HAL
open science

Masques Op. 34, Karol Szymanowski : étude de l'implication structurelle des différents niveaux du parcours harmonique : Analyse du discours et problématiques interprétatives

Christophe Alvarez

▶ **To cite this version:**

Christophe Alvarez. Masques Op. 34, Karol Szymanowski : étude de l'implication structurelle des différents niveaux du parcours harmonique : Analyse du discours et problématiques interprétatives. Musique, musicologie et arts de la scène. COMUE Université Côte d'Azur (2015 - 2019), 2017. Français. NNT : 2017AZUR2018 . tel-01652122

HAL Id: tel-01652122

https://theses.hal.science/tel-01652122

Submitted on 29 Nov 2017

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

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

École doctorale SHAL

Unité de recherche : Laboratoire CTEL

Thèse de doctorat

Présentée en vue de l'obtention du

grade de docteur en musicologie

de

l'Université Côte d'Azur

par

Christophe Alvarez

Masques Op. 34, Karol Szymanowski : étude de l'implication structurelle des différents niveaux du parcours harmonique

Analyse du discours et problématiques interprétatives

Dirigée par Pascal Decroupet

Soutenue le 6 Juillet 2017

Devant le jury composé de :

Paolo Dalmolin	Professeur, Facoltà di Studi Umanistici, Cagliari	Rapporteur
Pascal Decroupet	Professeur, Université Côte d'Azur, Nice	Directeur de thèse
Mark Delaere	Professeur, University of Leuven, Leuven	Rapporteur
Jean-Louis Leleu	Professeur émérite, Université Côte d'Azur, Nice	Invité

Table des Matières

I. Introduction……...2

II. Argument Méthodologique……...17

III. Description analytique préliminaire…….……..47

1. **Shéhérazade…….47**
2. **Tantris le Bouffon……92**
3. **La Sérénade de Don Juan…….136**

IV. Eléments de technique pianistique appliqués aux Masques Op. 34……...181

V. Approfondissement analytique et questions de technique pianistique au service d'une interprétation informée……223

1. **Shéhérazade……..223**
2. **Tantris le Bouffon…….258**
3. **La Sérénade de Don Juan……290**

VI. Conclusion……...333

VII. Bibliographie…….……349

I. Introduction

En guise d'ouverture / Quelques éléments esthétiques

Karol Szymanowski naquit le 3 Octobre 1882, dans la famille Korwin-Szymanowscy, riches propriétaires terriens d'ascendances polonaises, à Tymoszowka (aujourd'hui Tymoshivka en Ukraine), petit village sous gouvernorat de Kiev au sein de l'Empire Russe.

Considéré par les polonais comme l'héritier de Frédéric Chopin, il incarne aussi la figure du renouveau de la musique polonaise du XXe Siècle. S'émancipant peu à peu d'un héritage romantique et post-romantique qui avait jusqu'alors marqué l'esthétique de son langage musical[1], c'est à partir des années 1915 que Szymanowski s'est aventuré dans la voie d'une modernité musicale qu'il avait pu découvrir lors de récents séjours en France – séjours qui lui avaient permis d'entrer en contact avec Claude Debussy, Igor Stravinsky et Maurice Ravel.

S'assimilant les techniques de composition de ces derniers, Szymanowski a su élaborer une écriture tout à fait originale, dont la complexité et le raffinement dépassent, à certains égards, ceux qu'atteignaient déjà ses modèles. La raison en est que la poétique musicale de Szymanowski s'est développée à la confluence de plusieurs univers musicaux de son époque : non seulement celui qu'il est convenu d'appeler l' « impressionnisme » musical – caractérisé, techniquement, par l'emploi (au lieu de la simple gamme majeure/mineure du système tonal) d'une riche diversité d'échelles de sons aux propriétés remarquables (telles l'échelle par tons entiers, l'échelle octotonique, etc.) –, mais aussi celui du russe Alexandre Scriabine, chez qui le chromatisme hérité de Richard Wagner joue un rôle central. Par ailleurs, adoptant une démarche voisine de celle suivie par Béla Bartók, Szymanowski accomplira, dans la dernière partie de sa vie[2], une assimilation, à l'intérieur de son projet musical, des traditions musicales populaires d'Europe centrale. Par ailleurs, il puise son inspiration dans des cultures plus lointaines, tout spécialement celle de la Perse – ce qu'attestent les titres de nombreuses compositions, ainsi que le choix des poèmes mis en musique, par exemple dans les *Chants d'amour de Hafiz* Op. 26 ou dans la

[1] Les œuvres dites de la première période écrites par Szymanowski, et ce jusqu'aux *Chants d'amour de Hafiz* Op. 26, sont fortement imprégnées d'un reliquat pianistique issu de Frédéric Chopin, tout en développant un univers harmonique et un lyrisme mélodique inspiré par Richard Strauss.

[2] Plus précisément à partir de l'année 1923 où Szymanowski achève son ballet *Harnasie* Op. 55, œuvre qui relate musicalement une légende populaire des montagnes Tatras en Pologne et qui s'appuie sur les traditions musicales populaires telles qu'elles étaient pratiquées par de nombreux musiciens autodidactes et campagnards du village de Zakopane.

Troisième Symphonie Op. 27, qui se fonde sur un poème du mystique persan Jala ud-Din Rumi (XIIIe siècle). L'interaction de ces divers éléments permet à Szymanowski de concevoir un univers harmonique et sonore, et une logique du discours musical aisément reconnaissables, et par là de tourner la page de la tradition tonale de façon extrêmement personnelle.

Stefan Kiesielewski écrit au sujet de Szymanowski :

« …avec sa puissante individualité, son intelligence souple, pointue et dans le même temps profonde, capable d'embrasser littérature, poésie, philosophie, questions sociales tout autant que la musique, doué d'une grande sensibilité, Szymanowski peut, à juste titre, être considéré comme un génie. Il fut sans aucun doute l'un des plus fins et des plus talentueux musiciens dans l'histoire de la Pologne. »[3]

Si Szymanowski ne fonda pas à proprement parler une nouvelle école polonaise de composition, il incarna en revanche l'achèvement de l'ère d'un romantisme polonais marqué par Chopin et Stanislaw Moniuszko (1819-1872), et ouvrit une nouvelle phase dans le développement de la musique polonaise. Szymanowski encouragea nombre de ses compatriotes compositeurs à voyager, à s'ouvrir au monde, à étudier à Paris, et ceux-ci, retournant en leur patrie, amenèrent avec eux une esthétique néo-classique qui prédomina en Pologne jusque dans les années 1950. À ce titre, Ludwik Erhardt affirme :

« L'Européanisation de la musique polonaise, sur le modèle de Szymanowski, était un idéal partagé par l'ensemble de la jeune génération musicale. […] Ce qu'ils apprirent à l'étranger apporta une évolution sans précédent dans la pratique de la composition et posa les fondations du développement créatif à venir dans la musique polonaise. »[4]

Rappelons ici quelques éléments de contexte socio-culturel afin de bien saisir l'importance de la position adoptée par Szymanowski vis-à-vis de son ouverture à l'espace musical européen. Durant près de 130 ans, la Pologne s'était trouvée partagée par les empires Russes, Prussiens et Autrichiens ; ce n'est qu'en 1918, qu'elle put enfin accéder à

[3] Stefan Kiesielewski, « Karol Szymanowski », Polish Perspectives 5, No. 4, Warsaw, 1962, p. 25.
[4] Ludwik Erhardt, « Musique en Pologne », Interpress Publishers, Warsaw, 1975, p. 66-67.

son indépendance. Cette longue occupation de la Pologne, qui donna lieu à un processus de dénationalisation et à une remise en question culturelle, contraint de nombreux artistes et intellectuels à quitter le pays et à émigrer (Chopin, Ignace Paderewski, Jozef Hofmann, Wanda Landowska, Artur Rubinstein…). Suite aux tentatives d'insurrections de 1846, 1848, 1861 et 1864, le démembrement de la nation polonaise par l'empire austro-hongrois et l'empire russe s'intensifia et produisit, au sein des différentes couches de la société, l'émergence d'une volonté de préservation de l'identité culturelle nationale, où Chopin et Moniuszko, érigés en héros, devinrent l'incarnation musicale de la grandeur et de la fierté du peuple polonais. L'attitude insulaire des polonais, la répression des différents gouvernements[5] réduisant à peau de chagrin la possibilité d'échanges tant avec l'Ouest qu'avec l'Est, entama non seulement la qualité de l'enseignement musical, mais contribua également à générer un provincialisme culturel défendu par un conservatisme tenace rejetant toute innovation. Ainsi, durant les premières décennies du XXe Siècle, la plupart des musiciens et compositeurs polonais ignoraient tout des nombreuses et rapides modifications du langage musical qui s'opéraient en Europe de l'Ouest. Wagner, Strauss étaient considérés comme les tenants d'une modernité absolue, tandis que la musique de Scriabine, Stravinsky, Debussy ou encore Ravel, demeurait, elle, inconnue, ignorée, voire incompréhensible aux oreilles d'un auditoire devenu apathique à force de traditionalisme. Il est donc aisé d'imaginer la valeur du saut esthétique réalisé par Szymanowski à partir des années 1915, et son importance dans la refondation de l'univers musical polonais.

Au travers de sa large ouverture à la modernité, associée à son désir de penser la musique différemment, à l'aune d'une dissolution partielle – voire totale – de la tonalité, Szymanowski a toujours conservé l'âme, slave au demeurant, d'un compositeur nourri d'ardentes émotions et sensible à l'expressivité d'un pathos latent. Inspiré par la poésie, la littérature, ou l'art pictural, féru de cultures anciennes et exotiques, il conserva un rapport à l'art intimement lié à l'esthétique romantique, et en cela profondément émotionnel. Toutefois, dans tout son œuvre, Szymanowski ne s'abandonne jamais à l'effusion désordonnée, et se maintient dans une forme d'intériorité des sentiments, malgré parfois la perception d'un intense bouillonnement. Une grande attention aux détails, un sens de la dramaturgie, servie par une harmonie raffinée et complexe, un mélisme mélodique aux contours quasi improvisés mais pourtant étroitement encadré, sont les caractéristiques

[5] En 1831, la constitution polonaise est supprimée par l'empire russe. En 1846, Cracovie est soumise à la diète par l'empereur François-Joseph. En 1861, la langue polonaise est interdite et le russe y est enseigné dans les écoles.

essentielles de son art, qui, par son mode d'élaboration, se réclame d'un idéal conçu par Chopin : exigence dans la forme, souplesse de la ligne. Szymanowski parvient, grâce à la finesse de son esprit, à réaliser l'alliance subtile entre l'éloquence d'un lyrisme quasi-vocal, et la rigueur d'une construction architectonique dans laquelle s'incarne une pensée musicale novatrice, s'appropriant les techniques d'écriture issues de la modernité.

L'œuvre de Szymanowski est usuellement catégorisée en trois étapes stylistiques et esthétiques majeures. La première période, de 1899 à 1913, imprégnée de romantisme allemand tardif, se positionne également dans l'héritage maniériste de Chopin. À partir de 1915, au contact de l'impressionnisme musical et des innovations dans l'organisation de l'espace sonore employées dans les premières œuvres de Stravinsky ou du Scriabine tardif, son style évolue vers une plus grande modernité et réévalue son positionnement vis-à-vis de l'idiome tonal. C'est l'époque de la maturité créatrice, l'écriture instrumentale se modifie et acquiert une grande liberté, l'espace musical s'organise en textures, bien souvent interdépendantes et liées à des notions de dynamique et de métrique à forte individualité. Son inspiration puise ses sources dans l'extra-musical, et, fruit de ses voyages en Grèce et dans les pays du Maghreb, il en retire la pratique généralisée de traits ornementés quasi-improvisés et d'une forme de « langoureuse extase »[6] qui semble vouloir imiter la notion de mouvement immobile si caractéristique de la musique soufi. Enfin, à partir de 1923 et jusqu'en 1933, Szymanowski réinvestit le folklore polonais, l'intègre comme élément fondateur de ses œuvres tardives et se nourrit des traditions populaires de pratique de la musique Podlhean dans les montagnes Tatras.

Les différentes périodes citées ci-dessus demeurent davantage une séparation théorique, voire académique, tandis que dans la réalité musicale, les différentes techniques d'organisation du discours s'interpénètrent, s'influencent réciproquement, et cohabitent au sein d'un tout unifié qui est l'œuvre musicale. La modification du langage qui s'opère peu à peu dans la musique de Szymanowski est la manifestation de l'évolution naturelle d'un compositeur vivant en son temps et animé d'une démarche d'ouverture à la nouveauté et à l'innovation.

