxquelles, pour l'auditeur, elles semblent s'associer naturellement, voir Francesco SPAMPINATO, *Les incarnations du son. Les métaphores du geste dans l'écoute musicale*, Paris, L'Harmattan, 2015, chapitre « Aux sources des signes métakinétiques : mémoires du corps et synesthésie », p. 158-127.

37. Voir SPAMPINATO, *Les incarnations du son*, p. 54.

38. Nous appelons « métakinésis musicale », ou « conduite musicale méta-proprioceptive », la conduite musicale (au sens de François Delalande : « un acte dans lequel finalité, stratégie, construction perceptive, symbolisation, émotions sont dans une relation de dépendance mutuelle et d'adaptation progressive à l'objet », François DELALANDE, *Analyser la musique, pourquoi, comment?*, Paris, INA, 2013, p. 42) consistant en l'activation de l'imaginaire corporel (tonique, proxémique, statesthésique, kinesthésique et gestuel) au cours de l'expérience musicale d'écoute ou de production. SPAMPINATO, *Les incarnations du son*, p. 14.

39. Pour un recensement des techniques musicales debussystes que Jankélévitch associe au géotropisme, voir Benjamin M. McBRAVER, *Mapping Mystery: Brelet, Jankélévitch, and Phenomenologies in Post-world War II France*, Thèse de doctorat, University of Pittsburgh, 2017, p. 130-137.

40. Pour George Lakoff et Mark Johnson, une grande partie de notre système conceptuel est de nature métaphorique et se fonde sur des « métaphores conceptuelles », à savoir des concepts métaphoriques qui structurent notre pensée et qui sont à l'origine des expressions métaphoriques du langage. Par exemple, la métaphore conceptuelle LA DISCUSSION EST UNE GUERRE serait à la base d'expressions comme « attaquer la position » d'un interlocuteur, « adopter une stratégie », ou « perdre du terrain ». Nous avons repris ici l'emploi, que font ces auteurs, des lettres majuscules pour indiquer les concepts métaphoriques (dans les cases grises des tableaux) et nous avons regroupé (en minuscule, dans les cases blanches) les citations tirées du texte de Jankélévitch. George LAKOFF, et Mark JOHNSON, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 17.

41. Voir BACHELARD, *L'air et les songes*, p. 114.

l'expérience musicale, Paris, L'Harmattan, 2011 ; « L'imaginaire kiné-synesthésique de l'eau chez Debussy », dans Danièle PISTONE (dir.), *Musique, analogie, symbole : l'exemple des musiques de l'eau*, Paris, Observatoire Musical Français, 2013, p. 7-20 [Série « Conférences et Séminaires » n°50] ; Claude Debussy e *l'immaginario pittorico : studio sugli archetipi interartistici nella Globalità dei Linguaggi*, Milan, Mimesis, 2020.

31. Voir Mark JOHNSON et Steve LARSON, « "Something in the Way She Moves": Metaphors of Musical Motion », *Metaphor and Symbol* 18/2, 2004, p. 63-84.

32. Pour les notions de « magnétisme », « inertie » et « gravité » mélodiques, voir Steve LARSON, *Musical Forces: Motion, Metaphor, and Meaning in Music*, Bloomington, Indiana University Press, 2012, p. 82-109.

33. Robert HATTEN, « Musical Forces and Agential Energies: An Expansion of Steve Larson's Model », *Musical Theory Online* 18/3 (2012) ; *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*, Bloomington, Indiana University Press, 2018.

34. Voir Francesco SPAMPINATO, « L'imaginaire musical incarné. Une approche interexpérientielle des métaphores d'écoute », dans Pierre FARGETON, et Béatrice RAMAUT-CHEVASSUS (dir.), *Écoute multiple – écoute des multiples*, Paris, Hermann, 2019, p. 121-133.

35. Par exemple, pour la métaphore de la musique comme discours, voir Mark Evan BONDS, *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge, Londres, Harvard University Press, 1991.

36. Il s'agit pour Michel Imberty d'une capacité innée à « traduire en mouvements et en gestes signifiants les perceptions et les ressentis de l'expérience », Michel IMBERTY, « Mouvement, geste et figure : la musique ancrée dans le corps », dans

METAPHORES CONCEPTUELLES SECTIONS DU TEXTE	LES EVENEMENTS MUSICAUX SONT DES SUBSTANCES EN MOUVEMENT		
	LES EVENEMENTS MUSICAUX SONT DES OBJETS ET DES SUBSTANCES	LES EVENEMENTS MUSICAUX SONT/SUBISSENT DES FORCES	LES EVENEMENTS MUSICAUX SE MEUVENT DANS L'ESPACE
Chute soudaine (48-49)	La cataracte des arpegges ; une masse ; des graves	La « physique musicale » de Debussy ; céder à l'inertie d'un tropisme ou aux lois de la chute des graves	Chute soudaine ; écroulement ; perpendiculaire ; se précipiter dans les profondeurs ; dégringoler de nuage en nuage ; inertie ; chute des graves ; léger glissement aérien ; cascade ; chute lourde ; toboggan vertigineux
Chute parachutée (49-51)	Feuille morte ; la matière qui subit l'attrait des profondeurs ; quintessence impondérable ; créatures ailées et inconsistantes ; légère guirlande de doubles croches ; descendent comme des mouettes	La lévitation ralentit et déjà neutralise le tropisme de la pesanteur ; la chute en feuille morte est la résultante du géotropisme et d'une force ascensionnelle	Chute parachutée ; s'abaisse par palier ; atterrit en vol plané ; effleure le sol, rebondit, redescend et enfin se pose ; chute aérienne ; chute planaire ; chute en feuille morte ; chute flottante et retardée ; calme et lent affaissement ; tournoient, décrivent des ronds dans l'air ; se poser doucement ; douce pente vers le bas ; atterrissage progressif ; rapides arpegges, croulant de l'aigu, se déposent en douceur.

FIG. 1 : Les métaphores conceptuelles dans les deux premiers types de « chutes » debussystes.

METAPHORES CONCEPTUELLES SECTIONS DU TEXTE	LES EVENEMENTS MUSICAUX SE MEUVENT DANS L'ESPACE	LES EVENEMENTS MUSICAUX SONT/ONT DES ETATS EMOTIONNELS	LES EVENEMENTS MUSICAUX SONT DES PERCEPTS D'AUTRES MODALITES SENSORIELLES
Chute en zigzag : anxieuse, menaçante (51-53)	La grande descente chromatique du trait glisse des flûtes aux clarinettes ; descente chromatique en paliers ; le trait, vélocité et presque menaçant, semble plonger de l'aigu comme un épervier sur sa proie ; la cantilène de la flûte [...] plane et tournoie dans l'air, elle enroule ses fantasmiques triolets puis, après diverses passes magnétiques, elle fond en piqué de toute la hauteur du ciel	Anxieuse, menaçante ; angoisse mortelle ; sourde inquiétude ; le sanglot étouffé ; une profonde affliction attire vers le bas	L'arabesque descendante, toute hérissée d'un chromatisme rugueux, se découpe en dents de scie et racle douloureusement ; l'âpre et douloureuse morsure ronge ses dernières œuvres ; plainte rauque et déchirante
Chute languide. La chevelure comme retombée (53-57)	Douces processions d'octaves et de quintes parallèles [...] glissent en effleurant les touches ; l'arabesque alanguie s'infléchit au piano après avoir décrit une courbe ; tout est flexible incurvation et voluptueuse retombée et inclinaison vers le silence ; l'harmonieux ruissellement des arpegges, l'espèce de dégringolade liquide	Chute languide et câline ; persuasif et voluptueux ; suavité ; voluptueuse langueur	Elles vous frôlent la joue comme la caresse d'une palme
La phobie comme inclinaison pudique (57-59)	S'enfoncé sur place ; il va se blottir peureusement ; il se replie farouchement vers le bas ; affaissement chromatique de sa voix ; ces basses mouvantes, défaillantes, qui cèdent sous le pas et se dérobent comme un sol meuble, dans un état d'instabilité et d'insécurité harmonique sans cesse renaissante ; la voix monte vers l'aigu et tourne ainsi le dos aux basses pudiques qui s'enfoncent dans le grave	Frileuse pudeur ; pudique phobie ; peureusement	Dans la région nocturne de l'existence ; où sont les ténèbres de la nuit
Glissement vers le bas : mouvement dépressif (60-65)	Les basses glissantes, labiles n'offrent au chant qu'un appui toujours instable ; de fuyantes septièmes de dominante s'enfoncent dans les ténèbres où languissent les « Parfums de la nuit » ; doubles croches tournoyantes, défaillantes qui descendent en spirale	La douceur fait défaillir la merveilleuse phrase chromatique ; la lassitude infinie prend possession de l'homme ; l'intermezzo alanguie [...] cette phrase dépressive, repliée vers le bas, tentée par le mystère de la perdition ; fatigue amoureuse ; une plainte navrante	Les ténèbres ; les parfums de la nuit
L'auction : violence, accélération frénétique (65-68)	Accélérando de la chute ; violence ; course éperdue ; galopade	Terreur ; accès de fureur, explosions de colère ; s'impatiente, s'énervé et se déchaîne ; insistance furieuse ; l'affolante progression de la panique ; haletante, se met à grimacer	
Vertige de la tentation ambivalente (68-71)	Effondrement des accords qui descendent de l'aigu ; le chant fuit vers l'aigu, les neuvièmes de dominante qui l'harmonisent s'enfoncent dans le grave, les basses fuient la voix qu'elles accompagnent !	La peur de tomber ; l'ivresse de la descente ; le désespoir et la fascination extatique du précipice	

FIG. 2 : Les métaphores conceptuelles dans les autres types de « chutes » debussystes.

Dans ce cas, même si on fait toujours appel au corps de l'auditeur dans la compréhension incarnée de ces mouvements, ceux-ci peuvent très bien être attribués à des corps inanimés ou à des substances mouvantes (Figure 1). On observe, par ailleurs, que Jankélévitch fait un emploi très limité ici de synesthésies et d'allusions à des états émotionnels.

Contrairement aux deux premières, les autres catégories associent toujours un type de mouvement à un état émotionnel précis – voire le mouvement est vécu comme étant l'« effet » de l'émotion (57) – et introduisent également des métaphores intersensorielles (Figure 2). Dans tous les cas, les différents types de chutes sont susceptibles de former des couples, similaires selon un aspect spécifique et opposés selon un autre aspect. La « chute en zigzag » et la « chute languide » semblent s'opposer sur le plan thymique : émotions négatives (angoisse, menace, anxiété, inquiétude), dans le premier cas, et positives (suavité, volupté), dans le deuxième. Le tonus musculaire implicite dans ces deux types de mouvements est également opposé : très tendu dans le premier, très détendu dans le deuxième. Dans les deux, en revanche, l'auteur choisit des synesthésies tactiles, mais opposées quant au contenu de la sensation : « racler », « rugueux », pour le premier, « caresser », « effleurer », pour le deuxième. Les deux formes de géotropisme suivantes, « l'inclinaison pudique » et le « glissement dépressif », partagent l'impression commune de « s'enfoncer » et de « défailir », mais, dans le premier cas, il s'agit d'une fuite, à savoir d'un geste actif réalisé pour s'échapper, alors que, dans le deuxième cas, nous sommes face à la passivité de qui se laisse emporter par son état dépressif. Dans les deux, la métaphore visuelle d'une obscurité qui avance et engloutit est associée à ce type particulier de mouvement. L'« auction » et le « vertige » se distinguent, quant à elles, par une grande tension corporelle ressentie, mais, dans le premier cas, cette tension est le produit d'un vecteur de force qui insiste dans la même direction en générant un crescendo d'intensité, de colère, de frénésie ou de panique, alors que, dans le deuxième cas, l'ambivalence est produite par un conflit de forces opposées, attrait et repoussée, peur de tomber et fascination du précipice.

L'ensemble de ces différents types de mouvement descendant compose un panel très large incluant à la fois des actions qui se déploient dans l'espace, comme « plonger » ou « précipiter », et des actions qui ne présupposent aucun déplacement du corps, se limitant à « se blottir » ou « s'infléchir ». On passe également de mouvements caractérisés par un niveau d'énergie élevé, comme dans le cas de l'« auction » et des « chutes précipitées », à des comportements moins énergiques, comme les « glissements » languides et dépressifs. Afin d'avoir un aperçu de la manière dont ces types de géotropisme se situent à l'intérieur du domaine de l'imaginaire kinesthésique, il s'avère utile de les examiner à la lumière de ce que le sémioticien Jacques Fontanille appelle la « topique somatique ⁴² », à savoir le résultat de l'interaction entre l'énergie responsable de l'animation corporelle et la manière dont les figures du corps se déploient dans l'espace. Les différentes « manifestations figuralles du corps-actant » peuvent ainsi être placées, pour Fontanille, le long des deux axes de l'« énergie-intensité » et du « déploiement-étendue », en engendrant, aux positions extrêmes de ce graphe de structure tensile, quatre figures : « acteur », « forme », « force » et « aura » (Figure 3) ⁴³.

On remarquera que la typologie des chutes debussystes retracée par Jankélévitch recouvre presque toutes les possibilités de combinaisons énergie/déploiement. Il en résulte une richesse extraordinaire de figures possibles, où le corps peut se présenter comme pur

42. Jacques FONTANILLE, *Corps et sens*, Paris, PUF, 2011, p. 74-78.

43. Voir FONTANILLE, *Corps et sens*, p. 77-78.

« acteur » autant que comme simple « aura », comme pure « force » autant que comme simple « forme », en passant par plusieurs configurations intermédiaires (Figure 4).

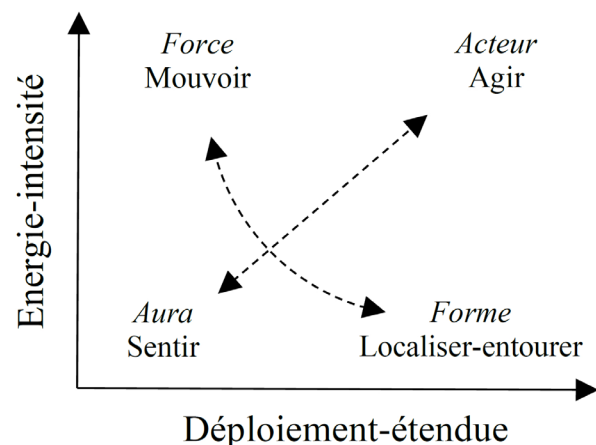


FIG. 3 : Les manifestations figurales du corps-actant pour Jacques Fontanille.

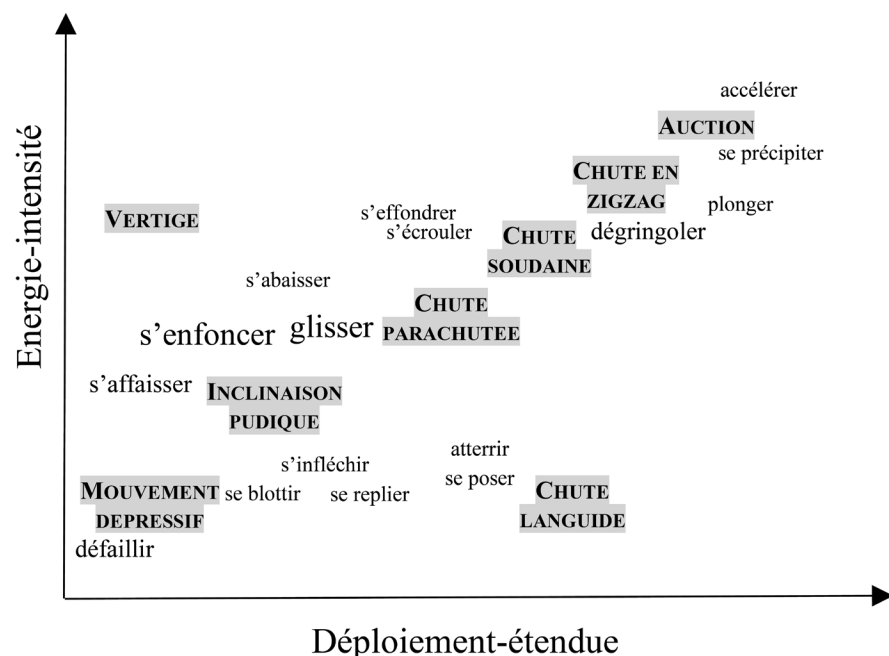


FIG. 4 : Les manifestations figurales du géotropisme debussyste.