La production musicale de Szymanowski, forte de 62 numéros d'opus, est constituée d'un opéra, de trois symphonies, de deux concerti pour violon, de deux quatuors à cordes, de pièces pour violon et piano (dont *Mythes* Op. 30, l'une de ses œuvres les plus célèbres),

[6] Christopher Palmer : « Szymanowski », British Broadcasting Corporation, Londres, 1983, p. 31

de chants pour voix et piano ou orchestre, d'œuvres chorales, ainsi que du ballet *Harnasie*. À cette liste s'ajoutent de nombreuses compositions pour piano seul : neuf *Préludes*, deux *Variations*, un cycle de *Douze études*, trois *Sonates*, une *Fantaisie*, quelques *Danses Polonaises*, vingt-deux *Mazurkas*, et deux triptyques : *Métopes* et *Masques*. Lors de l'établissement d'une telle liste, il est à noter que deux tiers de sa musique puisent leur inspiration dans des sources littéraires issues de la mythologie grecque, de la première ère de la chrétienté, des cultures arabo-perses, et des légendes polonaises ancrées dans l'imaginaire populaire.

État des lieux scientifique

Il est à déplorer, qu'en dépit de la large diffusion d'un petit nombre d'œuvres, celles pour violon notamment (*Mythes* ou le 1er concerto), la plus grande part du catalogue de Szymanowski demeure encore assez mal connue à l'international, au-dehors des frontières de la Pologne, pays dans lequel il est demeuré l'un des compositeurs les plus respectés aux côtés de Frédéric Chopin. De même, il fallut attendre le milieu des années 1970 pour voir publiés les premiers travaux universitaires en langue anglaise consacrés à la musique de Szymanowski, les plus marquants étant la thèse d'Alistair Wightman *The Music of Karol Szymanowski*, University of York, soutenue en 1972, l'ouvrage de Jim Samson *The music of Karol Szymanowski*, Kahn & Averill, London, 1980, ainsi que le livre de Christopher Palmer *Szymanowski*, British Broadcasting Corp., 1983, véritable anthologie analytique de l'intégralité des œuvres de Szymanowski. Plusieurs articles en anglais ont par la suite été rédigés par des spécialistes et universitaires polonais, notamment Teresa Chylinska, Stefan Kisielewski, Sofia Lissa.

Depuis 1979, cinq thèses de doctorat ont été publiées, proposant chacune une approche analytique du triptyque *Masques* Op. 34 selon différentes perspectives :

- Frances Gray[7] envisage le langage harmonique de l'œuvre comme apparenté à un impressionnisme hérité de l'idiome tonal et dans lequel la dissonance est considérée comme un élément subordonné tendant à se résoudre.
- Richard Scott[8] poursuit une approche similaire lorsqu'il soutient que les complexes sonores répondent à une architecture harmonique fondée sur une expansion du

[7]Frances Gray : « Karol Szymanowski : Three Representative Works for Piano », Indiana University, 1979

langage tonal traditionnel – c'est-à-dire l'empilement par tierces de l'accord parfait – par l'action du brouillement de celui-ci par l'usage du chromatisme, d'oscillation entre fondamentales à distance de triton, de la modalité, du pentatonisme, des échelles par tons entiers…

- Marylynn Fletcher[9] adopte un point de vue totalement différent, résolument « post-tonal », et développe sa théorie à partir de la détermination de la récurrence – selon elle – d'un petit nombre de *pitch-class sets* qui agissent, au sein des multiples couches texturelles de l'œuvre, comme des motifs structurants.
- Donald Zent[10] propose une explicitation du langage harmonique par la mise en exergue des « 27 agrégats préférés par Szymanowski », qu'il considère, pour la plupart, comme des dérivés de l'accord mystique de Scriabine, empilement caractéristique lui-même issu, selon Zent, de l'échelle par tons entiers.
- Enfin, David Cesetti[11] s'intéresse davantage à l'implication musicale des sources littéraires qui président au choix des titres des œuvres afin de dégager à partir de celles-ci les caractéristiques d'une musique à programme.

Accès aux sources / Évènements médiatiques

En ce qui concerne l'accessibilité aux œuvres du compositeur, elle est aisée via les éditeurs Universal Edition et Polskie Wydawnictwo Muzyczne (PWM), qui bénéficient d'une diffusion internationale et qui jouissent d'une réputation de qualité. En 1973, ces deux éditeurs, avec la participation de l'éditeur Max Eschig (Paris), lancent la rédaction d'une édition complète et critique, à partir des manuscrits et des éditions originales des œuvres, forte de 17 volumes, chacun d'eux comprenant préface et notes éditoriales en Anglais et Allemand.

---

[8] Richard Scott : « Piano Music of Karol Szymanowski : Métopes (Op. 29) and Masques (Op. 34) », University of Wisconsin, 1985

[9] Marylynn Fletcher : « Pitch Constructions in the Masques Op. 34 of Karol Szymanowski », University of Texas at Austin, 1984

[10] Donald Zent : « The harmonic language of Karol Szymanowski's Métopes Op. 29, and Masques Op. 34 », University of Cincinnati, 1988

[11] David Cesetti : « The many masks of Szymanowski : a commentary on his piano triptychs », University of McGill, 2009

Concernant la discographie, bien qu'encore assez peu représentative, on trouve néanmoins de plus en plus d'enregistrements consacrés à la musique de Szymanowski. Parmi les plus remarquables, citons, par ordre chronologique :

- Sviatoslav Richter, Archives volume 23, 1982, Doremi : un enregistrement live d'un concert donné par Richter et le violoniste Oleg Kazan en 1982 à Varsovie lors des célébrations du 100ème anniversaire de la naissance de Szymanowski ; comprend les *Sonates pour piano no. 2* et *no. 3*, et *Mythes* Op. 30 pour piano et violon.
- Martin Jones, *Complete Piano Music*, 1999, Nimbus Records : l'intégrale des œuvres pour piano du compositeur sur quatre CD.
- Marc-André Hamelin, *The Complete Mazurkas*, 2002, Hyperion : les deux cycles de *Mazurkas* Op. 50 et Op. 62, et les quatre *Danses Polonaises*.
- Martin Roscoe, *Integrale pour piano*, 2005, Naxos : une autre intégrale pour piano en quatre CDs.
- Simon Rattle, *Szymanowski*, 2008, Warner Classics : Un coffret de quatre CD couvrant une large part de la musique pour orchestre de Szymanowski, servie par l'orchestre de Birmingham et de prestigieux solistes (Thomas Hampson, Elzbieta Szmytka, Leif Ove Andsnes…).
- Pierre Boulez, *Song of the Night*, 2010, Deutsche Grammophon : le *Concerto pour violon no. 1* (soliste, Christian Tetzlaff) et la *Symphonie no. 3*, dans un enregistrement live du Philharmonique de Vienne.

D'autres enregistrements, publiés plus récemment, montrent l'intérêt croissant envers la musique de Szymanowski ; voir notamment, par ordre chronologique :

- Piotr Anderszewski, *Szymanowski*, 2005, Erato : les deux triptyques pour piano *Masques* Op. 34 et *Métopes* Op. *29*, et la *troisième Sonate*, sous les doigts d'un pianiste à la sensibilité exacerbée et au son particulièrement velouté.
- Rózycki Quartet, *Strings Quartets*, 2009, Hyperion: un jeune quatuor polonais qui présente l'intégrale des deux *Quatuors* Op. 37 et Op. 56.
- Frédéric Vaysse-Knitter, Szymanowski, 2011, Integral Classic : le jeune pianiste propose un voyage à travers les premières œuvres écrites par Szymanowski ; les *Préludes* Op. 1, les *Variations* Op. 3 et la *Fantaisie* Op. 14.

- Rafal Blechacz, *Debussy / Szymanowski*, 2012, Deutsche Grammophon : le lauréat du Concours Chopin de Varsovie (2005) choisit d'associer des pièces de Debussy (*Estampes, l'Isle Joyeuse*) avec la *Sonate* Op. 8 de Szymanowski, œuvre de jeunesse rarement jouée, composée durant ses études, fortement imprégnée par le néo-romantisme germanique.
- Rosanne Philippens, *Szymanowski*, 2015, Channel Classics : un CD de la jeune violoniste consacré au *Concerto pour violon no. 1* et *Mythes* Op. 30 (avec Julien Quentin, piano).

Les plus importantes manifestations culturelles et évènements relatifs à la vie et l'œuvre de Szymanowski, inégalés depuis, eurent lieu en 1977, à l'occasion des quarante ans de la mort du compositeur, et en 1982, année du centenaire de sa naissance. C'est en 1977 que le village de Zakopane, situé dans les monts Tatras, transforma en musée la villa *Atma*, résidence où Szymanowski passa les dernières années de son existence. Le musée est devenu le lieu du festival « *Journées musicales Karol Szymanowski* » qui se tient chaque année au mois de mars. 1977 encore, fut marquée par la création de la *Société Szymanowski*, chargée de rassembler et de diffuser une documentation à caractère scientifique, et de contribuer à l'échange des idées entre théoriciens et interprètes. L'année 1982, proclamée en Pologne « année Karol Szymanowski », vit l'organisation de l'un des plus importants évènements consacrés à la diffusion de la musique du compositeur. Un comité artistique et scientifique présidé par le pianiste Arthur Rubinstein, ami dévoué de Szymanowski et dédicataire de plusieurs de ses œuvres, comptant parmi ses membres de grandes figures telles que Joszef Chominski, Witold Lutoslawski, Zubin Mehta, Yehudi Menuhin, Krzysztof Penderecki ou Sviatoslav Richter, fut créé pour coordonner les concerts, enregistrements, programmes radiodiffusés, conférences, expositions, qui eurent lieu dans pas moins des 51 pays qui participèrent à la célébration.

Précision d'éléments biographiques relatifs au corpus d'étude

À partir de 1906 et jusqu'au début de la première guerre, Szymanowski chercha à s'imprégner de l'esthétique germanique néo-romantique qui prévalait encore, en Europe orientale, comme un modèle d'inspiration créatrice. Le chromatisme et la densité du contrepoint harmonique tels qu'ils sont mis en œuvre par Wagner, Strauss, Mahler, Reger,

mais aussi l'univers de la littérature et de la poésie germanique pour lesquelles il se passione, influencent le style caractéristique de ses œuvres écrites durant cette période et qui le rendirent célèbre, non seulement en Pologne, mais le hissèrent également comme un compositeur de premier ordre auprès du public allemand, anglais et autrichien : la *Seconde Symphonie* Op. *19*, la *Seconde Sonate pour Piano* Op. *21* et son opéra *Hagith* Op. *25*. Fruit de cette notoriété, il signa en 1912 un contrat de publication pour 10 ans avec l'éditeur *Universal Edition* à Vienne.

C'est autour de l'année 1910 que Szymanowski commença de ressentir la nécessité de développer de nouvelles techniques d'écriture pour s'émanciper d'un langage néo-romantique qui ne parvenait pas, dans son état, à satisfaire sa recherche de modernité. Il décrivit plus tard la volonté qui était la sienne de tourner résolument la page de cette esthétique qui avait si fortement marqué l'univers musical :

« [Le romantisme tardif]… était comme un abime profond dans lequel la musique germanique demeurait, un abime duquel il fallait, à tout prix, parvenir à s'extirper si nous voulions avancer. »[12]

Désireux d'élargir sa connaissance intellectuelle par la rencontre avec de nouvelles cultures, Szymanowski entrepris plusieurs voyages, échelonnés entre 1910 et 1914, en Italie, en Sicile, ainsi qu'en Afrique du Nord (Algérie, Tunisie notamment). Là, il découvrit et s'imprégna des vestiges des traditions et de l'art de la Méditerranée, celui de l'antiquité, des premières heures du christianisme, et du monde arabe[13]. À Vienne, il entendit *Pelléas et Mélisande* de Debussy, et assista aux représentations des ballets *l'Oiseau de Feu* et *Petrouchka* au sujet desquels il s'exclama :

[12] Karol Szymanowski : « Au sujet de la musique contemporaine », reproduit dans Theresa Chylinska « Z Pism », PWM, 1958.

[13] C'est plus précisément la philosophie soufie qui intéressa Szymanowski au plus haut point. Il mettra en musique un poème du mystique soufi Jala ud-Din Rumi (XIIIe siècle) dans sa « 3e Symphonie pour ténor solo, choeur et orchestre Op. 27 ». Citons également « les Chants d'Amour de Hafiz Op. 26 » sur des textes du poète perse éponyme (14ième Siècle), ou encore « les Chants du Muezzin Passionné Op. 42 ». Le titre même du 1er volet de *Masques*, « Shéhérazade », est lui aussi explicite.