3.3 Un pattern moteur évoqué

Une étape ultérieure dans l'analyse de l'imaginaire incarné qui, sollicité par la musique de Debussy, traverse ces pages jankélévitchiennes consiste à examiner comment se structure l'expérience évoquée dans un type précis de descente. Nous prendrons ici l'exemple des « chutes parachutées ». L'emploi d'un modèle d'analyse de l'imaginaire proprioceptif comme celui que nous avons proposé pour étudier la « kinésique métaphorique de l'expérience musicale » (modèle KMEM) permettra de décrire le « pattern moteur » qui sous-tend les différentes métaphores observées, grâce au repérage de ses éléments constitutifs ⁴⁴. Ces derniers correspondent, dans cette approche, à ce que Mark Johnson appelle des « schèmes incarnés » (« *embodied schemata* » ou « *image schemata* ») ⁴⁵, à savoir des gestalts acquises lors d'expériences corporelles récurrentes, enregistrées comme schèmes abstraits, que nous avons l'habitude d'employer en effectuant des « projections métaphoriques » vers un autre domaine expérientiel. C'est ce qui se produit lorsque nous vivons une expérience d'écoute musicale. Les traces de ces schèmes sont ensuite reconnaissables dans l'explicitation verbale de l'expérience. Le modèle KMEM permet d'identifier l'apport de différents schèmes corporels au sein des dimensions principales de l'imaginaire métakinétique : proxémique (déplacement du corps dans l'espace), kinesthésique (postures et gestes) et tonique (profils des modulations du tonus musculaire). Quant aux évolutions de la tonicité musculaire dans le temps, qui se prêtent moins à une description schématique, elles s'avèrent profitablement décryptées à l'aide de la notion de « forme de vitalité », notion que le psychiatre américain Daniel Stern a employée pour indiquer le profil des variations vécues dans le temps au cours d'une expérience subjective (par exemple, « surgir », « s'estomper », « éphémère », « explosif », « forcé », « accélération », « décélération », « paroxysme », « hésitant », « diminution »...) ⁴⁶.

À la base des « chutes parachutées » de Debussy, on retrouve ici le « pattern moteur » évoqué de la DESCENTE PLANÉE, qui est le résultat de la convergence des schèmes incarnés et des formes de vitalité présentés dans la figure 5. La descente (schèmes de la GRAVITÉ) n'est pas libre ici. Même si le déplacement dans l'espace est constant (schème du PARCOURS), il subit l'action de forces opposées (« une force ascensionnelle », 49) qui en ralentissent le mouvement et qui modifient sa trajectoire (schème de la DÉVIATION). Ceci produit les phénomènes temporaires de la lévitation (« la lévitation ralentit et déjà neutralise le tropisme de la pesanteur », 49), du rebond (« rebondit », 49), du « tournoïement » dans l'air (50) et de l'appui (on descend « par paliers », 49 ; « en gradins », 50 ; puis le son « se pose », 49), à travers la projection des schèmes de la POUSSÉE et de l'ITÉRATION. Toute évocation d'un contact physique est caractérisée par l'impression d'un effleurement doux, léger : « d'une tangence légère elle effleure le sol » (49) (schème de l'EFFLEUREMENT). La descente qui en résulte sera « flottante et retardée » (50) et la « douceur » sera l'image fondamentale de ce mouvement (le mot « doux » et ses dérivés étant utilisés quatre fois en l'espace de deux pages). Le tonus musculaire est celui de la suspension légère, de la lévitation, alternant avec le déclin hypotonique, dans un affaissement progressif, « calme et lent » (50), « tranquille » (51).

44. Voir SPAMPINATO, *Les incarnations du son*, p. 92-95.

45. Voir JOHNSON, *The Body in the Mind*, p. 79.

46. Voir DANIEL STERN, *Formes de vitalité : psychologie, arts, psychothérapie et développement de l'enfant*, Paris, Odile Jacob, 2010, p. 17.

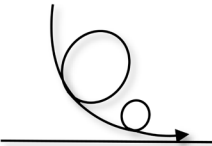
Imaginaire proxémique	Imaginaire kinesthésique		Imaginaire tonique (PMTM)	Pattern moteur
PARCOURS A → B	GRAVITE  	DEVIATION 	<i>Décliner, par vagues, doux, flottant</i>	DESCENTE PLANÉE 
PRES/LOIN 	POUSSEE   F ₁ ↑			
EFFLEUREMENT 	ITERATION  F ₁  F ₂  F ₃			
CONTACT 				

FIG. 5 : Analyse de la « chute parachutée » selon le modèle KMEM.

Si l'on introduit la dimension temporelle dans le portrait de ce genre de descente, on peut inscrire les variations d'intensité du geste imaginé à l'intérieur de la représentation du « moment présent » de l'expérience d'écoute (en se servant ainsi d'une autre notion élaborée par Daniel Stern en psychothérapie⁴⁷, notion dont nous avons déjà montré l'utilité dans le cadre des analyses métakinétiques⁴⁸). Vécu comme un « maintenant » ininterrompu, un « moment présent » est un regroupement d'unités perceptives à l'intérieur d'une unité globale douée de sens. Dans la figure 6, les métaphores proprioceptives sont disposées dans l'espace graphique selon la suite chronologique des phases de l'expérience vécue⁴⁹, alors qu'une ligne représente l'évolution de la tension dans le temps, en illustrant ainsi le profil des modulations sous-jacentes du tonus musculaire.

4. Le géotropisme musical comme archéosigne

L'image de Debussy qui ressort des travaux de Jankélévitch est le fruit d'une véritable *rencontre*, de cette rencontre qu'est l'*expérience d'écoute musicale*, dans laquelle convergent les apports de tous les acteurs musicaux, cocréateurs de l'écoute, comme l'a remarqué le philosophe : le compositeur, les interprètes et l'auditeur, coopérant « en imagination » et par des « gestes naissants ». Moins formelle que d'autres lectures possibles de l'écriture debussyste, plus imagée, la lecture jankélévitchienne ne saurait pas pour autant être moins révélatrice des dimensions plus intimes de la poétique musicale du compositeur. Pour Antonio Fari, notre compréhension de la poétique debussyste serait aujourd'hui incomplète

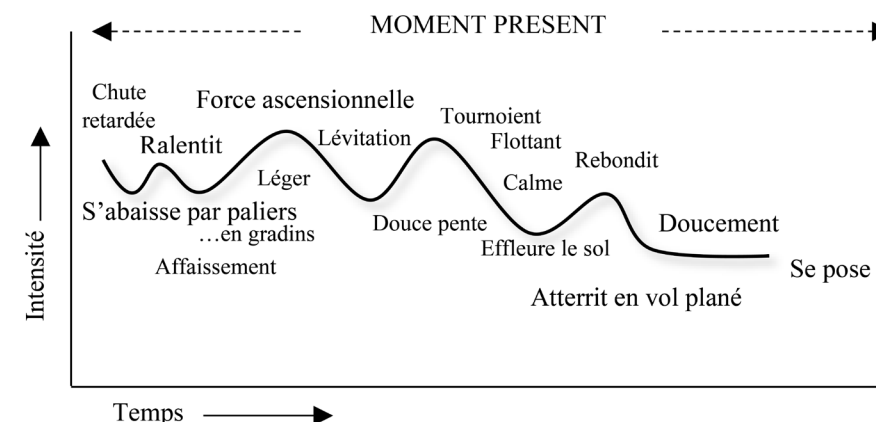


FIG. 6 : Représentation du moment présent de la « chute parachutée ».

sans l'interprétation de Jankélévitch : celui-ci aurait opéré un véritable « *inveramento* » (action de rendre vrai) – ou, en termes heideggeriens, un « dévoilement » – de son objet, par la parole poétique et philosophique, pour ensuite se retirer et disparaître, conscient du fait que le sens de la musique demeure toujours ineffable⁵⁰. Dans le contexte de l'histoire de la réception de Debussy, Jankélévitch apporte ainsi une contribution fondamentale à la compréhension de sa musique, puisqu'il nous révèle une dimension que seule une musicologie « mimétique » aurait pu laisser paraître : cette capacité debussyste – grâce aux stratégies d'écriture propres à son langage musical – à inviter l'auditeur à adopter un horizon de métaphorisation précis, celui des *mouvements corporels imaginés*. Jankélévitch a reconnu chez Claude Debussy cette capacité à nous faire éprouver ce « vertige qualitatif » (et non pas « quantitatif », visuel, descriptif, mesurable) dont parle Bachelard, où tout le corps est impliqué dans la chute musicale⁵¹. Comme l'avait suggéré Bachelard, en effet, la chute imaginaire et ses multiples variantes s'enracinent dans un *imaginaire archétypique* où le corps se fait dépositaire de mémoires aussi bien kinesthésiques qu'émotionnelles, car « l'impression psychique de la chute [...] laisse des traces ineffaçables : la peur de tomber est une peur *primitive*⁵² ».

Dans une perspective sémiotique, le mouvement descendant est aussi un *signe*, plus précisément, vu son caractère primitif, un « archéosigne⁵³ », à savoir un signe archétypique dont le corps a gardé la mémoire et dans lequel toutes les modalités sensorielles convergent autour d'une *empreinte sensori-motrice*. Dès lors, la « nouvelle oreille » que Debussy adopte et nous invite à adopter n'est pas seulement « micro-acoustique », comme celle dont avait parlé Alberto Savinio, prête à « recueillir l'infiniment petit des sons⁵⁴ ». Cette oreille est finalement doublée d'une *oreille archétypique*, en tant que *corporelle* – gestuelle, sensori-motrice et synesthésique –, qui réveille des mémoires du corps et fonde la possibilité

50. Voir FARI, *Il canto dell'ombra*, p. 124.

51. Voir BACHELARD, *L'air et les songes*, p. 110.

52. BACHELARD, *L'air et les songes*, p. 107.

53. SPAMPINATO, *Les incarnations du son*, p. 133-135.

54. Voir Alberto SAVINIO, *Scatola sonora*, Turin, Einaudi, 1977, tr. fr., *La Boîte à musique*, Paris, Fayard, 1989, p. 292.

d'une *complicité créatrice incarnée* entre le compositeur et l'auditeur, une *complicité d'écritures* qui actualise magistralement au moins l'un des nombreux *potentiels de sens* que Claude Debussy a su inscrire dans sa musique.

Bibliographie

- BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943.
- BARSACQ, Stéphane (dir.), *Vladimir Jankélévitch, L'enchantement musical : inédits*, Paris, Albin Michel, 2017.
- BONDS, Mark Evan, *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge, Londres, Harvard University Press, 1991.
- DELALANDE, François, *Analyser la musique, pourquoi, comment?*, Paris, INA, 2013.
- FARGETON, Pierre, et Béatrice RAMAUT-CHEVASSUS (dir.), *Écoute multiple – écoute des multiples*, Paris, Hermann, 2019.
- FARÌ, Antonio, *Il canto dell'ombra: la musica per Vladimir Jankélévitch*, Fasano, Schena, 1995.
- FONTANILLE, Jacques, *Corps et sens*, Paris, PUF, 2011.
- GARDA, Michela, « La "verve" musicale di Vladimir Jankélévitch : nota sul discorso musicale », *Aut aut* 270 (1995), p. 113-124.
- GIACCO, Grazia, « Musique et métaphores spatiales », *L'Enveloppe* (2011), p. 1-13.
- GOUBAULT, Christian, *Debussy*, Paris, Champion, 1986.
- HATTEN, Robert, « Musical Forces and Agential Energies: An Expansion of Steve Larson's Model », *Music Theory Online* 18/3 (2012).
- HATTEN, Robert, *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*, Bloomington, Indiana University Press, 2018.
- IMBERTY, Michel, « Mouvement, geste et figure : la musique ancrée dans le corps », dans Susanne KOGLE, et Jean-Paul OLIVE (dir.), *Expression et geste musical*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 25-36.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, « Préface », dans Stefan JAROCINSKY, *Debussy, impressionnisme et symbolisme*, Paris, Seuil, 1971, réédité dans BARSACQ, STÉPHANE (dir.), *Vladimir Jankélévitch, L'enchantement musical : inédits*, Paris, Albin Michel, 2017, p. 233-265.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *De la musique au silence II : Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon, 1976.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Debussy et le mystère*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1949.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 2015.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La vie et la mort dans la musique de Debussy*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1968.
- JAROCINSKY, Stefan, *Debussy, impressionnisme et symbolisme*, Paris, Seuil, 1971.
- JOHNSON, Mark, et Steve LARSON, « "Something in the Way She Moves": Metaphors of Musical Motion », *Metaphor and Symbol* 18/2 (2004), p. 63-84.
- JOHNSON, Mark, *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- JOHNSON, Mark, *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.
- JOUBERT, Muriel, *La musique de Debussy et l'espace des profondeurs : résonances picturales*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2018.
- KOGLE, Susanne, et Jean-Paul OLIVE (dir.), *Expression et geste musical*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- LAKOFF, George, et Mark JOHNSON, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Éditions de Minuit, 1985. [1^e éd. *Metaphors we live by*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.]
- LARSON, Steve, *Musical Forces: Motion, Metaphor, and Meaning in Music*, Bloomington, Indiana University Press, 2012.
- LASSUS, Marie-Pierre, *Gaston Bachelard musicien : une philosophie des silences et des timbres*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires Septentrion, 2010.

LOCKSPERISER, Edward, *Debussy: his Life and Mind*, vol. 2, New York, Macmillan, 1965.

MARTINELLI, Dario (dir.), *Music, Senses, Body: Proceedings from the 9th International Congress on Musical Signification*, Helsinki-Rome, Umweb, 2008.

MCBRAYER, Benjamin M., *Mapping Mystery: Brelet, Jankélévitch, and Phenomenologies in Post-world War II France*, Thèse de doctorat, University of Pittsburgh, 2017.

MIGLIACCIO, Carlo, *L'odissea musicale nella filosofia di Vladimir Jankélévitch*, Milan, Cuem, 2000.

MOLINIÉ, Georges, *Sémiostylistique*, Paris, PUF, 1998.

PISTONE, Danièle (dir.), *Musique, analogie, symbole : l'exemple des musiques de l'eau*, Paris, Observatoire Musical Français, 2013 [série « Conférences et Séminaires » n°50].

SAVINIO, Alberto, *La Boîte à musique*, Paris, Fayard, 1989 [1^e éd. *Scatola sonora*, Turin, Einaudi, 1977].

SCHWAB, Françoise, « Préface. La musique n'est-elle pas une sorte de temporalité enchantée ? », dans BARSACQ, STÉPHANE (dir.), *Vladimir Jankélévitch, L'enchantement musical : inédits*, Paris, Albin Michel, 2017, p. 7-34.

SCIALOM, Philippe, Françoise GIROMINI, et Jean-Michel ALBARET, *Manuel d'enseignement de psychomotricité*, Bruxelles, Marseille, De Boeck/Solal, 2011.

SPAMPINATO, Francesco, *L'expérience sensori-motrice et psychoaffective du balancement chez Debussy*, dans Dario MARTINELLI (dir.), *Music, Senses, Body: Proceedings from the 9th International Congress on Musical Signification*, Helsinki-Rome, Umweb, 2008, p. 524-534.

SPAMPINATO, Francesco, *L'imaginaire kiné-synesthésique de l'eau chez Debussy*, dans Danièle PISTONE (dir.), *Musique, analogie, symbole : l'exemple des musiques de l'eau*, Paris, Observatoire Musical Français, 2013, p. 7-20 [série « Conférences et Séminaires » n°50].

SPAMPINATO, Francesco, *Les incarnations du son. Les métaphores du geste dans l'écoute musicale*, Paris, L'Harmattan, 2015.

SPAMPINATO, Francesco, *Claude Debussy e l'immaginario pittorico: studio sugli archetipi interartistici nella Globalità dei Linguaggi*, Milan, Mimesis, 2020.

STERN, Daniel, *Formes de vitalité. Psychologie, arts, psychothérapie et développement de l'enfant*, Paris, Odile Jacob, 2010. [1^e éd. *Forms of Vitality. Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy and Development*, New York, Oxford University Press, 2010.]

STERN, Daniel, *Le moment présent en psychothérapie*, Paris, Odile Jacob, 2003. [1^e éd. *The Present Moment in Psychotherapy and Everyday Life*, New York, Norton, 2004.]

Titre de l'article – Article Title

Les incarnations du géotropisme musical : Jankélévitch à l'écoute de Debussy
The Incarnations of Musical Geotropism: Jankélévitch listening to Debussy

Résumé – Abstract

L'écriture musicologique de Jankélévitch se construit dans une complicité profonde avec l'écriture musicale debussyste. Le présent article observe ces intersections d'écritures – musicales et musicologiques – en adoptant l'approche d'une sémiotique de l'imaginaire musical, fondée sur le repérage et l'analyse des explicitations verbales de l'expérience d'écoute musicale. Selon cette approche, la production des métaphores du mouvement musical s'enracine dans l'activation de la mémoire du mouvement corporel. On présente ici une étude détaillée des métaphores proprioceptives employées par Jankélévitch dans le paragraphe intitulé « Géotropisme » de son ouvrage *Debussy et le mystère de l'instant* (1976). La typologie de descentes debussyste inclut des chutes « soudaines », « parachutées », « languides », « en zigzag », « accélérées », jusqu'aux « glissements » dépressifs, aux « inclinaisons pudiques » et aux « écroulements » violents. Une analyse métaphorologique vise d'abord à déceler les structures conceptuelles qui sous-tendent ces métaphores. On tente ensuite d'identifier l'apport de différents schèmes corporels dans la construction de l'image de la « chute parachutée ». En général, le mouvement descendant se présente comme un « archéosigne », à savoir un signe archétypique dont le corps a gardé la mémoire.