« Stravinsky est un génie ! Je suis terriblement impressionné par son langage musical qui commence à me rendre totalement indifférent à la musique germanique… ».[14]

C'est lors de ses voyages à Paris et à Londres, en 1914, qu'il rencontra plusieurs fois Stravinsky et qu'il approfondit également sa connaissance des œuvres de Debussy et de Ravel. Cette ouverture aux nouvelles voies créatrices tracées par l'émergence moderniste des musiques françaises et russes permit à Szymanowski de les envisager, tant par leur singularités que par leur recherche commune d'une nouvelle formulation de l'organisation du discours musical, comme une véritable alternative, au sein de son propre art, au néo-romantisme germanique.

« S'il est difficile de nous détourner d'un véritable trésor artistique [l'héritage de Bach à Wagner], étranger par conséquent, nous devons avoir le courage de le faire si nous découvrons, par nous-mêmes, nos propres joyaux. Cette idée est, je pense, le point de départ sur lequel s'est construit le développement des musiques françaises et russes. »[15]

Durant la première guerre mondiale, Szymanowski demeura principalement dans la maison familiale de Tymoszowska où il composa abondamment, et parvint, entre les années 1915-1916, à une maturité créatrice et à l'élaboration d'une écriture qui montre une nette évolution de sa pensée artistique qui se définit à l'aune de plusieurs influences, tant esthétiques que musicales. L'isolement auquel il fut contraint pendant la guerre lui permit de développer un imaginaire tout intérieur, une poétique éminemment personnelle, nourrie tant par ses voyages dans les pays de la méditerranée au cours desquels il put étudier l'art des civilisations byzantine, grecque et romaine, que par ses lectures de Platon, de Léonard de Vinci, d'Hippolyte Taine, ou encore de Pavel Mouratov, qui témoignent de sa large culture extra-musicale et de son intérêt pour la philosophie, la poésie et la peinture. Cette poétique se développe au sein d'un idéal artistique élaboré par le compositeur où la beauté, déterminée par la perfection géométrique, occupe la place centrale. En témoignent les

[14] Karol Szymanowski, Lettre à Stefan Spies, reproduite dans Boguslaw Maciejewski « Karol Szymanowski : his life and music », Poet's and Painter's Press, London, 1967.
[15] Karol Szymanowski : « My splendid isolation », Kurier Polski, Warsaw, 1922, reproduit dans Boguslaw Maciejewski « Karol Szymanowski and Jan Smeterlin: Correspondence and essays », Allegro Press, London, 1969.

métopes[16] qui ornent les temples grecques, frises décoratives à l'apparente hétérogénéité mais qui participent d'une architecture globale aux proportions parfaites ; en témoignent également les arabesques caractéristiques des arts de l'Islam, entrelacs de courbes et de contre-courbes desquels, à courte-vue, il semble difficile de percevoir une cohésion mais qui, prenant de la hauteur de champ, dessinent des figures géométriques qui s'organisent autour d'une symétrie centrale. De la même façon se succèdent dans les œuvres de Szymanowski écrites à cette période ornementations, figures quasi-improvisées, imbrications des textures harmoniques, foisonnement motivique, sans que pour autant ne soit perdue la sensation d'une unité formelle à grande échelle, unité qui demeure, pour l'analyste, bien souvent délicate à cerner comme en attestent les multiples travaux scientifiques qui peinent à extraire, de l'extrême complexité du discours, la trajectoire établie par le compositeur.

Cette large imprégnation extra-musicale vint converger avec l'influence des nouvelles techniques d'écriture façonnées par des compositeurs souhaitant repenser la relation au langage musical. Particulièrement sensible aux innovations apportées par la musique de Debussy, Szymanowski construit son discours par l'étagement de textures aux individualités marquées, développant des complexes sonores dont la dimension de la perception auditive s'implique dans l'organisation du déroulement musical. Les accords se pensent en termes de couleurs, portant, selon leur structuration intervallique propre, une dimension tantôt plus statique, tantôt plus directionnelle. La cohérence formelle s'établit par l'intermédiaire d'échelles de sons qui agissent sur le matériau à l'échelle globale, à l'échelle motivique, ainsi que sur la succession des accords entre eux. L'influence de l'esthétique impressionniste au sens large est décrite par Zdzislaw Jachimecki, le premier biographe de Szymanowski :

« Szymanowski n'était pas seulement attiré par la littérature et la peinture française, mais également par l'école 'impressionniste' menée par Debussy : l'importance donnée à la couleur, la finesse dans une forme de peinture musicale d'états ou de sensations, le détachement et la prise de liberté caractéristique vis-à-vis des canons académiques et du

[16] Voir Karol Szymanowski : Métopes Op. 29, pour piano.

maniérisme, […] tout ceci se retrouve abondamment dans sa musique, et particulièrement dans les *Mythes* Op. 30. » [17]

Dans le même temps, l'esthétique portée par la musique russe, et plus particulièrement celle de Scriabine, pénètre également la pensée créatrice de Szymanowski. A ce sujet, Joszef Chominski écrit :

« Szymanowski s'inscrivit comme un acteur dans l'évolution moderniste de la musique slave, portée tout d'abord par Moussorgski, puis Scriabine, puis Szymanowski, qui 'acheva' en quelque sorte le langage de Scriabine, et enfin Stravinsky. A ce titre, Szymanowski occupe ainsi une position intermédiaire entre deux univers, celui de Scriabine et celui de Stravinsky, et nous pouvons dire que si ses œuvres écrites durant la période 1915-1916 accomplissent et parachèvent un développement esthétique initié par Scriabine, elles conduisent, dans les années suivantes, à la formulation d'un style de plus en plus attaché à l'expression musicale d'une identité nationale, trajectoire qui rejoint, sous une certaine forme, l'idéal porté par Stravinsky. »[18]

Cette influence de Scriabine se manifeste par l'usage du chromatisme qui pénètre toutes les couches du langage et circule dans un contrepoint constant entre les différents constituants du discours, qu'ils soient d'ordre motivique, ornemental, ou harmonique. L'implication musicale de cet élément porteur d'une dimension d'instabilité au sein d'un univers fondé sur l'assise de pédales/pivots fondamentales organisatrices, provoque une cohabitation à l'équilibre précaire entre deux notions : l'immobilisme et le mouvement. La sensation auditive de statisme liée à l'expression sonore d'un agrégat s'apprécie en relation avec la valeur dissonante et la capacité altérative de celui qui le suit ou le précède. Loin d'opposer l'impressionnisme de Debussy à une forme d'expressionisme porté par la musique de Scriabine, il est en revanche nécessaire de les considérer comme complémentaires, se nourrissant l'un de l'autre par leur interpénétration dans un phénomène de flux sonore tantôt plus statique, tantôt plus directionnel. Or, la

[17] Zdzislaw Jachimecki : « Karol Szymanowski », trad. William John Rose dans Slavonic and East European Review, nr. 49, 1938-1939, p. 174-185.
[18] Joszef Chominski : « Szymanowski i muzyka europejska XX w.", Studia nad twórczością, nr.5, Warsaw, 1962, p. 7

multiplication de la dissonance jusqu'à la disparition quasi-totale de la consonance telle que la concevait la théorie tonale – c'est-à-dire comme un point de stabilité – provoque l'effacement de la perception du phénomène de dissonance en tant que tel, au profit d'une continuité discursive marquée par une sorte de statisme de surface dont la caractérisation analytique est, de prime abord, difficile à réaliser. Au travers d'un espace musical dont une grande part est constituée par l'étagement vertical des textures au-dessus d'une basse/pivot affirmée, le chromatisme figure une strate horizontale qui participe du liant des éléments entre eux et agit également dans le dessin d'une *mélodie d'accords*[19], trajectoire d'unification harmonique à l'échelle de la grande forme.

Les œuvres majeures écrites par Szymanowski durant cette période de mutation de son langage musical sont les *Chants d'Amour de Hafiz* Op. 26, la *Troisième Symphonie pour ténor solo, choeur et orchestre* Op. 27, *Métopes pour piano* Op. 29, *Mythes pour violon et piano* Op. 30, *12 Etudes pour piano* Op. 33, *Masques pour piano* Op. 34, *le Premier Concerto pour Violon* Op. 35, *la Troisième Sonate pour Piano* Op. 36, et *les Chants du Muezzin Passionné* Op. 42.

Organisation de la thèse

Nous organisons cette thèse comme une longue démonstration analytique, rythmée par deux angles de vue complémentaires : le premier d'ordre essentiellement textuel, le second y apportant l'élément interprétatif, duquel procède la problématique de la restitution sonore. Après un premier chapitre consacré à la formulation de la méthode, son positionnement scientifique, et l'objectif visé, les trois pièces des *Masques* sont traitées séparément afin d'en dégager les saillances de construction harmonique mises en lumière par l'étude analytique. Celles-ci sont ensuite approfondies dans un nouveau chapitre qui invoque, pour asseoir la démonstration, le rôle joué par les éléments de dynamique, d'accentuel, d'agogique, de métrique, au sein de complexes sonores qui s'impliquent, de façon subtile, dans la structure de l'œuvre. Ce chapitre traite également de la gestuelle pianistique nécessaire à l'accomplissement technique d'instants clefs du discours musical et au surlignage, dans des espaces texturels fournis, du matériau signifiant en termes d'élaboration formelle. Enfin, un lien est développé dans la conclusion de cette thèse

[19] Voir à ce sujet la définition de ce terme dans Ernst Kurth, « Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"», Bern, P. Haupt, 1920

permettant d'envisager, par des relations intervalliques définies, l'unicité de l'intégralité du triptyque.

Si cette thèse n'aborde pas la question de l'affirmation d'un programme musical à travers la prégnance d'influences littéraires ou picturales qui ont pu présider à la détermination des titres des pièces du triptyque *Masques*, il s'attache en revanche à définir une approche pour la compréhension de la construction harmonique de l'œuvre par l'analyse et le relevé de systèmes de structuration du discours et par l'intermédiaire d'une étude harmonique basée pour sa majeure partie sur l'expressivité sonore des agrégats, et de l'usage d'outils théoriques développés au cours des années 1980 dans la musicologie anglo-saxonne et théorisés notamment par George Perle, Allen Forte et Jean-Louis Leleu. Néanmoins et afin d'éviter l'écueil d'une démarche analytique empirique, aucune méthode préétablie n'est invoquée ; la méthodologie que je construis ici est fonction de la topographie du discours et des éléments (motiviques, harmoniques, ornementaux) saillants qui apparaissent tout d'abord lors de l'expérience auditive et qui dirigent alors l'analyste dans un cheminement de découvertes progressives d'une construction à plusieurs niveaux de lecture.

L'objectif principal de cette étude est de dégager un principe architecturel qui, sous-tendant le flux musical, est à même de déterminer les caractéristiques de progression harmonique de ce dernier ainsi que, dans une certaine mesure, son parcours mélodique. Il s'agit de mettre en lumière le liant qui permet d'unifier l'apparente hétérogénéité de surface en un ensemble cohérent au sein duquel on voit que la succession des différentes sections et la physionomie harmonique des complexes sonores obéissent à un schéma conçu à large échelle. La révélation d'une substance organisatrice du discours donne également l'opportunité à l'interprète de porter un regard neuf sur l'œuvre, et de souligner en conséquence les instants musicaux spécifiques qui produiront, chez l'auditeur, l'image sonore d'un espace ordonné et stabilisé selon des principes définis.

II. Argument méthodologique

Introduction

Le XXe siècle figure la rupture avec la sensibilité tonale et remet en question son héritage. Nous assistons à une liquidation des règles de tension et de détente qui gouvernaient jusqu'alors le système tonal, et sur lesquelles s'était fondée la musique depuis le XVIe siècle. De nouvelles entités harmoniques apparaissent : dissonantes, mais stables car n'impliquant pas de résolution. Dans son ouvrage intitulé *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"*, Bern : P. Haupt, 1920, Ernst Kurth considère le début du Prélude du *Tristan* de Wagner comme une préfiguration de la dissolution du langage tonal qui adviendra dans les années postérieures, notamment chez Debussy. L'accord de Tristan s'inscrit de façon logique à l'intérieur de la syntaxe tonale, tout en affirmant son indépendance. Ainsi, Kurth nous signifie qu'il n'y a qu'un pas à franchir pour que cet accord de second degré altéré sonne comme un accord à part entière et non comme tendant à se résoudre[20]. Ce saut esthétique que réalisera Debussy a pour conséquence, de par la suppression d'une hiérarchie préétablie entre les notes de la gamme, la création d'une indétermination harmonique, d'une indécision tonale caractéristique, desquelles se dégage, à première vue, une impression de statisme. Les fonctions harmoniques traditionnelles sont remises en question et laissent la place à de nouveaux rapports, au sein desquels les échelles cycliques par tons entiers, tierces mineures ou tierces majeures, jouent un rôle particulièrement ambigu et complexe dans la musique où s'opère un détachement de l'univers tonal.

Parfaitement intégrés dans l'élaboration de la pensée musicale de Szymanowski dans ses *Masques* Op. 34, la multiplicité et la coexistence simultanée de ces modes de structuration du discours rendent l'appréhension analytique globale de cette œuvre particulièrement difficile. Jim Samson tente ainsi de caractériser le langage harmonique des œuvres écrites par Szymanowski durant la période 1915-1916, mais sa description demeure floue notamment par l'emploi du terme particulièrement large et imprécis de « bitonalité »[21] :

---

[20] Voir à ce sujet Jean-Louis LELEU, « Debussy selon Ernst Kurth », dans : La construction de l'idée musicale, Contrechamps Edition, Genève, 2015, p. 101-108.

[21] L'usage du qualificatif « polytonal » est abondant dans la littérature scientifique sur la musique de Szymanowski écrite durant cette période (1915-1916). Le problème est que l'on se satisfait trop souvent de ce terme, certes juste dans son emploi, mais qui décrit seulement la manifestation musicale et sonore, et non la cause ou la raison de celle-ci.

« Sustained, unresolving “areas” of dominant-quality harmony are common with French composers. So too are harmonies with a modal, pentatonic or whole-tone basis, or comprising a white-note/black-note “bitonality”. »[22]

La particularité des *Masques* de Szymanowski est que le seul prisme des échelles de sons ne parvient pas à expliciter complètement certains aspects mélodiques et harmoniques. Elles définissent l’organisation d’un espace musical de surface qui n’est, à mon sens, pas suffisant pour dévoiler le projet d’organisation interne poursuivi par Szymanowski. De plus, le découpage de chaque pièce du triptyque en courtes sections rend, de prime abord, d’autant plus difficile la définition d’un principe de structuration formelle, qu’il procède de l’univers motivique ou harmonique. Il fallait donc trouver un liant, une *background structure*[23] qui permette d’envisager ces échelles de sons au sein d’un matériau global et unifiant à même de réunir leurs multiples possibilités d’implication musicale. J’ai donc cherché les lignes internes, qui ne sont pas de l’ordre de la perception auditive immédiate, mais qui sous-tendent l’architecture de l’œuvre. L’étude des principes harmoniques du triptyque était par là un choix évident. Par la mise en lumière des principes sous-jacents, on y découvre, par corrélation, l’implication des différentes lignes mélodiques au sein de la structure, ainsi que se dessine une trajectoire dans la succession des différentes sections.

Principale littérature universitaire existante : positionnement théorique critique

Il n'existe que peu d'ouvrages ou études ayant effectué une démarche analytique conséquente du discours musical des *Masques*. Les deux principaux sont les thèses rédigées par Marylynn Louise Fletcher « *Pitches constructions in the Masques* Op. 34 *of Karol Szymanowski* »[24], et Donald Zent « *The harmonic language of Karol Szymanowski, Métopes* Op. 29, *and Masques* Op. 34 »[25].

[22] Jim SAMSON, The Music of Szymanowski, op. cit., p. 80.
[23] Voir à ce sujet Jean-Louis LELEU, “La notion de Background Structure chez George Perle”, dans : La construction de l’idée musicale, Contrechamps Edition, Genève, 2015, p. 45-78.
[24] University of Texas, 1984.
[25] University of Cincinnati, 1988.

Signalons également l'existence de deux autres documents qui se concentrent davantage sur l'implication du corpus littéraire ayant déterminé les titres du triptyque qu'au détail analytique du discours, par la réalisation d'une exégèse programmatique qui place au premier plan des suppositions d'ordre subjectif sur le signifiant dramaturgique de l'espace musical, et relègue au second les faits tangibles de la réalité sonore. Il s'agit des articles publiés par Awakawa-Imai Tchié dans *l'Observatoire Musical Français*[26], et par Cesetti Durval dans la revue brésilienne *Música hodie*[27]. Ce dernier procède à la différenciation de deux notions esthétiques qu'il nomme « statisme et mouvement » et les associe à deux grands archétypiques du discours harmonique : l'un se fondant sur un « but tonal », l'autre se détachant totalement de cet idiome dans une conception toute « impressionniste ». Ces notions d'immobilisme/directionnalité, liées également à la dualité impressionnisme/expressionisme et plus largement à l'opposition consonance/dissonance qui incarne la grande problématique de la dissolution de la tonalité, ont été largement développées par Kurth dans son ouvrage sur *Tristan*[28] qui se positionne par rapport aux théories développées par Stumpf et Riemann sur le sujet[29]. Or, Cesetti associe la notion de mouvement à des instants du discours qu'il aborde à travers le prisme de la tonalité et les attractions dominante/tonique qu'il y aperçoit, tandis qu'il considère les complexes harmoniques altérés et l'imbrication des lignes texturelles (qui constituent, soulignons-le, la plus grande part du mode d'écriture des *Masques*) comme des « filigranes superficiels » desquels se dégage en fait une « immobilité essentielle ». À ce titre, sa théorie néglige totalement, dans *Shéhérazade* par exemple, l'importance des deux mouvements quintals à la basse (*fa-sib*, et *la-ré*), qui lorsqu'elles surviennent aux ms. 70-71 et 142-143, établissent un pôle[30] clair qui agit alors comme un axe de stabilité, suspendant un court instant les tensions harmoniques.

---

[26] Awakawa-Imai, Tchié. « Tantris le Bouffon (extrait des Masques) de Karol Szymanowski: Un exemple d'ekphrasis musical inspiré par la pièce de théâtre d'Ernst Hardt. » Dramaturgie et musique. Paris : Université de Paris IV [Paris-Sorbonne] (Observatoire Musical Français), 2009

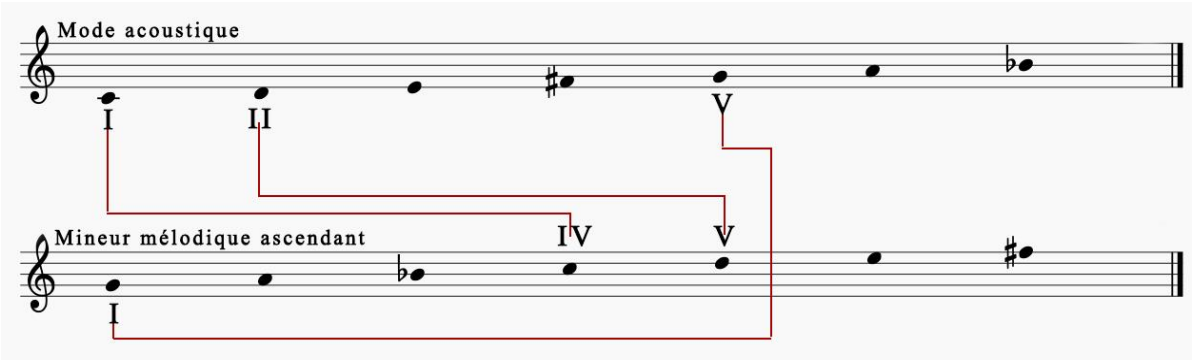
[27] Cesetti Durval, « The Many Masks of Karol Szymanowski : A Discussion of his Two Piano Triptychs », Música hodie, 2012

[28]Ernst Kurth, « Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"», P. Haupt, Bern, 1920

[29] Voir Carl Stumpf « Konsonanz und Dissonanz », Beitrage zur Akustik un Musikwissenschaft, 1. Heft, Leipzig, 1898, et « Konsonanz un Konkordanz », Beitrage zur Akustif un Musikwissenschaft, 6. Heft, Leipzig, 1911, ainsi que Hugo Riemann, « Zur Theorie der Konsonanz un Dissonanz », Praludien un Studien, Gesammelte Aufsatze zur Asthetik, Theorie un Geschichte der Musik, Bd. III, Leipzig, 1901.

[30] Ajoutons que nous entendons le terme « pôle » comme dégagé de tout lien de subordination tonal. Il s'agit d'une note s'impliquant dans la structure de la pièce par le rôle de fondamentale qu'elle acquiert vis-à-vis du complexe agrégatif dans lequel elle s'incarne mais qui ne nécessite, ni n'est le fruit d'une résolution au sens tonal du mot.

Citons, parmi les ouvrages consacrés à d'autres œuvres de Szymanowski, un article très intéressant publié par Ann K. McNamee dans le *Journal of Music Theory*[31] et consacré à l'analyse des *Mazurkas* Op. 50. Elle développe sa théorie autour du cycle des quintes qu'elle voit agir comme élément structurant tant dans la surface du discours immédiatement perceptible (intervalles de quinte déployés à la basse, notamment), que dans l'organisation des rapports harmoniques entre eux et le déploiement des lignes mélodiques. Elle associe le cycle des quintes à l'agencement intervallique du mode acoustique, prenant comme point de départ à sa démonstration le segment pentatonique non altéré qu'elle dispose comme une succession de quatre quintes. Elle invoque également le rôle du double triton (4-25)[32] qui peut participer de la création de deux accords de qualité dominante[33], dont aucun cependant n'affirme le premier degré du mode, marquant bien le statut incertain de ce mode vis-à-vis de l'espace tonal. Elle omet néanmoins de signaler la capacité du mode acoustique à exprimer le mode mineur mélodique lorsque la 5e note devient premier degré, impliquant de ce fait l'accord de neuvième fondé sur la 2e note comme Ve degré de qualité dominante. On voit bien alors le rôle complexe joué par la première note du mode, soit en tant qu'unité indépendante se suffisant à elle-même, soit prise au sein d'un geste rappelant l'idiome tonal et devenant de fait IVe degré.



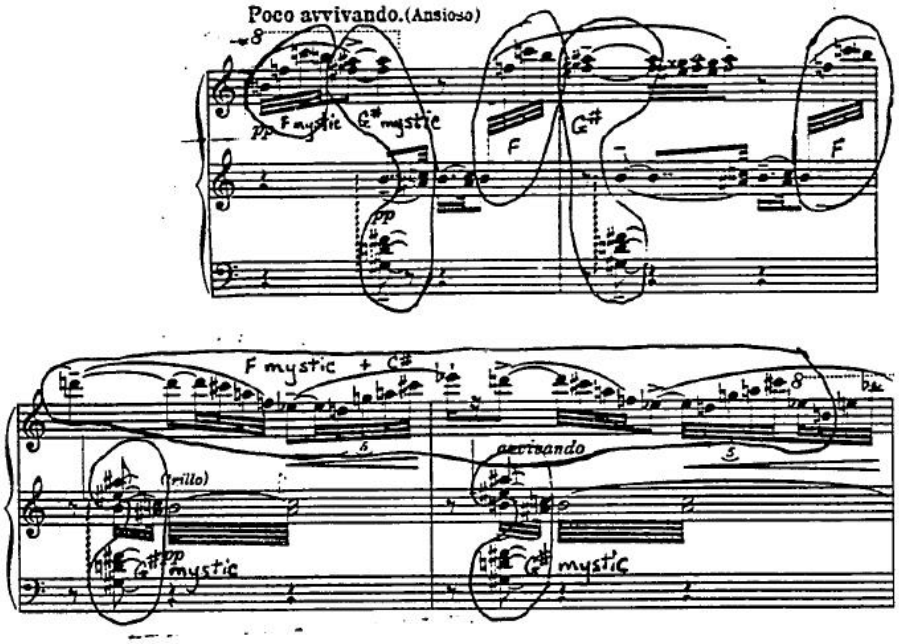
Ex. 1 : capacité du mode acoustique à exprimer le mode mineur mélodique

[31] Ann K. McNamee « Bitonality, Mode, and Interval in the Music of Karol Szymanowski », JMT, 1984, p. 64
[32] Selon la nomenclature de Forte.
[33] Le terme de « qualité dominante » est employé afin de marquer la distanciation de l'accord vis-à-vis de l'univers tonal mono-centré et de signifier son rôle au sein d'un univers pluridimensionnel où les phénomènes de tension/détente sont réévalués à l'aune de son potentiel expressif.