*Jankélévitch's musicological style is built on a profound complicity with Debussian musical style. This paper observes these intersections of styles – musical and musicological – by a semiotic approach to Musical Imaginary, based on the identification and analysis of verbal explanations of the musical listening experience. According to this approach, the production of musical movement metaphors is rooted in the activation of bodily movement memory. We present here a detailed study of the proprioceptive metaphors used by Jankélévitch in the paragraph entitled "Geotropism" of his book *Debussy et le mystère de l'instant* (1976). The typology of Debussian descents includes "sudden", "parachute", "languid", "zigzag", "accelerated" falls, but also depressive "slides", "modest inclinations" and violent "collapses". A metaphorological analysis seeks first to identify the conceptual structures that underlie these metaphors. We then try to identify the contribution of different bodily patterns in the construction of the image of the "parachute fall". In general, the downward movement presents itself as an "archaeosign", namely an archetypal sign etched in the body's memory.*

Auteur – Author

Francesco Spampinato est docteur en musicologie, habilité à diriger des recherches, membre chercheur associé de l'unité de recherche ACCRA et de l'ITI CREAA (Université de Strasbourg), formateur au Centre de Globalité des Langues (Université UPMAT de Rome), et organisateur de plusieurs colloques en France et en Italie. Depuis 2002, il enseigne la Sémiotique musicale et la Psychologie de la musique dans les conservatoires supérieurs de musique et à l'université. Il a publié plusieurs ouvrages sur l'imaginaire musical, comme *Debussy, poète des eaux. Métaphorisation et corporéité dans l'expérience musicale* (Paris, L'Harmattan, 2011) et *Les incarnations du son. Les métaphores du geste dans l'écoute musicale* (Paris, L'Harmattan, 2015).

*Francesco Spampinato holds a PhD and an accreditation to supervise research in Musicology. He is an associate member of the ACCRA research unit and of the ITI CREAA (University of Strasbourg), and a teacher at the Globality of Languages Research Center (UPMAT University, Rome). He has also organised several conferences in France and in Italy. Since 2002, he has been teaching Musical Semiotics and Music Psychology at the conservatories of music and at the university. He has published several books on the musical imaginary, such as *Debussy, poète des eaux. Métaphorisation et corporéité dans l'expérience musicale* (Paris, L'Harmattan, 2011) and *Les incarnations du son. Les métaphores du geste dans l'écoute musicale* (Paris, L'Harmattan, 2015).*

Mots clés – Keywords

Debussy – Jankélévitch – Imaginaire – Géotropisme – Écoute
Debussy – Jankélévitch – Imaginary – Geotropism – Listening

Pierre Fargeton

Une autre figure du primitif : Django Reinhardt selon Hugues Panassié

Introduction : variations sur l'authentique et le primitif

Le « primitivisme » n'est ni tout à fait un courant ni tout à fait un concept. Étudié depuis longtemps déjà, notamment à travers l'étude monumentale de William Rubin ¹, il a également fait l'objet d'applications dans le champ musical, et en particulier (pour ce qui nous occupe ici) dans le champ du jazz, où Ted Gioia le qualifia dès 1989 de « mythe ² » – annonçant en cela la position plus récente de l'historien de l'art Benoît de l'Estoire, pour qui le primitivisme joue en effet toujours le rôle d'un « mythe contemporain qui occupe une place essentielle dans la cosmologie occidentale » et dont « le principe d'engendrement [...] est très simple : il s'agit de l'inversion systématique des traits négatifs associés à la civilisation occidentale ³ ». L'anthropologue Johannes Fabian défend quant à lui que la référence au « primitif » est plus exactement une « catégorie de la pensée occidentale » – à travers laquelle se construisent ensuite les différents mythes qui peuplent son imaginaire, du mythe pastoral de l'Arcadie au mythe *jungle* du premier jazz ⁴ en passant par les innombrables déclinaisons du mythe du bon sauvage.

Un discours employant des termes comme primitif, sauvage (mais aussi tribal, traditionnel, Tiers-monde ou n'importe quel autre euphémisme à la mode) ne pense, ni n'observe, ni n'étudie de manière critique le « primitif » : il pense, observe, étudie *en termes* de primitif. En tant que concept temporel par essence, le terme primitif correspond à une catégorie et non à un objet de la pensée occidentale ⁵.

La critique de jazz en général, et en France en particulier, n'échappe pas à ce cadre de pensée primitiviste. Et c'est bien dans ce cadre qu'apparaît celui qui va pour deux décennies environ (les années 1930 et années 1940) donner le ton de la critique de jazz hexagonale : Hugues Panassié (1912-1974). Les idées de Panassié sont aujourd'hui assez bien visitées ⁶.

1. Voir William RUBIN, « Le Primitivisme moderne : une introduction », *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1992, p. 1-73.
2. Ted GIOIA, « Jazz and the Primitivist Myth », *The Musical Quarterly*, Vol.63/1 (1989), p. 132.
3. GIOIA, « Jazz and the Primitivist Myth », p. 291.
4. Le style orchestral de Duke Ellington, dans sa période Cotton Club (charnière des années 1920) s'intitule en effet *style jungle*.
5. Johannes FABIAN, *Le Temps des autres. Comment l'anthropologie construit son objet*, traduit de l'Anglais par Estelle Henry-Bossoney et Bernard Müller, Toulouse, Anacharsis, 2006, p. 50.
6. On se reportera notamment à deux ouvrages récents qui lui font de façon très différente une place importante : Laurent CUGNY, *Hugues Panassié. L'œuvre panassiéenne et sa réception*, Paris, Outre-Mesure, 2017 ; Jeremy F. LANE, *Jazz*

C'est lui qui fait définitivement basculer la jazzophilie française du « jazz-bandisme » de la génération Cocteau (laquelle, à travers sa fascination pour ce qu'elle perçoit comme les trépidations régénératrices du Nouveau monde et la crudité mécaniste que ses syncopes opposent aux excès de raffinement et de luxuriance du wagnérisme et du debussysme, est quelque chose comme « une doctrine de modernisation de la culture nationale ⁷ ») au « vrai jazz », dans lequel le tri entre les « dynamismes populaires contemporains ⁸ » s'opère en fonction d'un jugement certes musical mais aussi symbolique, idéologique et identitaire, dont l'obsession porte sur l'*authenticité*, selon des mécanismes que Philippe Gumpowicz synthétise comme suit :

Le seul *vrai jazz* est celui des Afro-Américains. L'origine et le territoire garantissent désormais la qualité musicale. La primitivité en est le recours et le critère. La race, la condition du vrai et du beau ⁹.

Panassié est ce critique qui se débat tout sa vie durant pour ajuster à ses préférences musicales des pulsions contradictoires : culte de l'authenticité d'un côté mais impossibilité d'adhérer aux valeurs d'une American Way of Life pour laquelle il n'a que répulsion ; bagage politique, affectif et idéologique ancré dans le roman national maurassien de la France éternelle d'un côté, mais érection de l'homme noir étatsunien au rang de modèle d'humanité à retrouver, de l'autre côté. Des contradictions qui font surgir d'inattendues intuitions, faisant dire à Tom Perchard que « les extravagances de Panassié sur les races et des idées politiques rebutantes l'ont pourtant conduit vers un intuitif relativisme culturel jamais imaginé par ses opposants anti-primitivistes ¹⁰ ». Et de fait, le primitivisme de Panassié se distingue assez nettement de toutes les nuances qui peuplent l'intellectualité de l'entre-deux-guerres. Il n'est ni celui de Robert Goffin (pour qui l'improvisation *hot* constitue le modèle abouti du surréalisme qu'il convoite en tant que poète et écrivain ¹¹) ; ni celui de Charles Delaunay (dont le primitivisme est une sorte de vitalisme syncrétique triangulaire entre primitivité noire, culture latine ou anglo-saxonne et émergence du Nouveau monde ¹² ; ni celui des écrivains jazzophiles (Jean Cocteau, Pierre Mac Orlan, Michel Leiris, Philippe Soupault, Robert Desnos, etc., qui voient tous Panassié comme un esthète ou un pédant s'illustrant dans ce régime de l'expertise musicale qu'ils combattent parce que reconduisant le surplomb de

celui-qui-sait sur les musiques qu'il observe ¹³). Autant de différences auxquelles il faut sans doute ajouter la plus fondamentale d'entre elles : le soubassement religieux (catholique) qui charpente tout l'édifice de la pensée de Panassié – au point que l'Église métaphorique du jazz est défendue de la même façon et pour les mêmes raisons que l'Église catholique elle-même, dans des combats jumeaux (contre l'hérésie be-bop, notamment, qui rejoue l'hérésie moderniste du Concile Vatican II, contre laquelle Panassié a beaucoup milité ¹⁴).

Ainsi le primitivisme de Panassié, avéré, se développe-t-il sur un socle idéologique, religieux et politique que synthétise un mot en-deçà duquel il n'est pas d'authenticité possible : antimoderne. Il est en cela davantage d'une simple réactualisation du mythe du bon sauvage – même s'il en procède inéluctablement. C'est à cet égard que le cas de Django Reinhardt nous fournit un instrument d'observation inattendu pour mieux comprendre les positions paradoxales de Panassié. Perçu lui aussi comme un « primitif », il répond à la plupart des critères qui marquent pour Panassié le jazz *authentique*. N'étant ni noir ni étatsunien, il pose néanmoins un problème à la théorie idéalisée du « vrai jazz » panassien. Il est en somme « un autre primitif », ou un Autre du primitif ; un détachement de la catégorie du primitif par laquelle Panassié et toute la génération de l'entre-deux-guerres pense le jazz. C'est en cela que les contorsions qu'effectue Panassié pour surmonter les contradictions que soulève le cas du « primitif » Django dans son raisonnement, sont intéressantes. Confrontées à une relecture de textes méconnus, croisées avec des sources plus confidentielles (correspondances), ces contorsions nous rappellent d'abord, avec Richard A. Peterson « le fait que l'authenticité n'est pas un trait inhérent à l'objet ou à l'évènement que l'on déclare « authentique » ; il s'agit en fait d'une construction sociale, d'une convention, qui déforme partiellement le passé ¹⁵ ». Elles nous montrent aussi que si la construction d'une authenticité est une création, celle-ci peut chemin faisant saisir des aspects de la réalité qui ont échappé à d'autres contemporains (ainsi de l'idée panassienne que Django pourrait être la source d'une généalogie musicale qui ne conduirait pas à la tradition du jazz mais à une tradition en quelque sorte parallèle et autonome – celle qu'on appellera bien plus tard « jazz manouche »). En cela, la fabrique de l'authenticité ne doit pas systématiquement être vue comme une imposture, un détournement ou un processus de mystification, puisqu'elle agit également comme un outil de dévoilement.

1. La race et l'Esprit : le cadre de pensée panassien

Avant d'entrer de plain-pied dans la réception panassienne de Django Reinhardt, rappelons synthétiquement ce que représenta Panassié dans le monde du jazz en France. Il y fut d'abord un critique prolifique, auteur d'une vingtaine de livres sur le jazz et de centaines d'articles dans des revues spécialisées comme *Jazz-Tango*, *Jazz hot*, *Le Bulletin du Hot club de France*, *Jazz News*, *La Revue du jazz*, *L'Éducation musicale vivante*, *La Revue musicale*, ou dans des revues non musicales voire des publications généralistes (*Grand Route*, *Formes et couleurs*,

13. Voir sur ce point Yannick SÉITÉ, « Comment on habilite un art : l'exemple du jazz », *Textuel* 64 (2011), *Les Facultés de juger. Critique et vérité*, Actes du colloque international, Paris, 28-29 mai 1999, p. 185.

14. Voir sur ce point Pierre FARGETON, *Mi-figue, mi-raisin. Hugues Panassié – André Hodeir, correspondance de deux frères ennemis (1940-1948)*, suivi de *Exégèse d'un théologien du jazz. La pensée d'Hugues Panassié en son temps*, Paris, Outre Mesure, 2020. Voir en particulier le chapitre introductif « De lys en calice : itinéraire politique et spirituel d'Hugues Panassié » (p. 198-149).

15. Richard A. PETERSON, « La fabrication de l'authenticité. La country Music », *Actes de la recherche en sciences sociales* 93 (1992), *L'invention du passé national /Le ghetto vu de l'intérieur*, p. 3.

and machine-age imperialism : music, «race», and intellectuals in France, 1918-1945, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2014.

7. Denis-Constant MARTIN, et Olivier ROUEFF, *La France du jazz*, Marseille, Parenthèses, 2002, p. 98.

8. Pierre MAC ORLAN, « Disques », *Le Crapouillot*, juillet 1927, p. 27, cité dans Yannick SÉITÉ, « Mac Orlan jazz writer », Vincent COTRO, Laurent CUGNY & Philippe GUMPOWICZ (dir.), *La Catastrophe apprivoisée. Regards sur le jazz en France*, Paris (Actes du colloque international Histoire du Jazz en France), Outre Mesure, 2014, p. 32.

9. Philippe GUMPOWICZ, *Les Résonances de l'ombre*, Paris, Fayard, 2012, p. 299.

10. Tom PERCHARD, « Tradition, Modernity and the Supernatural Swing: Re-Reading 'Primitivism' in Hugues Panassié's Writing on Jazz », *Popular Music* 30/1 (2011), p. 27. Traduction de l'auteur.

11. « Le jazz fut la première forme de surréalisme. C'est le premier besoin qu'éprouvèrent les nègres de neutraliser le contrôle raisonnable pour laisser le champ libre aux manifestations spontanées du subconscient » (Robert GOFFIN, *Aux frontières du jazz*, Paris, éditions du Sagittaire, 1932, p. 255). Ce point de vue ne variera pas chez Goffin, qui le cite in extenso dans son *Histoire du jazz* de 1945 et ajoute : « J'ai publié cela en 1931 et je n'en renie pas un mot » (Robert GOFFIN, *Histoire du jazz*, Montréal, Lucien Parizeau, 1945, p. 16-17).

12. Delaunay décrit ainsi sa « théorie des trois âges de la civilisation » : « Le jazz tient de la race noire *primitive* : jeunesse, force et enthousiasme ; de la *Culture* millénaire du Vieux-Continent il a assimilé la technique musicale et les moyens d'expression ; il vit déjà au rythme d'un ÂGE NOUVEAU ». Charles DELAUNAY, *De la vie et du jazz*, Paris, éd. Hot Jazz, 1941, p. 55.

Le Magasin du spectacle, Le Point, Le Livre des lettres, Présence Africaine, Les Cahiers du Sud...), ainsi que dans des périodiques politiquement marqués à droite voire à l'extrême-droite et/ou du côté du catholicisme réactionnaire et conservateur voire intégriste (*L'Insurgé, La Casserole, Itinéraires...*). Si Panassié écrit toute sa vie, il est surtout actif et influent entre 1930 (date de son premier article¹⁶) et 1950¹⁷. Notamment parce qu'à partir de 1945 sévit la fameuse « guerre du jazz », qui fracture le milieu relativement homogène de la critique de jazz en France entre les deux clans des « figues moisies » et des « raisins aigres » (des anciens et des modernes) et débouche sur la rupture fracassante entre Hugues Panassié et Charles Delaunay, puis sur la scission des Hot Clubs en 1947¹⁸. Dès lors, Panassié n'est plus perçu que comme un réactionnaire irrécupérable, un doctrinaire du jazz, un intégriste du « vrai jazz », et il se coupe définitivement du milieu du jazz (même si un noyau de fidèles, tenants du jazz « authentique », continue à le considérer comme l'autorité suprême en matière de critique). On note d'autre part que les écrits de Panassié ne portent guère d'idées nouvelles au-delà de 1941-1942 (*The Real jazz*¹⁹, version anglaise de *La Véritable musique de jazz*²⁰), la plupart des publications ultérieures étant soit des reformulations d'idées déjà maintes fois ressassées, soit des ouvrages à valeur documentaire (*Douze années de jazz*²¹, *Cinq mois à New-York*²², *Quand Mezzrow enregistre*²³) – avec l'exception notable de *La Bataille du jazz*²⁴, en 1965, qui marque un intérêt méconnu et paradoxal de l'auteur pour une nouvelle génération de musiciens de jazz (perçus comme imperméables au bebop et au cool jazz, ces deux épouvantails panassiéens). Panassié reste aussi connu comme un *intermédiaire* dans le monde du jazz, co-fondateur du Hot Club de France, en 1932, de la revue *Jazz Hot* avec Charles Delaunay en 1935, et l'organisateur et le superviseur (ou le producteur) de nombreuses séances d'enregistrements pour la marque *Swing* fondée en 1937 par Delaunay. Dans les années 1930, Hugues Panassié est incontestablement le centre de la critique de jazz en France et son influence s'étend largement jusqu'aux États-Unis, notamment en raison de son premier livre, *Le Jazz hot*²⁵, publié en 1934 (et dans sa version américaine en 1936²⁶). Au moment où se forme le Quintette du Hot Club de France, Hugues Panassié est donc aux premières loges et fait figure d'autorité suprême en matière de critique de jazz.