Si la démarche de McNamee est particulièrement remarquable, c'est qu'elle cherche à réunir l'émergence d'éléments multiples et à première vue hétéroclites au sein d'une explicitation théorique qui tente de mettre à jour un principe d'organisation formelle dans l'œuvre. En effet, les compositeurs du début du XXe siècle désireux, comme leurs prédécesseurs, d'unifier leurs œuvres par l'intermédiaire de signifiants, usent de différentes formes dans la mise en œuvre de cette unification : à la surface du discours par des relations d'ordre mélodique assimilées à des espaces motiviques (réminiscence d'une forme de construction thématique classique), mais également – et parfois dans le même temps – de façon plus abstraite à travers des cellules intervalliques qui procèdent tant du dessin mélodique que du parcours harmonique[34]. Néanmoins, une telle démarche analytique d'unification du discours musical n'a pas encore été réalisée dans les *Masques* qui souffrent jusqu'à présent d'une trop grande superficialité dans leur approche. Des ouvrages les concernant et cités ci-dessus, aucun ne manifeste une révélation des principes d'unité de l'œuvre, du dénominateur commun autour duquel elle serait à même de se structurer. Dans sa thèse, M-L. Fletcher s'attache à relever dans le discours des groupes de notes qu'elle nomme *cellules* et qu'elle classifie selon le prisme unique de la théorie d'Allen Forte. Or, cet inventaire occulte totalement la dimension harmonique pourtant fondamentale dans la construction texturelle et intrinsèquement stratifiée en plusieurs couches structurelles. Elle avance notamment la prégnance dans les unités thématiques de *Shéhérazade* des cellules 015 et 025 (3-4 et 3-7) par l'oscillation ton / demi-ton et le saut d'intervalle de quinte récurrents. Elle admet ensuite que ces *pitch structures* ne parviennent pas à expliciter certains instants caractéristiques tels la section *Con passione* (p. 10) qu'elle liquide comme une échelle de tons entiers $C2_0$. Elle omet totalement de considérer le rôle structurant du double triton à distance d'un ton *do-solb* / *sib-mi* (4-25), caractéristique du mode acoustique, participant de l'accord mystique, et exprimant un accord de septième de dominante altéré dont il est impossible de déterminer qui, du *do* ou du *solb*, remplit la fonction de fondamentale. Si elle aborde ensuite l'implication de l'accord mystique au sein du discours musical, sa démonstration s'appuie sur un relevé musical purement arbitraire qui ne fait aucunement sens avec les réalités

[34] Les *Masques* présentent, à ce titre, plusieurs formes mélodiques : la *mélodie ornementale libre*, décrivant un espace improvisé sans implication structurelle ; la *mélodie ornementale subordonnée,* exprimant un signifiant harmonique lié à la structure locale ou globale ; la *mélodie d'accords,* formée par la succession et le déplacement de ceux-ci ; et la *mélodie motivique*, organisant l'espace musical par ses réitérations, originale par son expression intervallique, mais dont la détermination et les fondements harmoniques participent au bâti de la structure globale.

harmonico-motiviques de l'œuvre, éliminant de fait certaines notes participatives de l'espace harmonique pour la seule raison qu'elles ne coïncident pas avec l'argument préétabli qu'elle cherche à imposer. L'exemple ci-dessous en est une illustration ; ainsi plusieurs questions se posent : quel rôle est amené à jouer le *do#* si celui-ci est, comme l'avance Fletcher, une note étrangère à l'accord mystique sur *fa* et quelle implication trouve-t-il au sein du double segment de demi-tons *mib-ré-do#* et à l'aune de l'oscillation de demi-ton parcourant l'œuvre que pourtant Fletcher signale elle-même dans son ouvrage ? ; est-il judicieux de séparer le *si* du complexe harmonique arpégé de la main gauche tandis que plus loin dans la section s'affirme pourtant le rapport tritonique *mi/sib* qui fait envisager l'agrégat de la troisième mesure de la section soit comme un accord de neuvième sur *mi* (sans fondamentale) dont le *la#* serait une broderie du *si*, soit comme un accord de neuvième sur *sib* (*la#* par enharmonie) dont le *fa#* serait l'altération ascendante de la quinte…



Ex. 2 : Marylynn Louise Fletcher « Pitches constructions in the Masques Op. 34 of Karol Szymanowski », University of Texas (1984), p. 25

L'ouvrage de D. Zent est de meilleure facture et vise à établir un panorama plus complet de l'organisation du discours du corpus choisi. Néanmoins, la méthode d'analyse

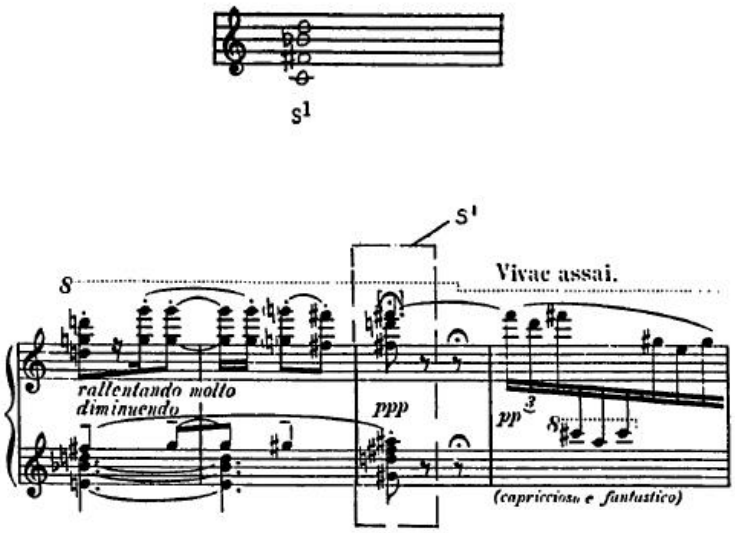
harmonique invoquée se trouve en désaccord avec l'explicitation théorique globale de l'ouvrage qui affirme envisager les agrégats comme des unités indépendantes dégagées de toute subordination, en faisant référence à l'apport de l'impressionnisme dans l'esthétique musicale de Szymanowski. Les accords de qualité dominante, altérés ou non, se voient malheureusement toujours rapportés à leur tonique présumée et se voient rattachés de fait à l'univers tonal[35]. Outre la limitation considérable des possibilités de déduction, cette méthode d'analyse harmonique nie totalement la capacité d'émancipation de l'accord de qualité dominante, qui n'a plus nécessité à se résoudre sur une tonique, et dont le triton fondateur est à présent savouré pour lui-même comme intervalle indépendant (*interval class 6*).

De plus, malgré sa volonté de mettre à jour la pensée formelle de Szymanowski, l'ouvrage de Zent ne parvient pas à dessiner une trajectoire esthétique dans le corpus qu'il choisit (*Métopes* et *Masques*), en grande partie parce qu'il omet toujours de considérer le développement harmonique à l'échelle des carrures. Par exemple, dans *Tantris le Bouffon*, aux ms. 41-45, la mise en œuvre de cette méthode d'analyse ne parvient pas à révéler le double mouvement quintal décrit par les fondamentales (*sib-mib*, *solb-si*), dont toutes forment la basse d'accords de qualité dominante sauf le *solb*, harmonisé en septième majeure, pôle principal de la pièce qui en formera la conclusion.

À la fin de l'ouvrage, Zent procède à une énumération des différents accords rencontrés et en dénombre les occurrences dans l'œuvre, sans pour autant aborder l'éventualité qu'ils pourraient participer d'une unité à grande échelle. À ce titre, il propose un résumé du parcours harmonique de l'œuvre par le relevé des 27 accords préférés par Szymanowski. Or, je note dans l'explication de leurs implications musicales plusieurs incohérences dont voici deux exemples.

[35] Notons qu'il s'agit là d'une tendance que l'on retrouve également dans l'approche de Cesetti lorsqu'il évoque, au sujet du climax de *Shéhérazade* (section Meno mosso, p. 17) la répétition de l'accord de neuvième altéré qui « n'est suivi d'aucune résolution ».

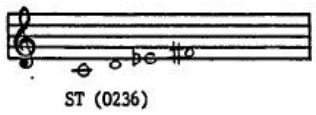
Z-18. "Mystic-chord" derivative S^1--for example C, F-sharp, B-flat, and D (see Example 139a).

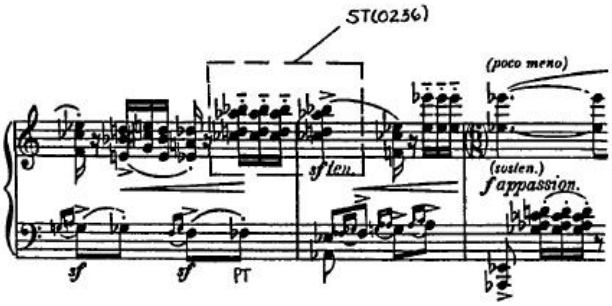


Ex. 3 : Donald Zent « The harmonic language of Karol Szymanowski, Métopes Op. 29, and Masques Op. 34 », University of Cincinnati (1988), p. 260. Extrait de Shéhérazade, ms. 190-193.

L'agrégat présenté ici comme un dérivé de l'accord mystique, composé d'un triton et d'un cycle de tierces majeures (4-24), est ensuite décrit comme un instant « autonome », agissant comme une cassure dans le flux musical. C'est négliger le rôle de la ligne phraséologique commencée deux mesures auparavant (ms. 190), et de la tenue du *fa#* à la mesure suivante (ms. 193), permettant de faire le lien avec la section *Vivace assai*. À l'aune de ceci, l'agrégat n'est plus envisagé comme un élément indépendant mais comme un accord de neuvième altéré sur *mi*, dont la fondamentale, bien qu'absente sur le point d'orgue mais présente aux deux mesures précédentes, continue de résonner dans l'instrument par l'entremise de la *pédale forte*. L'enharmonie dans l'altération de la quinte, *sib-la#*, est essentiellement justifiée par la trajectoire mélodique de la ligne supérieure de la main gauche.

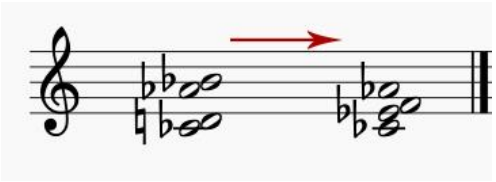
Z-16. Tetrachord ST (0236)--for example C, D, E-flat, and F-sharp (see Example 137a).





Ex. 4 : Donald Zent « The harmonic language of Karol Szymanowski, Métopes Op. 29, and Masques Op. 34 », University of Cincinnati (1988), p. 258. Extrait de La Sérénade de Don Juan, ms. 51-53.

Le tétracorde 0236 (4-12) cité ici est, dans son expression linéaire, une présentation des deux formes de remplissage du triton, par tons entiers (*do-ré*) ou par tierces mineures (*mib-fa#*). Or, son implication harmonique donnée comme exemple est un instant du discours où l'accord est pris dans un phénomène d'attraction vers sa résolution sur l'agrégat suivant, ce que Zent ne signale pas, considérant ici l'accord comme une unité indépendante alors que tout indique qu'il s'agit là d'une large appoggiature dont les mouvements des voix procèdent comme suit :



Ex. 5 : transformation de l'accord par mouvement résolution, Don Juan, ms. 48-49

Affirmant également que Szymanowski utilise beaucoup l'agrégat « accord mystique » et ses dérivés, Zent multiplie les exemples musicaux où il souligne son apparition. Toutefois, s'il n'en explicite pas la construction intervallique, et ne le rapproche jamais du mode acoustique dont le tétracorde 4-25 caractéristique figure pourtant, au sein de la construction intervallique de l'accord, un l'élément éminemment distinctif. Or le mode acoustique, abondamment utilisé par Bartók dans sa musique, est employé tout autant dans le corpus des musiques populaires roumaines de la région des Maramures, que dans la musique *goralskie* des montagnes des Tatras en Pologne où il prend le nom de mode *Podhalean*. On sait l'amour que porta toujours Szymanowski à la région montagneuse de Zakopane, où il résida fréquemment jusqu'à s'y établir définitivement en 1930[36] afin de côtoyer au plus près l'atmosphère musicale pour en transcrire sur des carnets les mélodies et les schémas de succession harmonique qui inspireront ensuite ses œuvres les plus tardives[37].

Ce mode, dont la quarte haussée et la septième abaissée forment la saillance, est nommé « acoustique » en raison du fait qu'il rassemble les six premiers sons impairs du spectre harmonique et que la succession des intervalles dans la quatrième octave le donne de façon mélodique[38]. Sa construction intervallique le rend particulièrement équivoque : il peut être entendu, comme c'est souvent le cas chez Debussy, comme un mode de *sol* altéré (le quatrième degré étant haussé d'un demi-ton), ou comme « *un mode composite qui résulte, par interférence, du croisement du mode de sol et du mode de fa par tritonisation du quatrième degré* [39]». On peut aussi le rapporter à une échelle autonome que Perle inventorie sous la forme de la pitch-class collection symétrique 7-7 [1,2,4,6 / 6,8,10,11]. En déterminant une interprétation modale de cette dernière, on obtient le mode acoustique en démarrant du son 4 (4,6,8,10,11,1,2). Comme nous l'avons déjà souligné plus haut, une autre lecture possible de la même échelle, en partant cette fois du son 11, (11,1,2,4,6,8,10) engendre alors le mode mineur mélodique ascendant associé à l'idiome tonal[40].

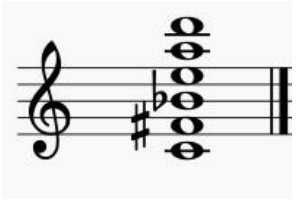
---

[36] Szymanowski y loua de 1930 à 1936 la villa « Atma », aujourd'hui transformée en *Musée Karol Szymanowski*.
[37] Voir à ce sujet le ballet Harnasie Op. 55, véritable hymne à la musique populaire polonaise des Tatras, 1923-1931
[38] En supprimant l'harmonique 15, à savoir la sensible par rapport à la fondamentale.
[39] Jean-Barraqué « Debussy », Seuil, Paris, 1994, p. 151
[40] Jean-Louis Leleu, « Structures d'intervalles et organisation formelle chez Debussy : une lecture de Sirènes », dans Claude Debussy. Jeux de formes (édité par Maxime JOOS), Paris, Editions Rue d'Ulm, 2004, p. 31

Accord mystique / Mode acoustique

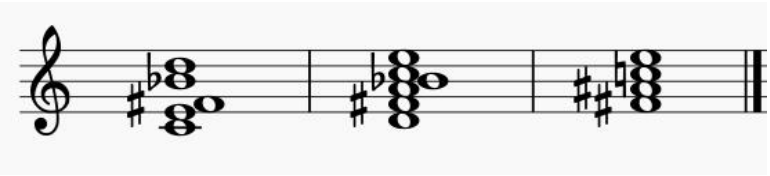
Ce chapitre présente l'assimilation de *l'accord mystique* comme participant du mode acoustique et décrit, par ses multiples expressions intervalliques, quelques-unes de ses formulations agrégatives à même de générer un modèle pluridimensionnel à visée potentiellement structurante.

Posons *l'accord mystique* suivant comme point de départ à notre démonstration : *do-fa#-sib-mi-la-ré*.



Ex. 6 : accord mystique

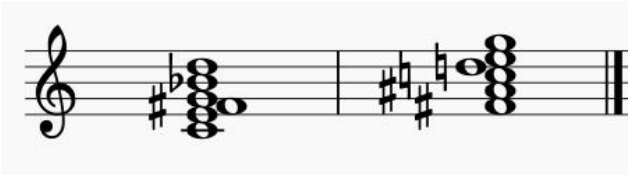
Par l'intermédiaire du tétracorde 4-25 présenté par l'agrégat, *l'accord mystique* a la capacité de générer de façon indépendante trois accords de qualité dominante, c'est-à-dire qu'ils comportent chacun une tierce majeure et une septième mineure par rapport à la tonique : *do-mi-fa#-sib-ré*[41], *ré-fa#-la-sib-do-mi* et *fa#-la#-do-mi*.



Ex. 7 : trois accords de qualité dominante contenus dans l'accord mystique

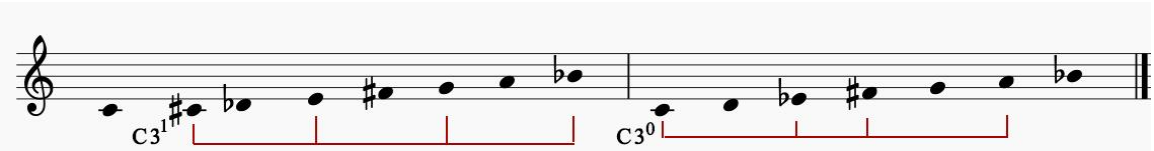
[41] Au sujet du choix de la notation enharmonique des agrégats, j'adopterai toujours, dans les chapitres analytiques suivants, l'orthographe de la partition. Ainsi, par exemple, l'agrégat de neuvième de dominante tel qu'il est donné par Szymanowski dans la section *Andantino* de Shéhérazade sera reporté tel quel dans l'analyse, c'est-à-dire : *lab-do-mib-solb-la*, la neuvième mineure apparaissant donc comme octave augmentée par rapport à la fondamentale.

Impliqués au sein du mode acoustique, l'accord sur *fa#* se voit adjoint d'une neuvième mineure (*sol*), et l'accord sur *do* d'une quinte fondamentale juste (*do-sol*). Nous constatons également que ces accords voient tous leur quinte fondamentale altérée : l'accord sur *do* en présente l'altération descendante, l'accord sur *ré* l'altération ascendante, et l'accord sur *fa#* la double altération.



Ex. 8 : accords de qualité dominante sur do et fa# impliqués au sein du mode acoustique et présentant des altérations de leur quinte

Dans sa démonstration théorique, Zent n'envisage *l'accord mystique* que comme une collection de tons entiers (*sib-do-ré-mi-fa#*), réduisant de ce fait le champ des interprétations du mode acoustique qui est pourtant considérable. Ce mode participe en effet d'un cycle par tons entiers et par tierces majeures *ré-fa#-sib*, grâce à l'implication du tétracorde 4-25, mais également, découlant de ce même tétracorde, de deux cycles de tierces mineures *mi-sol-sib* et *fa#-la-do* qui permettent, lorsqu'on adjoint la tierce manquante à leur complétion, un remplissage différent de la tierce initiale : *do-**do#/réb**-mi-fa#-sol-la-sib* ($C3^1$, *do#-mi-sol-sib*) ou *do-ré-**mib**-fa#-sol-la-sib* ($C3^0$, *do-mib-fa#-la*).



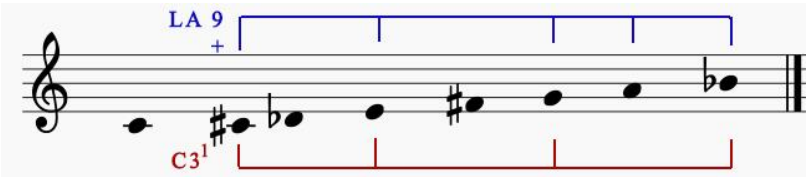
Ex. 9 : deux cycles de tierces mineures complétés par les deux possibilités de remplissage de la tierce initiale du mode acoustique

Les deux subdivisions du triton, – considéré comme *interval class 6*, c'est-à-dire dégagé de toute implication tonale –, comme suite de tons entiers ou tierces mineures

renvoient aux divisions symétriques de l'octave d'où procèdent – selon le cycle d'intervalles choisi – les deux principales échelles à transpositions limitées : l'échelle par tons entiers ($C2^0$, $C2^1$) et l'échelle octotonique ($C3^0$, $C3^1$, $C3^2$). De ce fait, le triton, par son équivocité intervallique, devient l'intervalle grâce auquel l'interpénétration des échelles se fait le plus naturellement.

On retrouve le tétracorde 4-25 résultant de la combinaison des deux tritons à distance de seconde majeure *sib-mi* / *do-fa#*, à la fois dans l'échelle par tons entiers, dans l'échelle octotonique (où il apparaît, par la superposition des tierces mineures, sous deux formes qui relèvent respectivement de $C2^0$ et de $C2^1$), et comme nous l'avons vu, dans le mode acoustique. Il dispose également de la capacité de former un accord de septième de dominante avec altération descendante de la quinte ; cet agrégat, issu de l'idiome tonal, tend, lors de la dissolution de ce dernier, à devenir une unité sonore indépendante considérée à l'aune de sa couleur propre, fruit de ses tensions internes qui procèdent des altérations de la quinte et qui déterminent, selon les contextes, une énergie plus directionnelle ou plus statique.

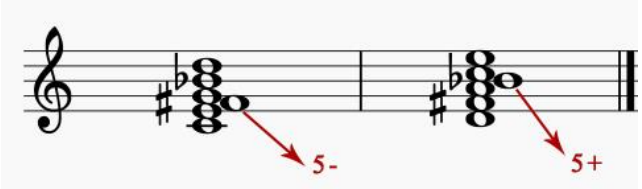
Lors de la complétion du cycle de tierces mineures *mi-sol-sib*, l'avènement du *do#* en remplacement du *ré* dans le mode acoustique permet par exemple la création d'un nouvel accord de qualité dominante fondé sur *la* : *la-do#-mi-sol-sib*. Ajoutée aux trois fondamentales précédemment décrites (*do-ré-fa#*), cette nouvelle fondamentale forme la collection *do-ré-fa#-la*, qui reprend les notes constitutives de l'accord de qualité dominante cité plus haut : *ré-fa#-la-do*.



Ex. 10 : accord de qualité dominante sur la formé par le cycle de tierces mineures $C3^1$

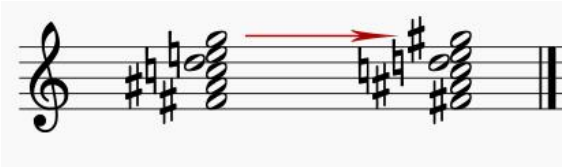
De ceux potentiellement formés par la disposition de *l'accord mystique* et intégrés au mode acoustique, les accords fondés sur *do* et *ré* sont les plus complets dans le sens où ils présentent à la fois leur quinte fondamentale juste (*do-sol* et *ré-la*), et les altérations

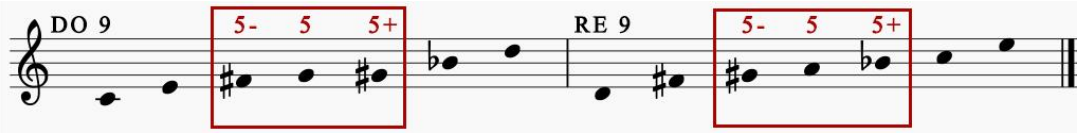
descendantes et ascendantes de cette quinte, issues des notes dites « altérées » du mode acoustique (*sib* et *fa#*).



Ex. 11 : accord de qualité dominante sur do et ré, présentant respectivement leur quinte fondamentale et les deux possibilités d'altération de cette quinte

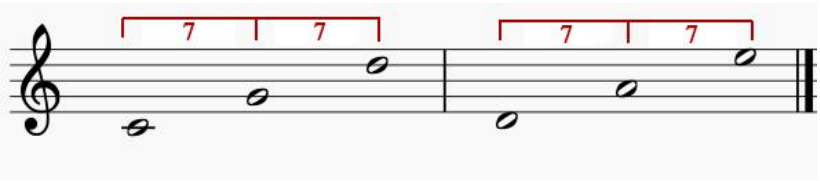
Ainsi que nous l'avons dit plus haut, l'imprégnation de l'accord sur *fa#* à l'intérieur du mode acoustique lui permet de s'adjoindre une neuvième mineure. Or, le simple haussement de celle-ci vers la neuvième majeure (*sol#*) qui procèderait d'une généralisation du modèle présenté par les accords sur *do* et *ré* (tous deux avec neuvième majeure), conduirait à l'apparition d'une nouvelle note au sein de la collection qui viendrait compléter l'altération des quintes fondamentales de l'accord sur *do* (quinte haussée), mais également de l'accord sur *ré* (quinte abaissée).





Ex. 12 : implication du sol# (neuvième majeure de l'accord sur fa#) au sein des agrégats de qualité dominante sur do et ré

Si le mode acoustique offre la possibilité de former deux accords de neuvième de qualité dominante[42] et leur double ossature quintale *do-sol-ré* et *ré-la-mi*, ce mode nous propose également la double possibilité d'altération de leurs quintes, descendante et ascendante, attachée à une partie du tétracorde 4-25 : *do-fa#*, *ré-sib*. Le troisième agrégat, découlant de ce même tétracorde, présente, lui, en plus de la double altération simultanée de la quinte, l'altération de la neuvième. De plus, les notes *sol* – quinte de *do* et neuvième mineure de *fa#* – et *la* – quinte de *ré* – sont les seules barrières au basculement dans l'univers par tons entiers $C2^0$. Celui-ci s'effectuerait par leur *jonction* théorique sur le *sol#*, note médiante, créant une division en deux segments égaux de l'octave *ré-ré*. Or, la particularité des notes *sol* et *la* est que celles-ci, au centre de la double ossature quintale, provoquent la division d'un nouvel espace clos et symétrique de 14 demi-tons.