Il faut dire que si Panassié domine par sa production critique et journalistique, c'est surtout parce qu'il imprime sur les manières de penser le jazz la logique parfois discrète mais implacable d'un cadre de pensée qui n'appartient qu'à lui. Catholique intégriste, militant et prosélyte, né dans le milieu d'une bourgeoisie maurrassienne qui lit et soutient l'Action

française, royaliste révolté par la démocratie libérale comme par sa critique matérialiste marxiste, Hugues Panassié est un enfant de la grande crise des années 1930 et se situe dans cette famille intellectuelle appelée par certains historiens « non-conformistes des années 1930²⁷ » ou « droite révolutionnaire²⁸ » – une famille de pensée qui n'a *a priori* que peu de raisons de se passionner pour une musique comme le jazz, tant elle prospère notamment sur une crise identitaire qui véhicule, entre autres peurs irrationnelles d'un effacement de la culture française, un antiaméricanisme virulent²⁹. En bon adepte du premier Jacques Maritain³⁰ – qu'il cite abondamment dans ses premières publications sur le jazz –, Panassié voit lui aussi son temps comme une époque de décadence ultime, apportant sur tous les plans les preuves que la « civilisation » du progrès, matérialiste et impie, n'est qu'une barbarie dans laquelle l'homme s'ensevelit chaque jour davantage, comme le montre dans un raccourci fulgurant le texte « Le Mal blanc » de 1947³¹. L'homme blanc y est l'emblème de la déchéance :

La race noire n'est pas en elle-même supérieure à la race blanche – pas plus qu'elle ne lui est inférieure. [...] Mais la race blanche a joué une grosse partie et semble l'avoir perdue. [...] Les plus beaux fruits de notre course vers ce qu'on appelle dérisoirement « progrès », nous les connaissons : guerres maudites, comme jamais l'humanité n'en avait connues, régression dans presque tous les pays du monde de cette liberté pour laquelle on s'était si ardemment battu, cette liberté qui est un des biens les plus précieux de l'homme et dont on peut craindre la disparition prochaine sur de nombreux points du globe. Pour avoir voulu vivre mieux, nous connaissons à présent une vie parfaitement mesquine, médiocre, aux entraves multiples, une vie rangée de soucis, une vie traquée. Chacun d'entre nous est réellement traqué par l'État, qui nous dépossède, une à une, de toutes nos initiatives, qui ne nous considère plus comme un homme mais comme un numéro, un pion mécanique sur l'échiquier de la société. Ainsi harcelés, nous avons perdu notre joie de vivre.

L'homme noir, au contraire, en est l'antidote. Il est la vie contre la mort, l'esprit contre la matière, la joie contre l'ennui, la jeunesse contre la sénescence :

Cette joie de vivre, les noirs, eux, l'ont conservée. [...] C'est qu'ils ont un goût de la vie que nous avons perdu. Ils ne connaissent pas l'atroce ennui de l'homme blanc, qui est à charge à lui-même. [...] L'homme blanc ne sait plus que faire de lui-même. Il s'est laissé abrutir par sa civilisation. Il n'en est pas le bénéficiaire mais la victime.

Les Noirs connaissent la même inquiétude, les mêmes peines que les Blancs. C'est une sottise suffisance de la part des Blancs que de se croire seuls capables de « tourments métaphysiques ». Mais, du moins, le Noir vit le présent. [...] C'est pourquoi le Noir moyen a tellement plus de vitalité que le blanc moyen. Il est présent. Le Blanc devient, de plus en plus, un perpétuel absent.

C'est à ce point de vue – et seulement à celui-là – que le Noir peut être comparé à un enfant. Non par la puérilité (encore un de ces clichés inventés par l'orgueil du Blanc) mais par sa vitalité, son goût de la vie, sa faculté à vivre le présent.

27. Voir Jean-Louis LOUBET DEL BAYLE, *Les non-conformistes des années 30. Une tentative de renouvellement de la pensée politique française*, Paris, Seuil, 1969, [Nouvelle éd. Points Histoire, 2001].

28. Zeev STERNHELL, *La Droite révolutionnaire, 1885-1914 : les origines françaises du fascisme*, Nouvelle édition augmentée, Paris, Fayard, 2000, [1^{ère} édition au Seuil en 1978].

29. Voir Robert ARON, et Arnaud DANDIEU, *Le Cancer américain, Paris*, L'Âge d'homme, R/2008, [1^{ère} édition 1931].

30. Voir Jacques MARITAIN, *Antimoderne*, Paris, édition de la Revue des jeunes, 1922, [Nouvelle édition revue et augmentée].

31. Hugues PANASSIÉ, « Le mal blanc », *Présence africaine* 1 (1947). Les citations qui suivent sont tirées des pages 147 et 148.

Dans ce renversement raciste, une considération anthropologique vient se superposer au fondement biologique ; il y a bien des « différences naturelles entre le Blanc et le Noir », pour Panassié, mais elles demeurent secondaires au regard de la « différence de vie ». Cette préoccupation anthropologique, néanmoins, ne doit pas grand-chose à l'ouverture à l'Autre et tout à un soubassement religieux : « le Noir » est pour Panassié la figure de l'homme encore innocemment spirituel dans un monde « blanc » asséché par le rationalisme et l'athéisme.

Quelles que soient les différences naturelles entre le Blanc et le Noir, ce sont avant tout des hommes. L'opposition – très forte, vraiment – provient surtout de la différence de vie.

Dans notre orgueil, nous croyons que nous apportons aux Noirs les « bienfaits de la civilisation ». En réalité, nous leur apportons la lettre de cette civilisation sans son esprit. Nous leur apportons une civilisation formaliste, pétrifiée, non une civilisation vivante. Peut-être les faisons-nous bénéficier du bien-être matériel dû à quelques-unes de nos découvertes ; encore n'est-ce pas toujours sans contrepartie... Mais notre apport spirituel ! Ici, nous ne donnons, neuf fois sur dix, que des exemples de corruption ou de déliquescence.

Non, ce n'est pas nous qui avons à communiquer nos richesses. Nous ferions mieux de recueillir celles que les Noirs peuvent nous donner par leur manière de vivre, sans s'en apercevoir ³².

Tout cela montre bien que le racisme inversé d'Hugues Panassié n'est pas tant biologique (une « race » se reconnaît à un ensemble permanent de caractéristiques) qu'antimoderne (une « race » s'apprécie en fonction de sa résistance aux effets nocifs de la « civilisation »). Certes les deux motifs sont étroitement liés – c'est parce qu'on attribue fût-ce sans le reconnaître des permanences biologiques à chaque « race » que l'on prête à chacune *a priori* une perméabilité plus ou moins grande à la modernité corruptrice – mais on peut avancer que des deux propositions qui organisent le raisonnement primitiviste de Panassié, la seconde (antimoderne) est sans ambiguïté la majeure, tandis que le racisme biologique (gobinien) tient lieu de mineure. Si « le Noir », pour Hugues Panassié, est tout en haut de la hiérarchie du jazz, ce n'est pas parce que « la source d'où les arts ont jailli [...] est cachée dans le sang des noirs ³³ », comme l'écrivait Gobineau, mais parce que pour lui, « le Noir » est le dernier sanctuaire d'une vitalité et d'une spiritualité que le monde moderne a étouffées.

Il s'agit bien sûr d'une construction pure et simple de Panassié, fondée sur l'essentialisation du Noir, et qui vient jouer le rôle d'un mythe contestataire envers la modernité, une théorie qui sera en quelque sorte « immunisée » par la thèse du « vrai » et du « faux » jazz. Est vrai tout ce qui corrobore la thèse du Noir antidote aux valeurs honnies de la modernité ; est faux tout ce qui la remet en cause (ex : Miles Davis, « qui a délibérément tourné le dos à la tradition musicale de sa race et qu'on peut citer en modèle de l'anti-jazz ³⁴ »). Est donc un musicien de jazz noir non pas celui qui joue du jazz et qui est noir, mais celui qui peut endosser les valeurs antimodernes que Panassié prête au Noir. C'est ainsi que Miles Davis, en quelque sorte, dans la définition qui précède, n'est plus un Noir ni un musicien de jazz.

Ce cadre général de la pensée panassienne étant posé ³⁵, il devient intéressant d'observer ce que produit le cas de Django Reinhardt dans le raisonnement intellectuel de Panassié.

2. De Junjo à Django : la guitare et le mystère

Hugues Panassié entend parler de Django pour la première fois au début de 1934, comme nous l'apprend sa correspondance avec Pierre Nourry, animateur central du Hot Club de France, proche ami de Panassié, et comme lui maurassien convaincu, lequel envoie à Panassié des propositions de groupes pour un projet de bal à Centrale ³⁶, où il est élève :

Pour l'orchestre hot français en question, qu'est-ce que Beck, de quel instrument joue-t-il, et je n'ai pu déchiffrer le nom exact de Junjo Jembert (???) le guitariste ³⁷.

Beck, c'est le contrebassiste Sigismund Beck, et c'est sous son nom que se produisait l'orchestre dans lequel Django fit sa première apparition publique comme guitariste de jazz, à la salle Lafayette, le dimanche 4 février 1934. Entretemps, Panassié a rectifié sa lecture du nom de Django, qu'il orthographie dans la lettre suivante à Pierre Nourry, le 25 janvier 1934 « Junjo Reinhart ». La première remarque que l'on peut faire, c'est que Django arrive à la connaissance de Panassié non par la musique mais par le nom. Et il ne faut pas sous-estimer la puissance symbolique de cette musique des noms dans la fascination précoce des amateurs de jazz. Les noms du jazz dépayseraient l'imaginaire européen avant même leur musique. Sous cet angle, Junjo Jembert comme Junjo Reinhart sont des noms aussi puissamment étranges et évocateurs que des Bubba Miley, des Mezz Mezzrow ou des Duke Ellington. D'emblée, Django apparaît donc avec un mystère supplémentaire ; il n'est pas un simple Christian Wagner, un Alix Combelle ou un André Ekyan ³⁸, aux (pré)noms si familiers.

Le premier concert de Django salle Lafayette donne d'autre part lieu à compte-rendu dans *Jazz-Tango Dancing*. Signé Jacques Bureau, co-fondateur du Hot Club de France, ce texte est aussi la première impression que put lire Panassié sur Django (Panassié lisant assidûment cette revue, dans laquelle il écrit lui-même).

Junjo Rheinart [*sic*]. On peut dire de lui que ce fut la révélation de la soirée... C'est un musicien très curieux, dont le style ne ressemble à aucun autre connu. Ceci n'a pas empêché le public de le comprendre très bien, et d'applaudir ses solos. Ce guitariste blanc procède par petites phrases étranges, bizarrement construites selon les ressources d'une extraordinaire fantaisie ; phrases qui n'ont 'air de rien, et sont d'une délicatesse, d'une finesse, d'un tact qui laissent les auditeurs ahuris. [...] De plus, Rheinart est un garçon charmant, qui semble apporter dans sa vie cette même fantaisie légère qui illumine ses solos : jugez-en ; il a élu domicile dans une roulotte, ce qui lui permet de voir du pays sans bouger de chez lui ³⁹.

Tout est en place dans ce compte-rendu, de ce qu'on retrouvera désormais constamment dans la réception de Django par les critiques de jazz français. Singularité

32. Hugues PANASSIÉ, « Le mal blanc », *Présence africaine* 1 (1947), p. 147-148.

33. Joseph-Arthur de GOBINEAU, *Essai sur l'inégalité des races*, vol. 1, Paris, Firmin-Didot, 1884, p. 359.

34. Hugues PANASSIÉ, et Madeleine GAUTIER, *Dictionnaire du jazz*, Paris, Robert Laffont, 1954, p. 95.

35. On trouvera plus de détails dans Pierre FARGETON, *Mi-figue, mi-raisin*, 2020.

36. Qui aura bien le lieu le samedi 3 mars 1934.

37. Lettre d'Hugues Panassié à Pierre Nourry, 19 janvier 1934, collection Nourry, Dieppe.

38. Tous trois figures de proue du jazz français de l'entre-deux-guerres.

39. Jacques BUREAU, « Le Concert du Hot Club », *Jazz-Tango Dancing* 41, février 1934, p. 23.

absolue mais popularité immédiate. Blanc mais suscitant un sentiment d'étrangeté. Bizarre et fantaisiste mais délicat et fin. Excentrique et exotique. On retrouvera ces paradoxes tels quels chez Panassié, lorsqu'il rencontrera cette fois en chair et en os Django, le 9 novembre 1934 au Boudon (café-restaurant qui servait de lieu de ralliement aux musiciens noirs de Paris après leur travail, et où Panassié amena ce soir-là Louis Armstrong après son premier concert à Pleyel). Panassié se remémore sa perception des premières semaines du naissant Quintette du Hot Club de France, dans son livre *Douze années de jazz* :

Pendant ce mois de novembre 1934, j'assistai à quelques-unes des répétitions de ce quintette. Elles avaient lieu l'après-midi au « Florence », la fameuse boîte de la rue Blanche. C'est là que j'entendis pour la première fois Django. Je fus saisi par son incomparable virtuosité et l'abondance de ses idées dans l'improvisation, mais son langage était si nouveau, sa personnalité [...] si forte et si différente de celle de tous les autres musiciens de jazz, que je ne sentis pas du premier coup toute la beauté de sa musique [...].

Je compris, dès la première répétition, que cet orchestre était appelé à avoir un grand succès auprès du public. Les vrais amateurs de jazz l'aimeraient à cause de la valeur exceptionnelle de Django et de Grappelly, du bon soutien fourni par les trois autres musiciens ; le gros public le goûterait à cause de la sonorité douce des instruments à cordes, du jeu brillant de Django ⁴⁰.

« Incomparable », « si nouveau », « si différente », « valeur exceptionnelle », « brillant » : on voit d'emblée que Django est perçu sous la catégorie du spectaculaire et de l'impressionnant, mais un spectaculaire qui ne doit pas tant à la flatterie ou à la facilité démonstrative qu'au mystérieux, à l'indéchiffrable, au point que Panassié est trop désarçonné pour « sentir du premier coup toute la beauté de sa musique ». Quelques pages plus loin, il écrit encore : « Django me plaisait, lui aussi, mais je ne le comprenais pas encore tout à fait ⁴¹ ». Ce paradoxe est typique de Panassié, pour qui le jazz est à la fois l'antidote de la musique « classique » à ses yeux arrogante, poussiéreuse et sur-intellectualisée, et à la fois une musique de l'intelligence qui s'oppose selon lui aux musiques d'atmosphère ou d'ambiance qu'il appelle « musiques sensuelles » : « musique sensuelle [...] comme celle des tziganes, qui nous enveloppe dans une certaine atmosphère, sans plus ⁴² ». Au contraire, « le jazz est une musique intellectuelle dans ce sens que ses développements s'adressent avant tout à l'intelligence ». Y compris et surtout les développements du solo improvisé (« chorus hot ») :

Les chorus *hot* sont une sorte de développement, d'analyse d'idées et l'esprit, pour les suivre, doit fournir un effort attentif et constant. La pensée du musicien *hot* se communique ainsi à l'auditeur qui en suit les moindres détours et s'y adapte, en en dénouant les lignes principales.

Panassié est donc sensible au fait qu'un improvisateur de jazz se distingue d'abord par son vocabulaire (qu'il soit rythmique, mélodique, harmonique ou sonore) et par la façon dont il en use pour construire un discours d'improvisation stimulant et cohérent. Devant les solos neufs et déroutants de Django, Panassié sent qu'il est face à un sens peu ordinaire de la construction du discours d'improvisation, mais il n'en comprend pas encore la logique inhabituelle, imprévisible et absolument personnelle. À la fois immédiatement captivante (donc pas prétentieuse ou austère) et dans un premier temps impénétrable (car intellectuelle voire élitiste), la musique de Django réunit à merveille les qualités idéales du jazz selon

Panassié : aussi éloignées de la musique « classique » que des musiques « folkloriques » ou traditionnelles.

Ce paradoxe est typique de Panassié pour une deuxième raison, plus profonde et plus durable : la beauté du « vrai » jazz est âpre, rude, rugueuse, et l'on n'y accède qu'au terme d'un parcours initiatique durant lequel il faut savoir se dépouiller entièrement de son goût « occidental ». À cet égard, l'étrangeté que fait naître Django aux oreilles de Panassié est un gage de qualité, qui le rapproche des Noirs – lesquels sont pour Panassié l'étalon unique de la valeur jazzistique. Cette étrangeté, ce mystère, sont-ils pour autant un gage d'*authenticité*, critère ultime du jugement panassiéen ? C'est là que Django complique un peu le raisonnement de Panassié et que d'une certaine façon, il l'éclaire sous un autre jour.

Examinons donc les arguments de Panassié concernant Django.

3. Le « primitif » comme catégorie de l'antimoderne

Commençons par reconnaître une chose : le jugement de Panassié procède d'une véritable écoute *musicale*. Même si Panassié plaque sur le jazz toute une vision (politique, religieuse) du monde, on ne peut pas lui enlever une mélomanie passionnée, scrupuleuse, et une certaine acuité auditive, qui fait qu'il ne confond pas un seul instant la virtuosité de Django avec une simple digitalité tape-à-l'œil ou mécanique. Mais passé l'émerveillement musical, réel, Panassié se trouve confronté à un problème : comment faire entrer le « cas Django » dans sa logique de pensée (où le Noir est le seul paragon absolu du vrai jazz) ? La réponse se trouve bien sûr dans le primitivisme de l'époque – un primitivisme qui n'est pas chez Panassié de l'ordre de l'exotisme, mais de l'antimodernité. Ainsi dans *La Véritable musique de jazz*, il écrit :

Il n'est pas sans intérêt de faire remarquer que Django, un des très rares musiciens de jazz blancs qui puisse être comparé aux noirs, appartient à une race restée assez primitive ; car en vérité les gitans ont une vie et des mœurs qui les rapprochent davantage des noirs que des blancs ⁴³.

Plus tardivement, Panassié versera de façon plus appuyée encore dans l'imagerie primitiviste. Ainsi dans son *Dictionnaire du jazz* :

Gitan d'origine, Django eut le caractère fantasque de sa race et conserva toujours un immense besoin de liberté ainsi que cette insouciance du lendemain qui l'amena à envisager les questions d'intérêt avec la plus cocasse fantaisie. On le vit, alors qu'il avait un engagement lucratif, pour peu que le temps fût beau, partir soudain sans dire où il allait, pour le seul plaisir de voir des arbres, des rivières, pour respirer loin de l'atmosphère étouffante des cabarets de nuit. Lorsqu'il n'avait plus le sou, il revenait à son travail jusqu'à ce qu'un nouveau besoin de s'évader le reprenne. Selon les périodes, il menait la vie à grande guides ou reprenait son existence de bohémien ⁴⁴.

Comme pour les Noirs, les vices que Panassié abhorre dans le monde musical ne peuvent pas exister chez Django. Ses tendances mégalomaniaques, son rapport discutable à l'équité salariale, son mépris notoire pour certains de ses *sidemen* (dont son frère Joseph) : tout cela n'est plus qu'une « cocasse fantaisie » dans les « questions d'intérêt ». Nul doute qu'une même « cocasse fantaisie » chez un Benny Goodman ⁴⁵ aurait été qualifiée tout

40. PANASSIÉ, *Douze années de jazz*, p. 132.

41. PANASSIÉ, *Douze années de jazz*, p. 141.

42. Hugues PANASSIÉ, « Le Jazz «hot» », *La Revue musicale* 105 (1930).

43. PANASSIÉ, *La Véritable musique de jazz*, p. 141.

44. PANASSIÉ, *La Véritable musique de jazz*, p. 261.

45. Figure du jazz « commercial » de la Swing Era, aux yeux de Panassié.

autrement et vue comme un signe infaillible de la facticité de sa musique. Seulement pour Panassié, Django est un *primitif*, c'est-à-dire un sanctuaire de cette humanité qui sait encore vivre et qui, toute à sa tâche de vivre pleinement, fait œuvre d'art sans le savoir, sans s'en apercevoir et sans y réfléchir, ce qui est la qualité suprême et même la seule qui vaille : un art qui s'ignore en tant qu'art. C'est pourquoi Panassié retient surtout de Django, la première fois qu'il l'amène en studio en 1934, son innocence :

Django enregistrait avec beaucoup d'entrain. Il se lançait dans les improvisations les plus audacieuses et modifiait totalement ses solos d'un essai à l'autre. Il fallait le voir écouter les cires d'essai : lorsqu'il entendait une de ses phrases fulgurantes – qu'il avait déjà oubliées – il bondissait de stupeur, poussait des cris de joie, comme un enfant s'étonnant de ses propres exploits. [...] dans les explosions de joie de Django devant quelques-unes de ses phrases, il ne faut voir nul orgueil : Django s'écoutait comme il aurait écouté un autre musicien : il ne savait pas de quoi il était capable, il était sincèrement sidéré devant les phrases qu'il avait trouvées presque sans s'en douter, qui étaient venues des régions obscures de son subconscient. Il ne tenait pas en place, riait, répétait ses expressions favorites : « Oh, ma mère !... ma mère ! » ou : « Ce n'est pas possible, pas possible ! ⁴⁶ ».

Aux yeux de Panassié, Django possède la noblesse d'un prince du sang, il est le représentant d'une race ancestrale que n'a pas corrompu l'outrecuidance moderne de la civilisation blanche matérialiste et cérébrale. Il est grand à proportion même de l'ignorance ou de l'indifférence qu'il professe à l'endroit de sa grandeur. L'intensité de vie se manifeste chez lui sans passer par la verbalisation, l'explication, la réflexion ou la théorisation, et c'est à cela qu'on reconnaît la joie vraie des esprits purs (comparable à celle d'une plante sous le soleil). Esprits purs au rang desquels se compte naturellement Panassié, et ce n'est pas un hasard si, dans un article où il fait du rire une preuve de la vitalité des musiciens noirs (qui, comme la musique, est une façon de communiquer d'esprit à esprit, de façon beaucoup plus intense que par les mots, qui sont vains), il convoque le souvenir de ses retrouvailles avec Django après-guerre.

La guerre me sépara de Django Reinhardt pendant cinq ans. Lorsqu'il me revit fin 1944, il rit pendant une bonne demie-minute, et ce rire me gagna, naturellement. Je n'ai jamais oublié ce moment merveilleux. C'était tellement mieux que de se parler, d'échanger une séquelle de banalités ⁴⁷.

Django, en somme, fait partie de ces « élus », comme les Noirs essentialisés par Panassié. Seulement si sa primitivité positive vient de sa gitanité, comme le pense Panassié, alors Django est la preuve que « le Noir » n'est pas la seule condition de possibilité du jazz authentique, comme le critique s'évertue pourtant à le soutenir à longueur de publications. Dit autrement, le « cas Django » nous montre que l'inversion des valeurs panassiéenne se fixe sur les Noirs non pas d'abord en tant qu'ils sont Noirs, mais d'abord en tant qu'ils sont pour lui à la pointe d'une façon de vivre antimoderne (faite de spiritualité, de rire, de spontanéité, d'innocence). Cela crée alors un problème dans le raisonnement de Panassié. Car de fait, il y a bien une contradiction à assigner sans cesse le génie de Django à « sa race » (gitane), alors que Panassié associe systématiquement la valeur du jazz à une autre « race » (noire), contradiction dont il n'est pas dupe, puisqu'il s'emploie à la récuser dans *La Véritable musique de jazz* (écrit en 1941) :

Oui Django est une personnalité bien à part dans le monde du jazz. Il tient de son origine un tempérament musical qui le rend très différent de tous les autres musiciens. Des critiques peu

intelligents ont d'ailleurs pris prétexte de cela pour dire que Django ne s'exprimait pas dans le véritable idiome du jazz. C'est une absurdité. Django a écouté abondamment les plus grands musiciens noirs et s'est parfaitement assimilé leur langage. Si son jeu paraît avoir peu de points communs avec celui des guitaristes noirs, c'est, d'une part, parce qu'il a une technique très différente de la guitare, d'autre part, parce que, tout en employant le vrai langage du jazz, il a des idées trop originales pour que ses phrases puissent rappeler celles des autres guitaristes ⁴⁸.

4. D'un primitif l'autre : l'Autre du primitif

Si l'on comprend bien, on ne peut donc exclure Django du jazz authentique, ni même le marginaliser ou le folkloriser au prétexte de ses origines gitanes, pour une raison simple : Django s'est mis depuis longtemps entièrement « à l'école des Noirs », selon une expression courante de Panassié. Mais alors comment peut-il à la fois être ce musicien incomparable, qui ne rappelle aucun autre guitariste, et être le prototype du musicien blanc qui s'est assimilé le vrai jazz noir ? Comment peut-il à la fois ressembler à s'y méprendre à un musicien noir et être différent de tous ? Cette contradiction est âprement débattue dans les lettres que Panassié échange avec son futur ennemi André Hodeir – lequel lui demande pour quelles raisons valables Django devrait être considéré comme autre chose qu'un parfait musicien de jazz. Panassié est assez mal à l'aise et répond de façon assez sibylline :

Le cas de Django est vraiment difficile à discuter. C'est un si grand musicien que je n'aime guère dire qu'il est moins bon que tel ou tel autre. Pour moi, il est à part. Je ne dirais pas, comme vous que c'est « un parfait musicien de jazz ». La nuance, il me semble, est que Django s'est suffisamment adapté à l'esprit du jazz pour être excellent dans n'importe quel orchestre, mais qu'il ne s'est pas *identifié* aux noirs, de telle sorte qu'on ne saurait dire que c'est un « parfait musicien de jazz ». « Au lieu de copier servilement les noirs... », dites-vous. Mais pour un blanc, il n'y a pas le choix : il faut jouer comme des noirs ou se résigner à ne pas faire du jazz. Si Django avait passé son enfance au milieu des noirs, à la Nouvelle Orléans, ce serait peut-être le plus grand musicien de jazz après Louis Armstrong. Tel qu'il est, il demeure un des plus grands musiciens tout court de cette première moitié de siècle – aussi bien au point de vue création qu'exécution ⁴⁹.

Ainsi ne suffit-il pas d'écouter assidûment les grands musiciens noirs, voire de les fréquenter : il faut, à l'instar de Mezz Mezzrow dans *La Rage de vivre*, se persuader d'être noir et en quelque sorte abjurer sa race comme on abjure sa foi, se *convertir* à ce qu'on pourrait appeler « l'expérience noire du monde ». Le dilemme s'épaissit alors pour Panassié puisque ce qui rend pour lui Django unique, c'est son originalité absolue par rapport aux autres musiciens de jazz, mais que d'un autre côté il condamne tout manquement au mimétisme que doit s'imposer le moindre musicien blanc par rapport aux Noirs. Comment peut-on estimer la valeur de Django à l'aune de son originalité vis-à-vis de tout autre musicien de jazz et dans le même temps indexer la valeur de tout musicien blanc sur son aptitude plus ou moins grande à « copier servilement les noirs » ? Panassié l'explique à Hodeir par une étrange pirouette :

« Quand vous dites que Django vaut bien des noirs, vous me paraissez le mésestimer un peu » m'écrivez-vous. Qu'est-ce qu'il vous faut ! Quand je dis d'un musicien qu'il « vaut bien des noirs » il me semble que, chez moi, c'est un énorme compliment, au contraire ! Vous trouvez Django l'égal de Barney

46. PANASSIÉ, *Douze années de jazz*, p. 193-194.

47. PANASSIÉ, *Douze années de jazz*, p. 4.

48. PANASSIÉ, *La Véritable musique de jazz*, p. 141.

49. Lettre d'Hugues Panassié à André Hodeir, 29 mai 1940, collection Hodeir, Versailles.

et supérieur à Rex dans le disque de Rex. À mon avis, la question ne se présente pas ainsi. Au point de vue musicalité pure, Django est meilleur que Rex et que Barney, mais au point de vue purement jazz il est moins parfait qu'eux ⁵⁰.

Il est difficile d'admettre cette si curieuse distinction entre « une musicalité pure » et un « point de vue purement jazz ». La suite nous éclaire peut-être un peu mieux sur ce qu'entend Panassié :

Je considère Django comme un phénomène à part dans la musique de jazz, un phénomène absolument inclassable. Il a un tempo formidable, un style unique mais ce style, bien que plein de l'esprit des noirs, n'est pas toujours identique au leur – de telle sorte que Django peut paraître parfaitement à sa place ou au contraire très insolite lorsqu'il joue avec des musiciens noirs ⁵¹.

Panassié distingue en somme un Django « *swing* », qui porte la trace de ses admirations les plus grandes (Armstrong, Hawkins, Ellington et les ellingtoniens...), et un Django *insolite*, dont la fantaisie semble ne renvoyer à rien d'autre qu'à son imagination personnelle ou à son goût de la prise de risque. Si bien que pour saisir tout à fait le sens de cette impasse panassienne qui lui fait porter Django aux nues tout en l'excluant du « purement jazz », il faut comprendre que le primitivisme de Panassié (Django, en tant que primitif, possède un solide point commun avec les Noirs – il est un cousin en primitivité) se double d'un étonnant originisme. Originisme non au sens le plus courant de fantasme d'une origine à retrouver (Panassié ne s'est jamais intéressé à la préhistoire du jazz), mais au sens où pour Panassié, le « vrai » musicien de jazz est celui qui peut « faire source » pour les générations futures, c'est-à-dire celui à partir duquel on pourrait réintroduire le jazz un jour, dans un époque où il n'existerait plus ou quasiment plus, comme on sauvegarde ou réintroduit une espèce en voie de disparition à partir des derniers individus de l'espèce. En partant d'Armstrong, de Hodges, de Jelly Roll, de Bill Coleman ou de Sidney Bechet, un musicien pourrait, dans plusieurs générations, retrouver le sens du vrai jazz. Car tous ceux-là sont des musiciens-sources du vrai jazz. Django étant coupé en deux (le Django « *swing* », orthodoxe, pétri d'Armstrong, et le Django *insolite*), il n'est pas « purement jazz » et ne peut prétendre à ce statut que j'appelle « musicien-source ». Panassié écrit ainsi à Hodeir : « Remarquez qu'un musicien qui chercherait à faire du jazz en s'inspirant de Django n'arriverait pas au vrai langage du jazz ⁵² ».

Conclusion

La remarque paraît bien sévère quand on sait tout ce qui, du jazz des années 1930 et 1940, est *passé* dans la musique de Django Reinhardt, mais la postérité du guitariste nous apprend peut-être que l'hypothèse de Panassié, étonnamment, n'était pas forcément fantaisiste, ou pas complètement. En effet, le *revival* massif qui a fait émerger autour des années 2000 la catégorie du « jazz manouche » (qui n'a évidemment jamais existé du vivant de Django ⁵³), s'il a suscité de grandes vocations de jazzmen incontestables (Christian Escoudé, Angelo Debarre, Romane, Bireli Lagrène, Stochelo Rosenberg, parmi beaucoup d'autres), a

aussi fait apparaître des cohortes de musiciens amateurs ou semi-professionnels souvent extrêmement doués, mais qui ne se revendiquent d'aucune culture jazz en-dehors de celle estampillée « manouche », qui viennent souvent d'autres horizons musicaux (comme le rock par exemple), et qui endossent ainsi, avec le même type d'instrument acoustique, le « style Django » sans s'être intéressés ou presque à ce qui l'a fait naître (à savoir le jazz étatsunien d'Armstrong à Parker) et conséquemment sans porter la moindre trace de la phraséologie *de ce jazz-là*. Une galaxie musicale s'est ainsi développée à partir de seulement quelques traits distinctifs superficiels de la digitalité guitaristique reinhardtienne et d'un *corpus* de thèmes : elle n'en est évidemment pas pour autant moins estimable, mais il est troublant de constater combien en effet, cette galaxie se tient à l'écart de l'histoire du jazz contemporaine de Django, parfois même sans le savoir.