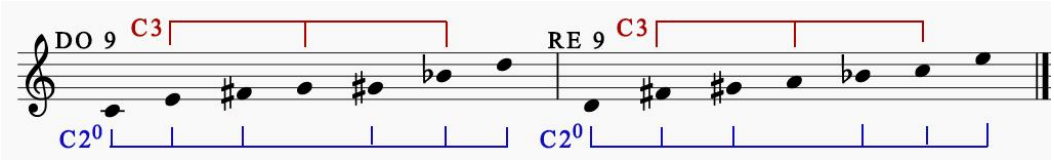


Ex. 13 : double ossature quintale produisant la division symétrique de l'espace en deux segments de 7 demi-tons[43]

A ce titre, les accords de neuvième de qualité dominante sur *do* et *ré* sont particulièrement significatifs. Ainsi, leur symétrie quintale repliable autour de la quinte, se complète également d'une symétrie de tierces mineures centrale à son tour repliable autour de la quinte fondamentale, tandis que la double altération de cette quinte engendre une gamme par ton complète.

[42] Voir à ce sujet Ann K. McNamee « Bitonality, Mode, and Interval in the Music of Karol Szymanowski », JMT, 1984, p. 64

[43] Les intervalles sont chiffrés par le nombre de demi-tons qui les compose.



Ex. 14 : implication des cycles par tons entiers et tierces mineures au sein des accords de qualité dominante sur do et ré

Cet accord de neuvième de qualité dominante possède donc une capacité multiple de se référer soit au mode acoustique, à l'échelle par tons entiers, à l'univers tonal à travers son ossature quintale de référence pouvant revêtir, selon l'implication du pôle d'attractivité, les degrés I-II-V ou IV-V-I, à l'échelle octotonique par le cycle de deux tierces mineures qui se voit aisément complété par la minorisation de la neuvième. Nous voyons donc le statut particulier qu'acquiert l'accord de neuvième majeure de qualité dominante contenant précisément toutes les notes résultant de la double subdivision de l'IC6 (à la fois un segment de tons entiers et un segment de tierces mineures).

Nous formulons l'hypothèse que cet accord pourrait posséder, au sein du triptyque *Masques*, la capacité de devenir un modèle d'organisation formelle, tant sur le plan de la surface du discours – c'est-à-dire de déterminer la couleur du déroulement harmonique dans le discours par l'établissement d'une forme d'échelonnage depuis son état *naturel* jusqu'à la limite de ses possibilités d'altération –, que sur le plan infra-sensible – c'est-à-dire agissant comme organisateur des rapports intervalliques de la succession des pivots des sections, pôles fondamentaux ou d'attractivité, déterminés par la trajectoire harmonique à l'échelle des carrures ou des cellules motiviques.

Accords de Dominante

Au sujet des accords considérés par l'harmonie tonale comme dominante, c'est-à-dire ceux ayant – toujours selon la théorie tonale – en position fondamentale, à leur sommet une tierce mineure formant une septième avec la basse et une quinte diminuée avec la sensible de la gamme, j'entends ceux-ci comme agrégats indépendants, déterminés par eux-mêmes, et non subordonnés à un geste tonal qui les qualifierait de fait comme précédant une résolution nécessaire. L'élargissement de l'accord de septième par

l'empilement d'une nouvelle tierce majeure formant neuvième avec la basse est envisagé, dans son état non altéré, en relation directe avec le mode de *sol*[44].

" Au cours du XIXe siècle, et chez Wagner tout spécialement, les accords tendent à se charger de tensions de plus en plus fortes, par la substitution constante, aux notes mêmes des accords constitutifs du vocabulaire de la tonalité (par exemple l'accord de septième de dominante), de notes étrangères (notamment d'appogiatures) et d'altérations (quinte augmentée ou diminuée). " [45]

Le pas décisif qu'accomplit l'impressionnisme musical se situe dans la continuité de l'évolution de la tonalité depuis la période classique qui, durant l'ère romantique, par son élargissement, en était venue à porter en elle, les germes de sa propre dissolution. Ainsi, l'univers impressionniste considère les accords en tant qu'unités sonores, porteuses d'une couleur spécifique, et non plus sous le prisme de la dualité consonance/dissonance. Nous ne sommes plus seulement sensibles au jeu des tensions internes dont vit l'accord ou l'agrégat, ainsi qu'aux mouvements de résolution conditionnés par ces tensions et accomplis par des principes précis de conduite des voix (ce sur quoi se fonde la logique tonale), mais également à une couleur harmonique particulière, qui agit comme un stimulus quasi sensoriel par l'intermédiaire de l'énergie sonore qu'elle porte. Il s'agit là du défi quasi-mystique posé par la dissolution de la tonalité, provoquant l'émergence de l'individualité harmonique comme architectonique de la forme, en réaction au système *de masse* induit par la tonalité où les accords se déterminent par rapport à la volonté d'un centre unique. Au-delà d'une apparente hétérogénéité de surface par la multiplicité des individualités harmoniques, il s'établit un principe unificateur qui agit sur la structure intervallique des accords et qui articule leur succession : les échelles de sons et les cycles d'intervalles qui en découlent.

---

[44] Ce mode est le seul à pouvoir former, à partir de son Ier degré, le pitch-class set 5-34, exprimant, dans sa disposition en 3ces superposées, l'accord de neuvième majeure de dominante issu de l'idiome tonal. La matière sonore n'appelant pas de résolution se trouve considérée pour son expression propre, estimée à l'aune de sa couleur et dont l'énergie, plus statique ou plus directionnelle, est fonction du contexte.

[45] J-L. Leleu « Debussy selon Ernst Kurth », dans : La construction de l'idée musicale, Genève, Contrechamps Edition, 2015, p. 105.

Démarche analytique préliminaire

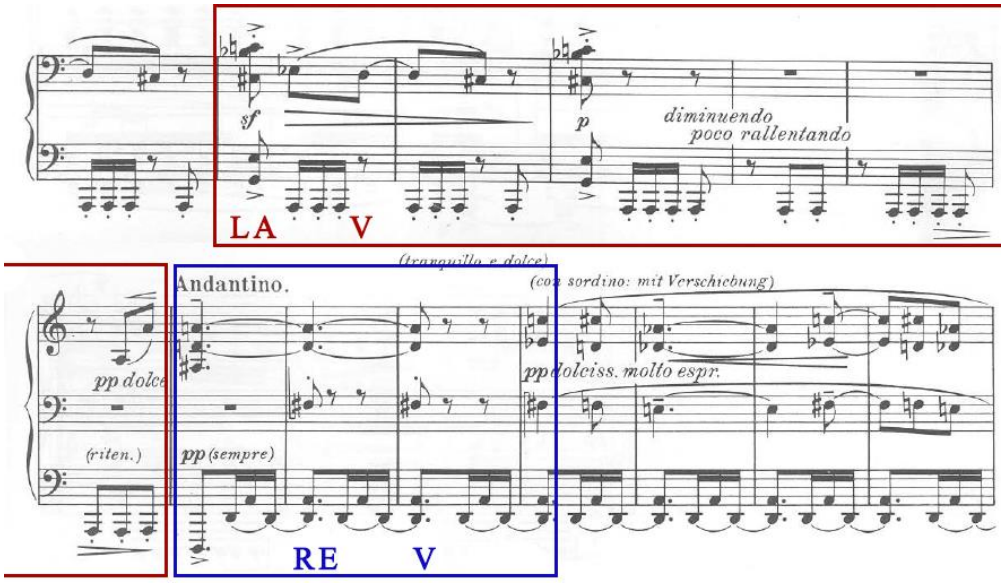
Le discours musical des *Masques* se caractérise par une grande complexité dans sa formulation. Nous y assistons à la fréquente interpénétration des univers se rattachant à l'octotonisme et aux tons entiers, mais également à certains moments de l'œuvre, nous constatons une certaine forme de subsistance des attractions propres à la tonalité ; de plus, certains instants, nombreux, demeurent à première vue obscurs car ils ne s'apparentent à aucun des modes de structuration cités ci-dessus. Au travers de cette hétérogénéité de surface, les multiples sections, relativement courtes, qui scindent chacune des trois pièces, apparaissent comme porteuses d'un signifiant architectural sur lequel j'ai choisi de bâtir ma démonstration. Chaque section manifeste une personnalité texturelle propre. Persuadé que chacune de ces sections agit comme un pilier de soutien pour l'édification de la structure globale, je me suis attaché à en extraire les axes harmoniques autour desquels leur discours s'articule, par le relevé des fondamentales des accords mis en œuvre. La perception de la fondamentale d'un espace agrégatif harmonique défini s'effectue pour moitié par l'expérience auditive, puis par la confirmation textuelle de la hiérarchie qu'occupent les notes : constitutives ou bien étrangères à l'agrégat définissant l'espace harmonique. Je procède ensuite à un classement des fondamentales relevées en deux colonnes relatives aux propriétés intrinsèques du cycle des quintes, c'est-à-dire, pour simplifier, ce que je nomme « touches blanches / touches noires ». Les raisons de cette séparation sont explicitées plus avant dans le chapitre consacré au cycle des quintes.

Si au cours du premier tiers du XXe Siècle, de nombreuses œuvres s'articulent autour de principes de *pitch centricity*, l'organisation de notes autour d'un ou plusieurs pôles de centricité n'inclut pas nécessairement un système hiérarchique de relation à une tonique tel que l'entend la pensée tonale.

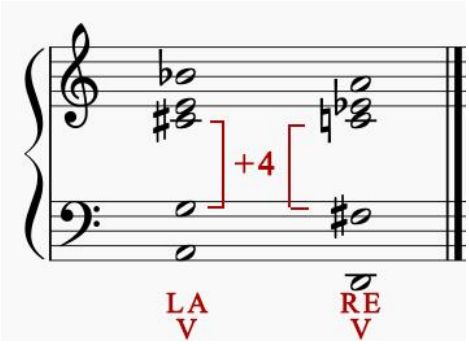
Néanmoins, à l'aune du relevé topographique des fondamentales, il s'agit de poser la question suivante : ces notes sont-elles toutes d'importance structurelle égales ou bien certaines d'entre-elles acquièrent-elles un rôle plus important à même de leur donner la capacité d'agir comme un pôle de centricité pouvant, en quelque sorte, faire graviter un certain nombre de notes autour d'elles ?

Je procède donc au comptage de la fréquence de répétition des fondamentales listées, dans un tableau d'énumération. Ceci va permettre de constater la prégnance de certaines notes à même de former une ossature ou un agrégat dont l'implication

structurelle au sein du discours sera le point de départ de ma démonstration analytique. Plus précisément, il s'agira de deux ossatures de deux quintes chacune, elles-mêmes à distance de quinte[46]. La prégnance des deux pôles de centricité sera confirmée par les rares mais remarquables mouvements cadentiels qui surgissent à des instants clés du triptyque et qui vont permettre d'évaluer la subsistance d'une certaine forme d'idiome tonal dans lequel le rapport quintal V-I n'est plus envisagé dans une relation de subordination de l'un envers l'autre, mais dans lequel les deux notes sont d'importance égale : l'accord de résolution cesse d'être perçu comme tel lorsque celui-ci se pare à son tour d'une qualité de dominante[47] ; la résolution de la dissonance (le triton) vers la consonance (la tierce), se mue en déplacement du triton vers un autre triton à distance de demi-ton[48], ce geste supprimant de fait, par l'annulation de la consonance, la notion de dissonance elle-même.



[46] Szymanowski procède ainsi dans Tantris et Don Juan. Si la démarche est sensiblement la même dans Shéhérazade, cette œuvre, dernière du triptyque à avoir été écrite, est de facture plus complexe.
[47] C'est ce que suggère le mode de sol par la formation d'un accord de neuvième de qualité dominante sur le Ier degré, déstabilisant de fait le rôle de tonique associé usuellement par l'idiome tonal à ce degré.
[48] L'enchaînement décrit ici le pitch-class set 4-9, *tétracorde miroir tritonique* (0,1,6,7) par la capacité qu'il possède également de former deux 5tes à distance de triton.



Ex. 15 : Shéhérazade, ms. 136-149

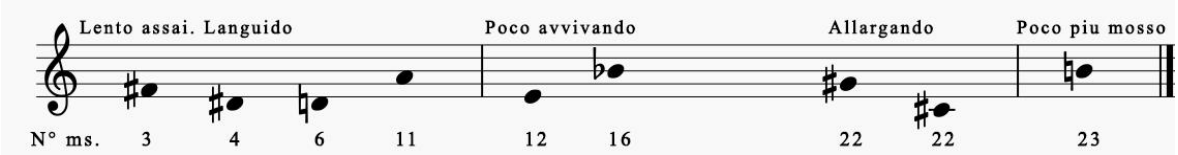
Fondamentales

Les fondamentales acquièrent un rôle tout particulier dans l'analyse lors de la réalisation du relevé topographique. Je considère la fondamentale d'un accord en dehors de toute notion d'attraction qui se rattacherait à l'univers tonal. A ce titre, la fondamentale d'un accord de qualité dominante est déterminée comme note grave de ce dit accord en position fondamentale. En aucun cas le terme « fondamentale » utilisé, par exemple, dans le cas d'un accord de qualité dominante sur *sol* ne pourra signifier *do*, mais bien *sol*.