Bibliographie chronologique

- GOBINEAU, Joseph-Arthur (de), *Essai sur l'inégalité des races*, vol. 1, Paris, Firmin-Didot, 1884, p. 359.
- GOFFIN, Robert, *Aux frontières du jazz*, Paris, éditions du Sagittaire, 1932.
- LANE, Jeremy F., *Jazz and machine-age imperialism: music, "race," and intellectuals in France, 1918-1945*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2014.
- MARITAIN, Jacques, *Antimoderne*, Paris, édition de la Revue des jeunes, 1922. [Nouvelle édition revue et augmentée.]
- PANASSIÉ, Hugues, « Le jazz hot », *L'Édition Musicale Vivante* 25 (1930), p. 9-11. [3^e année.]
- PANASSIÉ, Hugues, « Le Jazz "hot" », *La Revue musicale* 105 (1930).
- BUREAU, Jacques, « Le Concert du Hot Club », *Jazz-Tango Dancing* 41 (1934).
- PANASSIÉ, Hugues, *Le jazz hot*, préface d'Eugène Marsan, Paris, avant-propos de Louis Armstrong, Corrêa, 1934.
- PANASSIÉ, Hugues, *Hot Jazz: the Guide to Swing Music*, traduit du français vers l'anglais par Lyle et Eleanor Dowling, New York, Witmark & Sons, 1936.
- DELAUNAY, Charles, *De la vie et du jazz*, Paris, éd. Hot Jazz, 1941.
- PANASSIÉ, Hugues, *The Real Jazz*, New York, traduit du français vers l'anglais par Anne Sorelle Williams, adapté pour la publication américaine par Charles Edward Smith, Smith & Durrell, 1942.
- GOFFIN, Robert, *Histoire du jazz*, Montréal, Lucien Parizeau, 1945.
- PANASSIÉ, Hugues, *La véritable musique de jazz*, Paris, Robert Laffont, 1946.
- PANASSIÉ, Hugues, *Douze années de jazz, 1927-1938*, Paris, Corrêa, 1946.
- PANASSIÉ, Hugues, *Cinq mois à New York*, Paris, Corrêa, 1947.
- PANASSIÉ, Hugues, « Le mal blanc », *Présence africaine* 1 (novembre-décembre 1947).
- PANASSIÉ, Hugues, *Jazz Panorama*, Paris, Éditions des Deux-Rives, 1950.
- PANASSIÉ, Hugues, *Quand Mezzrow enregistre*, Paris, Robert Laffont, 1952.
- PANASSIÉ, Hugues, et Madeleine GAUTIER, *Dictionnaire du jazz*, Paris, Robert Laffont, 1954.
- PANASSIÉ, Hugues, *La bataille du jazz*, Paris, Albin Michel, 1965.
- LOUBET DEL BAYLE, Jean-Louis, *Les non-conformistes des années 30. Une tentative de renouvellement de la pensée politique française*, Paris, Seuil, 1969. [Nouvelle éd. Points Histoire, 2001.]
- STERNHELL, Zeev, *La Droite révolutionnaire, 1885-1914 : les origines françaises du fascisme*, Paris, Fayard, 2000 [Nouvelle édition augmentée ; 1^{ère} édition au Seuil en 1978.]
- GIOIA, Ted, « Jazz and the Primitivist Myth », *The Musical Quarterly* 63/1 (1989), p. 130-143.
- PETERSON, Richard A., « La fabrication de l'authenticité. La country Music », *Actes de la recherche en sciences sociales* 93 (1992) [L'invention du passé national /Le ghetto vu de l'intérieur], p. 3-20.

RUBIN, William, « Le Primitivisme moderne : une introduction », *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1992, p. 1-73.

TOURNÈS, Ludovic, *New Orleans sur Seine*, Paris, Fayard, 1999.

SÉITÉ, Yannick, « Comment on habilite un art : l'exemple du jazz », *Textuel* 64 (2011), *Les Facultés de juger. Critique et vérité*, Actes du colloque international, Paris, 28-29 mai 1999, p. 185.

FABIAN, Johannes, *Le Temps des autres. Comment l'anthropologie construit son objet*, traduit de l'Anglais par Estelle Henry-Bossoney et Bernard Müller, Toulouse, Anacharsis, 2006.

PERCHARD, Tom, « Tradition, Modernity and the Supernatural Swing: Re-Reading 'Primitivism' in Hugues Panassié's Writing on Jazz », *Popular Music* 30/1 (2011).

GUMPLOWICZ, Philippe, *Les Résonances de l'ombre*, Paris, Fayard, 2012.

CUGNY, Laurent, *Hugues Panassié. L'œuvre panassiéenne et sa réception*, Paris, Outre-Mesure, 2017.

FARGETON, Pierre, *Mi-figue, mi-raisin. Hugues Panassié – André Hodeir, correspondance de deux frères ennemis (1940-1948)*, suivi de *Exégèse d'un théologien du jazz. La pensée d'Hugues Panassié en son temps*, Paris, Outre Mesure, 2020.

FARGETON, Pierre, *Boppin' with Django. L'influence du be-bop sur le langage tardif de Django Reinhardt*, Paris, Delatour, 2021

Correspondance Pierre Nourry – Hugues Panassié, collection Nourry (archives familiales), Dieppe.

Correspondance André Hodeir – Hugues Panassié, collection Hodeir (archives familiales), Versailles.

Titre de l'article – Article Title

Une autre figure du primitif : Django Reinhardt selon Hugues Panassié
Another figure of the primitive: Django Reinhardt as seen by Hugues Panassié

Résumé – Abstract

« [...] il est vrai qu'il appartient, comme les Noirs, à une race primitive », écrit Hugues Panassié à André Hodeir au sujet de Django Reinhardt, dans une lettre du 18 février 1942, entre parenthèses. Cette parenthèse est significative du problème que pose Django au raisonnement primitiviste de Panassié, dont on connaît le mécanisme d'authenticité : le vrai jazz est noir, un point c'est tout. Django, lui, n'est pas noir, mais ne peut pas non plus être assimilé à un Blanc, car appartenant, dans l'imaginaire raciste de Panassié, à une « race » préservée de la décadence qui frappe l'homme blanc « civilisé ». Par ailleurs Panassié, dans son combat effréné pour distinguer le jazz à la fois de la musique « classique » et des musiques « folkloriques », a d'abord spécifié que contrairement à la « musique sensuelle [...] comme celle des tziganes, qui nous enveloppe dans une certaine atmosphère, sans plus », le jazz est au contraire « une musique intellectuelle dans ce sens que ses développements s'adressent avant tout à l'intelligence » – mais une intelligence dépouillée de tout « affinement néfaste ». Primitif, mais plus sophistiqué qu'un « simple » musicien tzigane, et primitif mais d'une nuance moins « nègre » : Django est une autre figure du primitif qui entre en tension avec la construction idéale du raisonnement raciste panassiéen, dans un paradoxe qui ne cesse de se reconfigurer et que nous observerons à l'aune des écrits publiés de Panassié mais aussi de plusieurs correspondances inédites.

"It is true that he belongs, like Blacks, to a primitive race," writes Hugues Panassié to André Hodeir about Django Reinhardt, in a letter dated 18 February 1942, in parentheses. This parenthesis is indicative of the problem Django raises for Panassié's primitivist argument, whose authenticity mechanism is well known: real jazz is black, period. Django is not black, but he cannot be assimilated to a white man either, because he belongs, in Panassié's racist imagination, to a "race" shielded from the decadence that strikes the "civilized" white man. Moreover, Panassié, in his frantic struggle to distinguish jazz from both "classical" and "folk" music, first specified that unlike "sensual music [...] such as that of the gypsies, which envelops us in a certain atmosphere, but no more," jazz is, on the contrary, "an intellectual music in the sense that its developments are addressed above all to the intelligence" – but an intelligence stripped of all "harmful refinement. Primitive, but more sophisticated than a "simple" gypsy musician, and primitive but with a less "negro" shade: Django is another figure of the primitive who clashes with the ideal construction of Panassié's racist thinking, in a paradox that never ceases to reconfigure itself and that we will observe in the light of Panassié's published writings, but also of several unpublished letters.

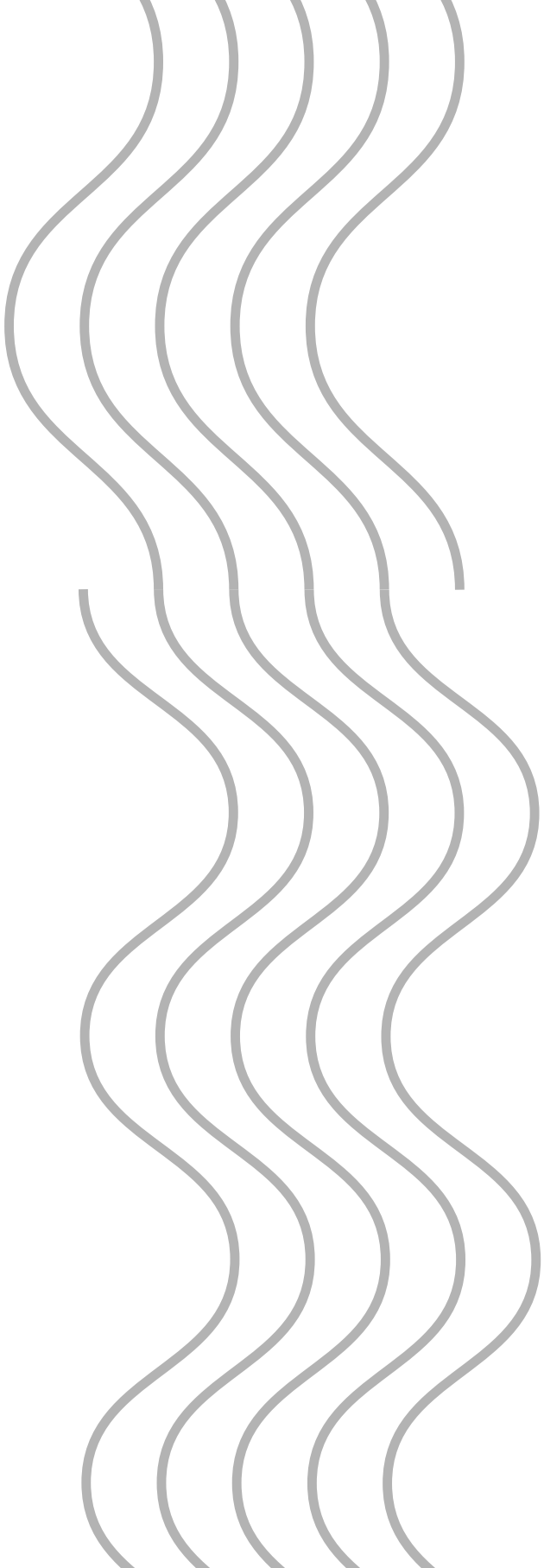
Auteur – Author

Pierre Fargeton est maître de conférences HDR à l'Université Jean-Monnet (St-Étienne). Chercheur à l'IHRIM (UMR 5317), il a publié l'ouvrage *André Hodeir : le jazz et son double* (Symétrie, 2017), récompensé par le Prix du Livre de jazz 2017 de l'Académie du jazz, ainsi qu'une somme consacrée au critique de jazz Hugues Panassié, *Mi-figue, mi-raisin (correspondances Hugues Panassié – André Hodeir)*, suivi de *Exégèse d'un théologien du jazz (la pensée d'Hugues Panassié dans son temps)*, Outre Mesure, 2020. Il est aussi l'auteur de *Boppin' with Django* (Delatour, 2021) et de deux collectifs chez Hermann (*Écoute multiple, écoute des multiples*, 2019 ; *Une musicologie entre textes et arts : hommages à Béatrice Ramaut-Chevassus et Alban Ramaut*, 2021).

Pierre Fargeton teaches at the Université Jean-Monnet (Saint-Étienne), as well as being a Researcher at the IHRIM (UMR 5317). His book André Hodeir: le jazz et son double (Symétrie, 2017) was awarded the Prix du Livre de jazz 2017 by the Académie du jazz. He has most recently published a compendium devoted to the jazz critic Hugues Panassié, Mi-figue, mi-raisin (correspondances Hugues Panassié – André Hodeir), followed by Exégèse d'un théologien du jazz (la pensée d'Hugues Panassié dans son temps), Outre Mesure, 2020. He is also the author of Boppin' with Django (Delatour, 2021) and of two collective works published by Hermann (Écoute multiple, écoute des multiples, 2019 ; Une musicologie entre textes et arts : hommages à Béatrice Ramaut-Chevassus et Alban Ramaut, 2021).

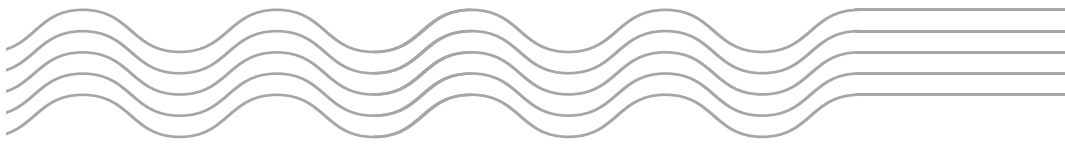
Mots clés – Keywords

Jazz – Critique musicale – Histoire des représentations – Musique et identité
Jazz – Music criticism – History of representations – Music and identity



Günther Anders, *Phénoménologie de l'écoute* (Paris, Éditions Philharmonie, 2020)

Compte rendu par **Matthieu Guillot**



Le philosophe allemand Günther Anders (1902-1992) demeure en France un quasi inconnu dans le domaine musical ¹. On signalera cependant que sous son nom d'origine (il s'appelait G. Stern), était déjà paru en français un texte de jeunesse datant de 1927, « Contribution à une phénoménologie de l'écoute » (que l'on retrouve dans ce livre), dans un numéro spécial assez remarquable de la revue *Tumultes* qui lui est entièrement consacré ². Exceptées ces pages, quasiment rien n'avait été publié des écrits musicaux de G. Anders, jusqu'à cette présente traduction qu'il faut donc saluer, aussi bien pour son intérêt historique que culturel plus largement. Les divers textes choisis par les traducteurs sont regroupés ici en deux chapitres distincts, l'un purement philosophique, l'autre de nature davantage sociologique. Ils sont complétés et encadrés par une préface de Jean-Luc Nancy ³ soulignant à juste titre la « voix inattendue » de G. Anders, sa singularité, son « audace » et même son « actualité », ainsi que par une postface de Reinhard Ellensohn (Université de Vienne), fin connaisseur dissertant sur l'auteur et ses multiples rapports à la musique. Cet encadrement permet ainsi au lecteur francophone de balayer un large spectre philosophique et artistique du XXe siècle germanique.

Pour saisir l'importance et peut-être l'originalité de la pensée de G. Anders au plan musicologique, il faut replacer ce dernier dans le riche contexte culturel allemand des années 1920-30. A savoir garder à l'esprit que des personnalités montantes telles que Ernst Bloch (lui aussi philosophe de la musique, cité par Anders p. 118, dont certaines vues se rapprochent) et Theodor W. Adorno constituent en quelque sorte les deux autres grandes figures d'envergure, qu'on ne peut ignorer, présentes de fait dans l'environnement intellectuel immédiat de G. Anders. C'est dans le cadre de ses études que celui-ci entreprendra de rédiger un projet de thèse d'habilitation (demeurée inaboutie), « Recherches philosophiques sur les situations musicales » (1930-1931), dont la teneur porte l'influence de ses célèbres professeurs, les philosophes Edmund Husserl et Martin Heidegger. Ce texte, publié ici pour la première fois, forme la partie principale du livre.

1. Sur son parcours et sa pensée, voir les recensions très complètes dues au philosophe japonais Yotetsu TONAKI, « Günther Anders en France », *Journal of International Philosophy* 2, Tokyo University, 2013, p. 371-374.

2. Revue *Tumultes* 28-29, sous la direction de Christophe DAVID et Karin PARIENTI-MAIRE, Paris, Éditions Kimé, octobre 2007. Ce numéro s'intitule *Günther Anders. Agir pour repousser la fin du monde*.

3. Le philosophe nous a quittés en août 2021.

Sa lecture nous révèle d'abord une certitude : il ne faut pas le cacher, le vocable « phénoménologique », pour les non-initiés, peut se montrer ardu, lourd, parfois austère dans ses démonstrations, pourtant toujours soucieuses ici de clarté, on doit le souligner. Mais les efforts accomplis par le lecteur aboutissent toujours à déceler un apport original en vue d'éclairer la musique, au détour d'une formulation ou d'un paragraphe. Tel est ici précisément l'intérêt : l'apport de la réflexion phénoménologique à la compréhension de la musique et de l'expérience auditive. Par nature elle creuse en profondeur et revient aux racines des choses. Ce qui peut aussi caractériser la démarche phénoménologique, c'est le pas-à-pas, la lente mais minutieuse progression par étapes logiques de la description de son objet d'étude. Les « situations musicales » ainsi nommées par Anders (ou situations dites « insulaires », car la musique « s'installe *a posteriori* dans le monde et s'y insère », p. 44) désignent l'analyse des « différentes formes de "l'être dans le monde" » en rapport avec « "l'être dans la musique" au sein d'une même *existence* » (p. 33). Formules très typiques de la pensée phénoménologique, qui sont à entendre dans un sens précis, et notamment qu'à travers la musique que nous écoutons, « nous faisons sur nous-mêmes l'expérience de la dimension même dans laquelle nous nous transformons, et qui, *en tant que* musique, devient "monde" » (p. 139).

Par ailleurs, « l'écoute représente de par elle-même un élargissement de l'imagination » (p. 238). En d'autres termes, elle tend à éclairer l'imagination, et ce grâce à la puissance transformatrice de la musique ébranlant l'Être (ainsi, « le pouvoir d'être emporté est d'une importance centrale en musique », p. 123). Ce qui doit être soumis à l'analyse, précise l'auteur en introduction, c'est « le rapport entre l'œuvre et ce qui s'ouvre dans l'œuvre » (l'*ouverture* étant un leitmotiv phénoménologique), qui ne saurait se réduire selon lui ni au symbole ni à l'expression (p. 48).

Concernant la question temporelle, G. Anders insiste sur la dimension tout à fait unique de la musique : la « situation musicale » possède un « caractère anhistorique » car elle « représente une enclave dans le continuum de la vie humaine ». De même « le temps musical n'est pas un temps historique ». Il en résulte que « ce qui devient "transparent" » dans la musique « n'est pas la vie historique » (p. 79). Écoutant tel passage, l'auditeur est « *saisi* et emporté » par une forme de mouvement et se trouve projeté à l'intérieur même du déroulement musical (p. 136-137). Cet aspect temporel débouche sur une dimension ontologique. Ainsi, « la musique n'éclaire pas sur quelque chose, c'est "l'être dans la musique" lui-même, en tant que coréalisation et transformation, qui représente une révélation et une ouverture de l'homme, jamais réalisée dans la continuité de la vie quotidienne » (p. 141-142).

On soulignera que dans le texte intitulé « Contribution à une phénoménologie de l'écoute » (p. 301-321), déjà cité plus haut, G. Anders réfléchit à la distinction ténue qu'il emprunte à Saint Augustin, par laquelle il s'agit de savoir si la musique est « *cantus* » (à savoir l'acte humain, la performance elle-même) ou plutôt « *res quae canitur* » (à savoir « la chose que l'on chante », l'objet idéal). Autour de cette question délicate se développent les analyses ambitieuses de l'auteur, qui constituent en quelque sorte sa marque, son empreinte de penseur soucieux d'éclairer la nature musicale en ses assises les plus profondes. De même en évoquant l'exemple du Prélude de *Tristan*, de R. Wagner, Anders considère qu'il s'agit là d'une musique dont le mouvement « consiste dans un "se laisser aller" totalement inactif » (p. 144), qui induit la passivité auditive. Tout comme la musique impressionniste

(Debussy étant cité) appréhendée comme un « état » (p. 304), c'est-à-dire autant « quelque chose qui n'est pas actif en soi » (p. 303), que comme une musique de « l'ici » (p. 304), et qui implique donc, dans l'écoute, un « caractère purement passif » (p. 305).

Voici donc un ouvrage aux fines analyses, qu'il faut sans doute lire et relire dans une double visée : pour lui-même (l'intérêt d'un ambitieux travail universitaire des années 1930 demeuré sans suite, qui mérite d'être découvert), comme contribution importante à l'éclaircissement de l'écoute musicale, mais aussi en parallèle à certains écrits d'Adorno et de Ernst Bloch, histoire de le relier, pour mieux encore le cerner, à la proximité des penseurs de son temps (dont par exemple aussi le sociologue mélomane Alfred Schütz, si l'on veut rester dans une perspective phénoménologique)⁴.

4. Voir Alfred SCHÜTZ, *Écrits sur la musique (1924-1956)*, Paris, Éd. Musica Falsa, 2007. Traduction, introduction, notes et postfaces de Laurent Perreau et Bastien Gallet. L'un de ces textes, daté de 1944, lui aussi inachevé, est « Fragments pour une phénoménologie de la musique », p. 55-111.

Auteur – Author

Matthieu Guillot est docteur en musicologie, habilité à diriger des recherches, et musicien, chercheur associé au CREAA (Université de Strasbourg). Il a collaboré aux ouvrages dirigés par Márta Grabócz : *Modèles naturels et scénarios imaginaires dans les œuvres de P. Eötvös, F.-B. Mâche et J.-C. Risset* (Paris, Hermann, 2020), ainsi que *Narratologie musicale. Topiques, théories et stratégies analytiques* (Paris, Hermann, 2021). Par ailleurs, il a publié dernièrement l'essai, *Conflits de l'oreille et de l'œil dans l'œuvre musicale* (Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2021), et l'article « Operetta as a Cultural and Historical Symptom: Offenbach through Karl Kraus » (*Studia Musicologica Labacensia* 5, Ljubljana, 2021).

Matthieu Guillot holds a PhD and an accreditation to supervise research in Musicology. He is associate researcher member of the research unit ACCRA and of the ITI CREAA (University of Strasbourg). He has contributed to several books edited by Márta Grabócz : *Modèles naturels et scénarios imaginaires dans les œuvres de P. Eötvös, F.-B. Mâche et J.-C. Risset* (Paris, Hermann, 2020), and *Narratologie musicale. Topiques, théories et stratégies analytiques* (Paris, Hermann, 2021). He has also published an essay, *Conflits de l'oreille et de l'œil dans l'œuvre musicale* (Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2021), and his last published article is « Operetta as a Cultural and Historical Symptom: Offenbach through Karl Kraus » (*Studia Musicologica Labacensia* 5, Ljubljana, 2021).

François Delalande, *La musique au-delà des notes* (Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019)

La tripartition en question

Discussion critique par Francesco Spampinato

Il n'est pas courant de voir paraître un ouvrage qui vise à traiter l'ensemble des différentes dimensions de la musique, qui aborde les questions de l'invention, de l'interprétation et de l'écoute, à savoir les principales pratiques musicales humaines, en développant, en même temps, une approche théorique et méthodologique unitaire et cohérente. C'est pourquoi ce livre de François Delalande, faisant partie de ceux qui ont remarquablement mené à bien ce programme ambitieux, pourra désormais figurer parmi les références incontournables, à la fois, d'une anthropologie musicale (au sens de l'étude qui porte sur le musical chez l'être humain) et d'une épistémologie musicale (une théorie de l'analyse, plus particulièrement).

Le lecteur y trouvera un double motif d'intérêt. Il s'agit, d'abord, d'une présentation organique de « La contribution de François Delalande à la musicologie générale » – pour reprendre le titre que Jean-Jacques Nattiez choisit pour sa préface – à savoir le fruit de plus de cinquante ans de travaux, conduits surtout au sein du Groupe de Recherches Musicales, où l'auteur a été responsable des recherches en Sciences de la Musique. En deuxième lieu, cet ouvrage nous permet d'accéder à un débat épistémologique majeur, entre Delalande et Nattiez, à savoir une querelle sur les méthodes d'analyse musicale qui a traversé plusieurs décennies, alimentée, jusqu'à présent, surtout par des échanges oraux, publics ou privés. Nous présenterons ici ces deux aspects, mais c'est au deuxième que nous allons réserver un approfondissement particulier, nourri par quelques réflexions personnelles visant à prolonger un débat qui, bien qu'ancien, nous paraît encore très fécond dans le cadre actuel de la musicologie.

Dans le même esprit qu'un autre livre publié il y a quelques années par François Delalande, *Analyser la musique, pourquoi, comment ?* (2013), *La musique au-delà des notes* vise d'abord à rendre disponibles des textes, parus entre les années 1980 et 1990, qui étaient désormais devenus introuvables, ou qui avaient été publiés dans d'autres langues que le français et qui ont maintenant été traduits. Il est vrai que ces contenus ne sont pas nouveaux et que l'approche qu'ils proposaient fait aujourd'hui partie des acquis les plus importants de la recherche musicologique. Mais cet ouvrage ne se limite pas à mettre à disposition ces travaux, car il en offre également une mise en perspective grâce à d'autres textes rédigés

pour l'occasion : une riche « Introduction » de 33 pages et les introductions de chaque section (« Inventer », « Jouer », « Écouter »).

Il en résulte un tour d'horizon des domaines de recherche de François Delalande, dans un parcours allant de la production à la réception. Son fil rouge est la notion de « conduite musicale », que l'auteur a théorisée et appliquée depuis les années 80 et qui lui a valu la considération de la communauté scientifique internationale.

À vrai dire, parmi les champs d'étude de l'auteur, la pédagogie musicale est sous-représentée ici, en comparaison de l'apport monumental de Delalande à cette discipline (il suffit de citer, à titre d'exemple, *La musique est un jeu d'enfant*, ouvrage de 1984, traduit, à ce jour, en cinq langues). Cependant, il est intéressant de retrouver, dans les deux premières parties du livre, une spécificité de l'approche de Delalande, à savoir le fait de mettre en continuité les processus de production sonore chez les enfants et chez les musiciens (compositeurs ou interprètes). Dans ce rapprochement, l'auteur voit, en effet, « un éclairage ontogénétique à l'étude des conduites de l'adulte » (p. 61).

Nous n'allons pas nous attarder sur le contenu des différents textes publiés dans cet ouvrage, mais nous sommes certain que le lecteur se réjouira de retrouver ici des articles fondateurs de la théorie des conduites musicales, comme « La gestique de Gould, éléments pour une sémiologie du geste musical », ou « *La Terrasse des audiences du clair de lune de Debussy*, essai d'analyse esthétique ».

Venons-en maintenant au deuxième point, le débat Delalande-Nattiez sur les méthodes d'analyse musicale, qui porte, en particulier, sur les « situations analytiques » du modèle de la « tripartition sémiologique » (modèle développé par Nattiez à partir des travaux de Jean Molino sur le « fait musical », proposant une articulation en trois niveaux : poïétique, neutre et esthétique). L'enjeu est de taille : poser les bases d'une « théorie générale de l'analyse musicale » (p. 18). C'est précisément cette controverse qui constitue l'aspect le plus original de ce volume, d'autant plus que nous n'avons pas l'habitude de voir un livre où l'auteur, après avoir critiqué l'approche d'un autre chercheur, lui demande ensuite de rédiger une préface et une postface afin de lui accorder le droit de réplique. On salue ainsi le courage de Delalande qui, dans son propre ouvrage, renonce à avoir le dernier mot dans un débat qui lui tient manifestement très à cœur. Mais on saluera également le courage de Nattiez, qui relève le défi, se défend, contre-attaque et ouvre l'horizon du débat « Pour une musicologie œcuménique » (c'est le titre de sa postface, p. 269).

Il va sans dire que la contribution fournie par Jean-Jacques Nattiez ne se limite pas à la fonction traditionnelle d'encadrement et de présentation d'un ouvrage au lecteur. Il s'agit, en réalité, d'une production articulée, très développée (57 pages sur 302, en tout, un sixième du livre entier), d'une réflexion qui est le fruit d'une relecture attentive des travaux de Delalande et qui apporte au lecteur, en même temps, des précisions importantes sur le modèle de la tripartition. Le chapitre 8 (« L'analyse musicale en question », texte entièrement inédit) et la postface sont le cœur de ce débat, une sorte de livre dans le livre, une querelle passionnée et passionnante, qui ne manque pas d'accents théâtraux qui arrachent, ça et là, un sourire au lecteur (« oh là là ! malheur ! », p. 259 ; « hélas, trois fois hélas », p. 286).

Les deux auteurs sont d'accord pour dire qu'il est indispensable de prendre en compte les conduites de production et de réception pour définir les *contours de l'objet musical* (c'est « l'enquête externe préliminaire » qui s'appuie sur ce que Delalande appelle la « première

tripartition »). Il s'agit, par exemple (p. 41), de tenir compte des pratiques d'un groupe social pour savoir si des battements de mains rentrent dans l'objet à analyser (comme chez les pygmées de l'Afrique centrale ou dans le flamenco) ou non (comme dans les applaudissements à la fin d'un concert). Mais Delalande se montre critique à l'égard d'une tendance répandue dans les travaux sur la réception musicale qui s'appuient principalement sur *l'étude de la partition*, comme si on pouvait établir une équivalence entre l'objet-partition et l'objet-son, comme s'il allait de soi que, lorsqu'on écoute de la musique, on écoute des notes, telles que la partition nous les présente (d'où le titre de cet ouvrage). Et Nattiez, de son côté, de mettre en garde contre le risque opposé qu'on court lorsqu'on essaie d'évacuer la partition de l'analyse, parce que c'est la partition qui représente, « dans la tradition occidentale, l'élément matériel (l'objet) qui permet à l'œuvre d'être reconnue comme une entité identique à elle-même d'une interprétation à l'autre » (p. 295). Ceci est vrai pour le travail de l'interprète, qui s'appuie sur une lecture de la partition de l'œuvre, mais – pourrait-on objecter – l'auditeur, dans la plupart des cas, ne reconnaîtra pas une nouvelle interprétation d'une œuvre en la rattachant à une partition donnée qu'il a eu l'occasion de voir auparavant, mais à un objet sonore qu'il a déjà eu l'occasion d'écouter. La partition est-elle alors une sorte de « degré zéro de l'œuvre », ou bien s'agit-il d'une des nombreuses traces de la conduite poïétique du compositeur, et qui ne représenterait tout de même pas le « texte » final de l'œuvre ? Le débat est engagé.

Les divergences entre les deux auteurs s'accroissent lorsqu'on fait correspondre (dans ce que Delalande propose d'appeler « deuxième tripartition », p. 242) les trois facettes de l'objet symbolique (poïétique, neutre et esthétique) à trois entrées dans l'analyse, trois démarches possibles, placées sur le même plan. Le nœud de la question est, plus particulièrement, la légitimité de la démarche qui établirait l'analyse dite « du niveau neutre » ou « immanente » comme première – et, éventuellement, unique – étape de l'analyse musicale. Ce n'est pas la seule approche possible, selon le modèle de Nattiez, mais celui-ci énumère tous les cas où commencer par une analyse immanente devient souhaitable, voire « nécessaire » (p. 288), afin de « couvrir la totalité de la substance sonore qui fait l'objet de l'investigation » (p. 289), alors que les conduites ne nous fournissent que des données fragmentaires et partielles des composantes de l'œuvre (p. 293).

Pour Delalande, au contraire, il est indispensable de « ne pas séparer l'analyse de l'objet de celle des conduites qu'il implique » (p. 244), en travaillant toujours sur le « bipôle objet-conduite, qui consiste à comprendre quelle forme une conduite confère à son objet, et réciproquement comment une conduite se conforme à son objet » (p. 248). Le modèle de la deuxième tripartition serait, pour lui, « malheureux » en ce qu'il légitimerait un travail analytique qui passerait « à côté de la spécificité des faits symboliques » (p. 247) : une analyse du niveau neutre qui ne tiendrait pas compte des pertinences poïétiques ou esthétiques.

Le cas de l'analyse esthétique des musiques écrites permet de bien reconnaître et comparer ces différences d'approche ; face à ces deux éléments, un objet musical et son écoute, « par quel bout commencer ? », se demande Delalande : « Nattiez et moi ne commençons pas par le même bout » (p. 257). Avec sa priorité accordée à l'analyse du niveau neutre, Nattiez en ferait « le point de départ obligé et le centre du programme de toute analyse » (p. 259), alors que, pour Delalande, même s'il existe des « moments neutres » d'une analyse (poïétique ou esthétique), ceux-ci ne sont que des étapes provisoires où l'on décrit l'objet ou la conduite en mettant « entre parenthèses » la question de la pertinence

(p. 260). En aucun cas, pour l'auteur, la description neutre de l'objet ne sera le point de départ ni l'objectif final de l'analyse musicale.

Dans une perspective « œcuménique », Nattiez cerne enfin l'idée de fond autour de laquelle nos deux auteurs semblent se rejoindre, à savoir qu'une « dialectique ininterrompue », comme l'écrivait Jean Molino¹, doit toujours relier l'étude des objets à celle des conduites (pp. 242 et 308), indépendamment de leur *ordre* dans la démarche ou de l'*accent* que l'on pourrait mettre sur les uns ou sur les autres.

Malgré d'indéniables points de contact, les divergences entre Delalande et Nattiez demeurent notables. Sur le plan épistémologique, on reconnaît, chez Delalande, la proximité avec une *approche expérientielle de la connaissance* (comme celle qui a été adoptée, entre autres, par George Lakoff et Mark Johnson², et présentée comme alternative aux « mythes » de l'objectivisme et du subjectivisme), surtout lorsqu'il considère que « les objets ne sont connaissables qu'à la lumière des conduites de leurs utilisateurs » (p. 262). « Il n'y a pas d'objet en soi » (p. 240), écrit-il, puisque les différentes manières d'écouter, de jouer ou d'inventer de la musique finissent par construire des objets différents. Comment pourrait-on décrire de façon objective et exhaustive un objet dont les caractéristiques varient – du moins en partie – en fonction de la manière même dont on l'observe et on le décrit ?

Le débat concerne alors la *posture de l'analyste* face à son objet d'étude, ainsi que les modes et les limites de la connaissance qu'il peut en avoir. Nattiez précise, très justement, que le modèle de la tripartition n'est pas seulement « un programme d'analyse de la musique », mais également un outil pour « classer les méthodes d'analyse existantes » (p. 277). On pourrait ainsi reconnaître l'utilité épistémologique de la tripartition comme modèle pour la *description des pratiques sociales de la musique* (autant les pratiques « musicales » que les pratiques « musicologiques »), notamment dans la culture occidentale des quatre derniers siècles. Le problème se pose, en revanche, dans la mesure où elle justifierait une démarche qui, derrière des adjectifs comme « neutre » ou « immanent », donnerait l'illusion d'*accéder à l'objet* « en soi », en occultant l'adoption d'un *point de vue* sur cet objet.

Or, comme le soulignait, en 1976, Gino Stefani (l'un des fondateurs, avec Nattiez, de la sémiotique musicale, qui est souvent intervenu dans ce même débat), le fait d'isoler un trait musical sans considérer le *sens* qu'il a *pour quelqu'un* (qui le produit ou le reçoit), sans prendre donc en compte la *pertinence*, conduit à une « naturalisation » du point de vue, qui est une forme d'idéologie³. Observer la musique « en soi », de l'extérieur, sans adopter aucun point de vue, équivaldrait à « l'observer d'un point de vue qui n'existe pas »⁴. Pour Stefani, l'analyse musicale, en tant que lecture d'un fait culturel, est un « processus de sémiologie » qui découpe toujours ensemble les deux faces du signe, le signifiant et le signifié, alors que l'analyse du niveau neutre est une « sémiologie virtuelle », en tant qu'elle segmente uniquement le « signifiant » sans se poser la question du sens⁵.

À titre d'exemple, on pourrait observer la manière dont le sens fait surface même dans une description apparemment « neutre ». Lorsque Nattiez affirme que des « interactions

sonores sont *immédiatement* porteuses d'un pouvoir expressif au niveau immanent » (p. 281), le fait même de parler, à propos de telles « interactions », de « tension et de détente au niveau de notes structurales » comme dimension « inscrite dans les structures elles-mêmes de la musique tonale » (p. 281) pourrait laisser croire que l'analyse est ici un examen objectif où le récepteur et le producteur sont exclus. Or, les travaux sur la métaphore, à partir de ceux de Lakoff et Johnson, ont montré à quel point les métaphores que nous utilisons se fondent sur l'expérience physique du corps. Par conséquent, les « tensions et détentes » musicales, comme l'ont montré les recherches récentes sur l'*embodied music cognition*, sont connaissables comme projections métaphoriques des tensions musculaires d'un sujet (qui adopte une conduite et un point de vue donnés sur l'objet), que ce soit l'auditeur à l'écoute ou l'analyste qui observe la partition et la met en relation avec ses connaissances préalables.

Dans la postface, cette tendance à vouloir évacuer le sujet et son expérience revient lorsqu'on mentionne l'*analyse stylistique* d'une œuvre ou d'un corpus comme cas exemplaire où l'analyse immanente (avec une mise en série des traits récurrents) est le point de départ et la base incontournable de toute autre forme d'analyse du style musical (p. 282-283). Là encore, une esthésique externe (allant de la conduite à l'objet et non inversement) nous semble non seulement possible, mais aussi souhaitable (c'est ce que nous avons essayé de montrer dans nos travaux sur la perception du style musical de Debussy⁶), afin d'éviter un inventaire souvent titanesque de traits récurrents, qui seraient pertinents, certes, pour l'analyste, mais pas nécessairement pour l'auditeur. La pertinence esthésique reste en effet hypothétique si l'on se prive de l'*expérience* de l'auditeur (donc de la prise en compte de sa conduite d'écoute dans le bipôle avec l'objet) qui hiérarchise les stylèmes, qui se concentre sur certains traits et en ignore d'autres, qui se sert d'images, de métaphores pour parler de certains aspects récurrents, pour les mettre en relation entre eux et avec d'autres dimensions expérientielles d'une manière plus complexe qu'en faisant uniquement allusion, par exemple, aux stratégies d'écriture de la musique tonale.

Dans les années 80, Marion Alice Guck⁷, après avoir longtemps travaillé sur les métaphores d'écoute, avait déjà montré à quel point une métaphore créative trouvée par les auditeurs fournit à l'analyste des pistes de travail autrement plus riches qu'une analyse musicale exclusivement fondée sur un vocabulaire technique. Ce qui confirme les avantages du choix méthodologique de Delalande : commencer par l'analyse des conduites d'écoute permet de « découvrir des configurations que l'analyse de la partition n'aurait probablement jamais découvertes » (p. 258).

Delalande affirme, cependant, la nécessité de passer par une analyse « neutre » à un moment ou à un autre de la démarche. Selon l'approche expérientielle qui est la nôtre, nous pourrions pourtant nous demander s'il est approprié de qualifier de « neutres » les moments de l'analyse où l'analyste reconnaît, décrit et met en relation entre eux des éléments de la partition⁸. Ne faudrait-il pas plutôt voir ici un rapprochement (visant à établir, encore une fois, et à un niveau supérieur, des relations de pertinence) entre *deux bipôles différents* (correspondant à *deux expériences*) : le bipôle objet sonore-conduite d'écoute

1. Voir Jean MOLINO, *Le singe musicien. Essais de sémiologie et anthropologie de la musique*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 109.

2. Voir George LAKOFF, et Mark JOHNSON, *Metaphors we Live by*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

3. Voir Gino STEFANI, *Introduzione alla semiotica della musica*, Palermo, Sellerio, 1976, p. 56-76.

4. Voir Gino STEFANI, *Musica: dall'esperienza alla teoria*, Milano, Ricordi, 1998, p. 26.

5. Voir STEFANI, *Introduzione alla semiotica della musica*, p. 36-49.

6. Voir Francesco SPAMPINATO, *Debussy poète des eaux*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 95-107 ; *Les incarnations du son. Les métaphores du geste dans l'écoute musicale*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 113-124.

7. Voir Marion A. GUCK, *Metaphors in Musical Discourse. The Contribution of Imagery to Analysis*, Ann Arbor, UMI, 1983.

8. Ces étapes « neutres » ne concernent pas uniquement, pour Delalande, l'étude de la partition, mais également l'analyse des conduites d'écoute, comme lorsqu'on examine la transcription de témoignages verbaux.

chez l'auditeur et le bipôle objet partition-conduite de vision chez l'analyste ? Sous cet angle, la pertinence n'est pas mise « entre parenthèses » ici, mais tout simplement déplacée vers une autre situation expérientielle. En fin de compte, peut-on réellement retirer la pertinence ? Les techniques d'analyse du niveau neutre ne sont-elles pas rattachées à des présupposés théoriques⁹ qui constituent leur « point de vue » sur l'objet et déterminent une pertinence, qui sélectionne des éléments de l'objet, en fournissant de celui-ci des données aussi « fragmentaires et partielles » que celles que Nattiez reproche à l'esthétique externe ? Ne faudrait-il pas alors parler d'une « neutralité relative » de l'analyse immanente de la partition, qui correspondrait à la possibilité de la *séparer*, oui, de la sémiose de l'objet sonore (parce que celui-ci fait l'objet d'une *autre* expérience, auditive, et la relation entre ces deux expériences, même si elle est indéniable, reste complexe), mais pas de la sémiose en œuvre dans l'analyse musicale, où l'analyste est le récepteur de la partition ? Voici un autre questionnement qui méritait certainement d'être ouvert.

En faisant le point sur les orientations récentes de la sémiotique musicale, Costantino Maeder et Mark Reybrouck ont remarqué que l'« apparente fixité de l'objet musical », isolable des pratiques de production ou de réception, n'est qu'une « chimère »¹⁰. Et « si la tripartition fonctionne bien comme heuristique de fond, elle s'éclate devant la complexité de la manière dont nous pratiquons et recevons la musique¹¹ ». Cet éclatement conduit aujourd'hui les sémioticiens de la musique « à se repositionner et à s'interroger sur les objectifs de leur discipline¹² ». La lecture de cet ouvrage de François Delalande nous semble alors richement contribuer à alimenter la réflexion liée à un tel repositionnement, non seulement en présentant des modèles désormais classiques pour la théorie de l'analyse musicale (la tripartition sémiologique et les conduites musicales), mais également en entamant, avec la brillante contribution de Jean-Jacques Nattiez, une véritable dialectique scientifique, réellement capable de faire avancer nos connaissances autour d'un phénomène aussi complexe que la musique.

9. Voir le paragraphe « L'analyse pour révéler la réalité neutre de la musique ? » dans Joshua B. MAILMAN, « Pour un renouvellement à la source : visées critiques-esthétiques et épistémologiques de l'analyse, fondées sur la théorie performative », dans Nicolas MARTY (dir.), *Musiques électroacoustiques. Analyses ↔ Écoutes*, Sampzon, Delatour France, p. 33-57 ; Alessandro ARBO, « Du fait à l'expérience. Réflexions sur le modèle sémiologique de Jean-Jacques Nattiez », dans *Archéologie de l'écoute. Essais d'esthétique musicale*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 247-258.

10. Voir Costantino MAEDER et Mark REYBROUCK (dir.), *Sémiotique et vécu musical : du sens à l'expérience, de l'expérience au sens*, Louvain, Leuven University Press, 2016, p. 11.

11. MAEDER et REYBROUCK, *Sémiotique et vécu musical*, p. 13.

12. MAEDER et REYBROUCK, *Sémiotique et vécu musical*, p. 13.

Discussion critique d'ouvrage – Review Articles

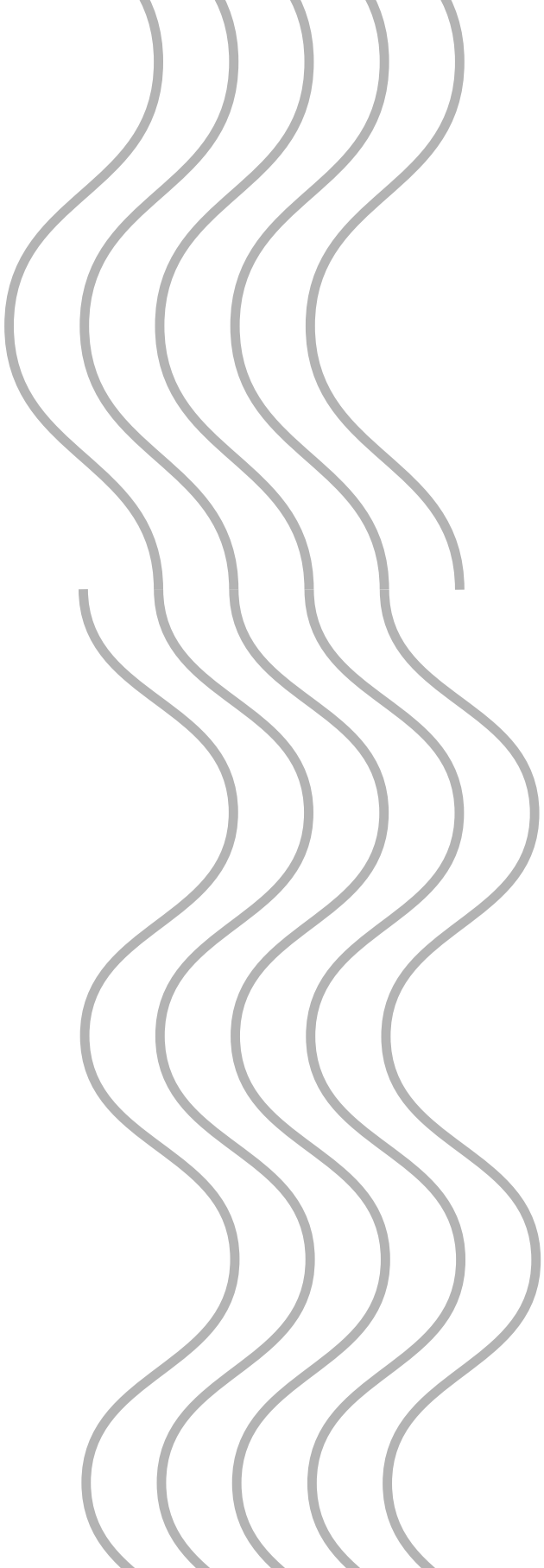
François Delalande, *La musique au-delà des notes*
(Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019)

Auteur – Author

Francesco Spampinato est docteur en musicologie, habilité à diriger des recherches, membre chercheur associé de l'unité de recherche ACCRA et de l'ITI CREAA (Université de Strasbourg), formateur au Centre de Globalité des Langues (Université UPMAT de Rome), et organisateur de plusieurs colloques en France et en Italie. Depuis 2002, il enseigne la Sémiotique musicale et la Psychologie de la musique dans les conservatoires supérieurs de musique et à l'université. Il a publié plusieurs ouvrages sur l'imaginaire musical, comme *Debussy, poète des eaux. Métaphorisation et corporéité dans l'expérience musicale* (Paris, L'Harmattan, 2011) et *Les incarnations du son. Les métaphores du geste dans l'écoute musicale* (Paris, L'Harmattan, 2015).

Francesco Spampinato holds a PhD and an accreditation to supervise research in Musicology. He is an associate member of the ACCRA research unit and of the ITI CREAA (University of Strasbourg), and a teacher at the Globality of Languages Research Center (UPMAT University, Rome). He has also organised several conferences in France and in Italy. Since 2002, he has been teaching Musical Semiotics and Music Psychology at the conservatories of music and at the university. He has published several books on the musical imaginary, such as *Debussy, poète des eaux. Métaphorisation et corporéité dans l'expérience musicale* (Paris, L'Harmattan, 2011) and *Les incarnations du son. Les métaphores du geste dans l'écoute musicale* (Paris, L'Harmattan, 2015).





La revue en ligne *Musique en acte* se propose de considérer la musique à la lumière de sa manifestation concrète, de sa réalisation matérielle, autrement dit de sa « mise en acte ». Elle entend constituer un espace de réflexion et de discussion portant sur les multiples pratiques de composition, d'improvisation, de performance et d'écoute, et plus généralement sur tout ce qui gravite autour du « faire » musical. Les apports réflexifs sur les pratiques musicologiques elles-mêmes, notamment dans leur interaction avec les pratiques et réalisations musicales, sont également les bienvenus.

Ouverte à tous types de répertoires musicaux (musiques savantes anciennes, classiques-romantiques et contemporaines, musiques populaires, musiques traditionnelles, etc.) et d'approches méthodologiques (analytique, théorique, esthétique, historique, etc.), la revue accorde une attention particulière à la dimension expérimentale de la recherche sous toutes ses formes (collaborations avec des musiciennes et musiciens, travail de terrain, production et traitement de données expérimentales, etc.), ainsi qu'aux contacts et croisements interdisciplinaires de la musicologie avec d'autres domaines issus des sciences humaines et sociales, tout comme des sciences dites exactes.

Musique en acte est une revue de recherche scientifique fondée sur le principe de l'évaluation par les pairs. Elle publie au fil de l'eau des numéros composés de contributions rédigées en français ou en anglais. Elle s'adresse à toutes les chercheuses et à tous les chercheurs qui s'intéressent à la musique et à la science de la musique dans une approche allant la théorie à la pratique, la recherche à la création, l'intellect au sensible.

La revue est hébergée à l'adresse <https://gream.unistra.fr/revue-musique-en-acte/>, où figurent toutes les informations relatives aux procédures de soumission et d'évaluation. Les propositions d'articles, de comptes rendus et de dossiers thématiques sont à transmettre à redaction.musiqueenacte@gmail.com.

The online journal *Musique en acte* considers music from the viewpoint of its concrete expression and material realisation – in a word, its “enactment”. It therefore provides a platform for the study and discussion of a wide range of practices involved in composition, improvisation, performance and listening, and, more generally, anything related to “music making”. Contributions that offer critical insight into musicological practices, particularly in their interaction with musical praxis and productions are also welcome.

The journal covers all musical repertoires (early, baroque, classical-romantic and contemporary art music, popular music, traditional music, etc.) and all types of methodological approaches (analytical, theoretical, aesthetic, historical, etc.). It also gives prominence to the experimental dimension of research in all its forms (collaborations with musicians, fieldwork, production and processing of experimental data, etc.), as well as to the interdisciplinary juxtapositions and interrelations between musicology and other fields in the human and social sciences, as well as the so-called hard sciences.

Musique en acte is an academic peer-reviewed journal that publishes regular issues with contributions written in French and English. Its main target readership is the research community interested in music and the science of music based on an approach that encompasses theory and practice, research and creation, intellect and sensibility.

The journal can be accessed on <https://gream.unistra.fr/revue-musique-en-acte/>, where all information on the submission and evaluation procedures is available. Proposals for articles, reviews and thematic dossiers should be sent to redaction.musiqueenacte@gmail.com.

Musique en acte 2 (2021)

Éditorial

Alessandro ARBO

Éditorial, Editorial

Articles

Gérard GEAY

Pour une méthode d'analyse de l'ancienne polyphonie: théorie et pratique

Manon DECROIX

Éléments pour une analyse comparative de la forme musicale et du programme de l'Apprenti sorcier de Paul Dukas

Julia GALIEVA-SZOKOLAY

Narrating gender and politics: representation of feminine identity in György Kurtág's vocal cycles to the texts by Rimma Dalos and Anna Akhmatova

Francesco SPAMPINATO

Les incarnations du géotropisme musical: Jankélévitch à l'écoute de Debussy

Pierre FARGETON

Une autre figure du primitif: Django Reinhardt selon Hugues Panassié

Comptes rendus et discussions critiques

Matthieu GUILLOT

Günther Anders, Phénoménologie de l'écoute (Paris, Éditions Philharmonie, collection La rue musicale, 2020)

Francesco SPAMPINATO

François Delalande, La musique au-delà des notes (Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019)
La tripartition en question



ISSN : 2740-4048



Laboratoire **Approches contemporaines**
de la **création** et de la **réflexion artistiques** | ACCRA | UR 3402