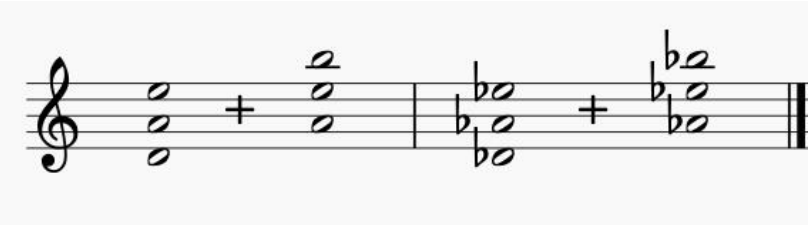
L'objet de mon étude tend à prouver que les fondamentales forment, dans les *Masques*, ce que Perle nomme une « windows of order »[49], c'est-à-dire une couche de structurante constituant la cohérence au travers d'un espace relativement chaotique en surface. La construction des accords, bien que se rapportant à des échelles de sons cycliques (tons entiers, tierces mineures), au cycle des quintes (pentatonisme), ou inscrits dans un mode heptatonique, participe, dans son apparente liberté, au développement d'une suggestivité d'ordre impressionniste, au flou des contours. Le « windows of order » s'incarne par la structuration intrinsèque de l'œuvre qui se détermine par le parcours des fondamentales des sections, fondamentales procédant elles-mêmes de la succession des dits accords. Nous distinguons alors deux niveaux d'organisation qui s'interpénètrent : un niveau sensible, sur la surface auditivement perceptible du discours, de l'ordre de la couleur des accords et de leur suggestivité ; et un niveau infra-sensible créé par les fondamentales dont le parcours agit comme un modèle des relations harmoniques qui gouvernent le discours musical.

[49] E. Antokotets à propos de G. Perle « The listening composer ».

Voici un exemple tiré de *Shéhérazade* pour illustrer ce propos. Des ms. 1 à 11, nous assistons au déploiement des fondamentales *fa#-ré#-ré-la* qui disposent de la capacité de former une neuvième mineure sur *ré*. Puis, la section suivante (ms. 12-16), à travers l'oscillation tritonique *mi* / *sib*, fait surgir la majorisation de la neuvième et l'altération ascendante de la quinte de cet agrégat. A la fin de la section (ms. 22), le geste cadentiel *sol#-do#* présente l'altération descendante de la quinte qui, génère elle-même son propre mouvement quintal (*sol# -> do#*). A ce titre donc, le *mib*, neuvième mineure, est réévalué de fait comme issu d'un mouvement quintal procédant de l'altération ascendante (*sib -> mib*). Ces quatre notes forment un segment de cycle sur les « touches noires » *do#-sol#-mib-sib*, qui répond au segment sur les « touches blanches » *ré-la-mi-si*[50]. Ainsi, procédant de la division des segments de quinte, la double ossature de neuvième à distance de demi-tons obtenue (*ré-la-mi* + *la-mi-si* et *réb-lab-mib* + *lab-mib-sib*), donnée aux trois premières pages de la pièce dans le niveau infra-sensible, va s'incarner dans ses principaux fondements harmoniques à la surface du discours au centre exact de la pièce, à la section *Andantino* (ms. 143).

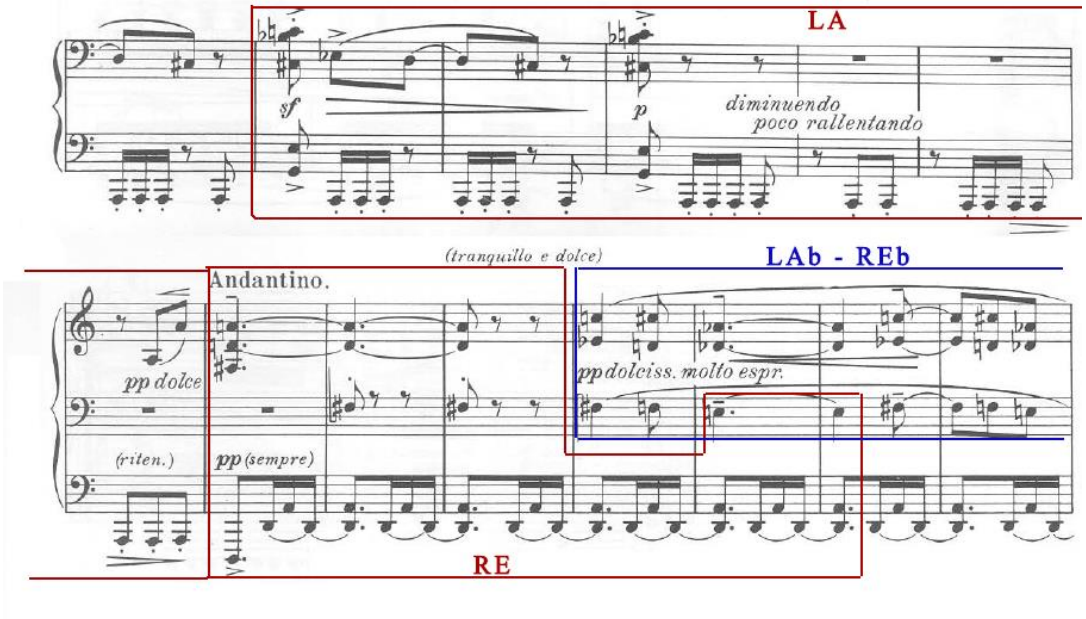


Ex. 16 : relevé topographique des fondamentales, Shéhérazade, ms. 1-23



Ex. 17 : disposition des fondamentales relevées en deux doubles ossatures quintales à distance de demi-ton

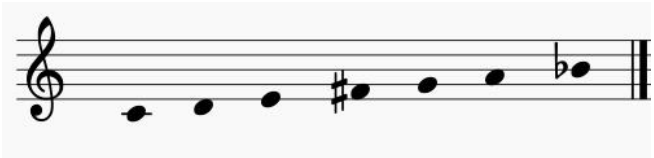
[50] Le si, donné dès la ms. 7 de la pièce, est également produit après le geste cadentiel sol#-do#, dès la ms. 23, s'incarnant comme note pédale sur laquelle se construit un accord de qualité dominante sur fa#.



Ex. 18 : Implication du principe quintal à distance de demi-ton, Shéhérazade, ms. 136-149

Cycle de Quintes

La démarche que j'adopte de disposer les fondamentales relevées dans l'œuvre en cycle de quintes procède des propriétés internes du mode acoustique. Disposons de nouveau notre gamme acoustique fondée sur *do*.

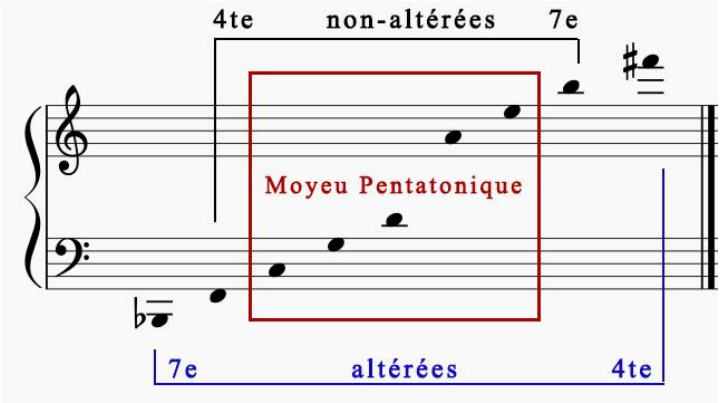


Ex. 19 : mode acoustique sur do

Les notes non-altérées forment une collection pentatonique (*do-ré-mi-sol-la*) que nous disposons en cycle de quatre quintes successives : *do-sol-ré-la-mi*[51]. Or, si à partir de ce moyeu, nous élargissons le cycle à chacune des extrémités, nous obtenons les nouvelles notes *si* et *fa*, notes qui, ajoutées à la collection pentatonique, auraient la

[51] Voir à ce sujet Ann K. McNamee « Bitonality, Mode, and Interval in the Music of Karol Szymanowski », JMT, 1984, p. 66

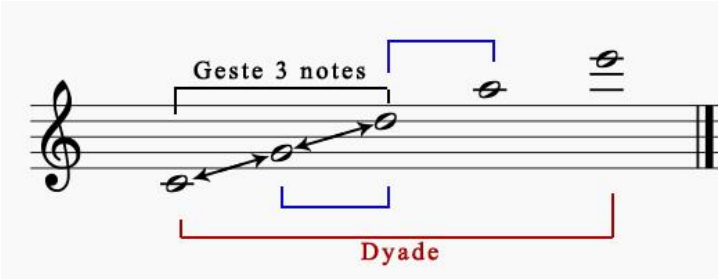
capacité de former le mode de *do*. Si nous poursuivons l'élargissement, nous obtenons alors, par échange des extrémités, les mêmes deux notes, altérées, qui fondent l'identité du mode acoustique, c'est-à-dire sa quarte haussée et sa septième abaissée : *sib* et *fa#*.



Ex. 20 : disposition du mode acoustique en cycle de quintes

Ces deux notes altérées transfèrent le cycle des quintes dans l'univers des « touches noires » (dièses ou bémols selon la notation enharmonique choisie). Le tétracorde 4-25 caractérisant le mode acoustique (*do-fa#* / *mi-sib*) se voit doté de la capacité à former une double dyade (*do-mi* / *solb-sib*), dont chacune pourrait acquérir, selon le contexte musical, la capacité de devenir le point focal d'un système centré autour d'elle, c'est-à-dire de générer, à l'aune de la structuration globale, un geste décrivant une relation de trois notes à distances de quintes, associé de fait au principe de l'ossature quintale de neuvième décrit plus avant[52].

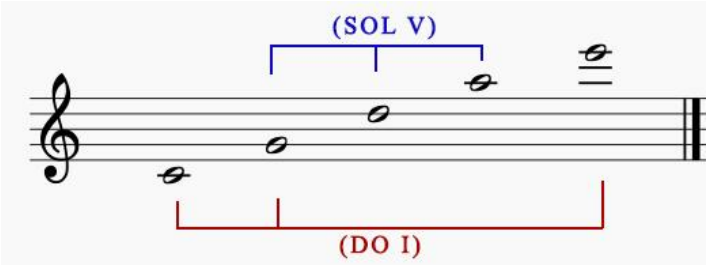
[52] Il s'agit du pitch-class set 3-9, formé par la disposition du segment pentatonique non altéré du mode acoustique en deux ossatures de neuvième majeure (ex. : do-sol-ré + ré-la-mi, dans le cas d'un mode acoustique sur do).

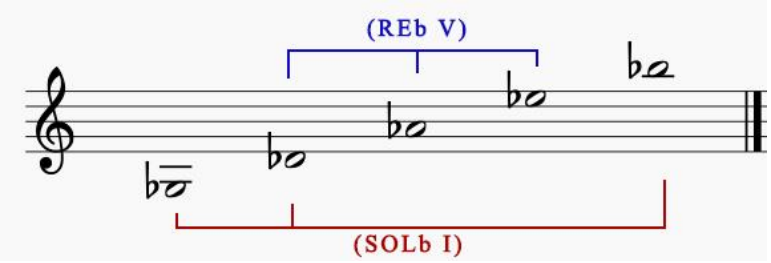


Ex. 21 : relation de potentielle attraction de trois notes (do-sol-ré), chacune pouvant se parer d'une ossature de neuvième majeure

Le mode acoustique permet naturellement de mettre en œuvre, dans une disposition horizontale conjointe, une particularité intrinsèque du cycle des quintes : sa séparation médiane selon l'intervalle de triton. A ce titre, le mode acoustique permet un basculement aisé dans l'univers octotonique par la complétion d'un ou des deux cycles de tierces mineures. Dans l'optique d'une double dyade tritonique à caractère structurant, la complétion du cycle C3[1] permet d'ajouter la quinte à la dyade *solb-sib* et ainsi de former, avec le *sol* originellement présent dans le mode acoustique, une double triade tritonique *do-mi-sol* / *solb-sib-réb*. Cette particularité de pouvoir former des accords parfaits, donc fondés sur la quinte à leurs extrémités, par l'interpénétration de cycles de tierces mineures, est une caractéristique propre à l'univers octotonique. Nous voyons par conséquent que l'usage du mode acoustique peut conduire à l'organisation de l'espace musical selon une pensée attachée à l'univers octotonique.

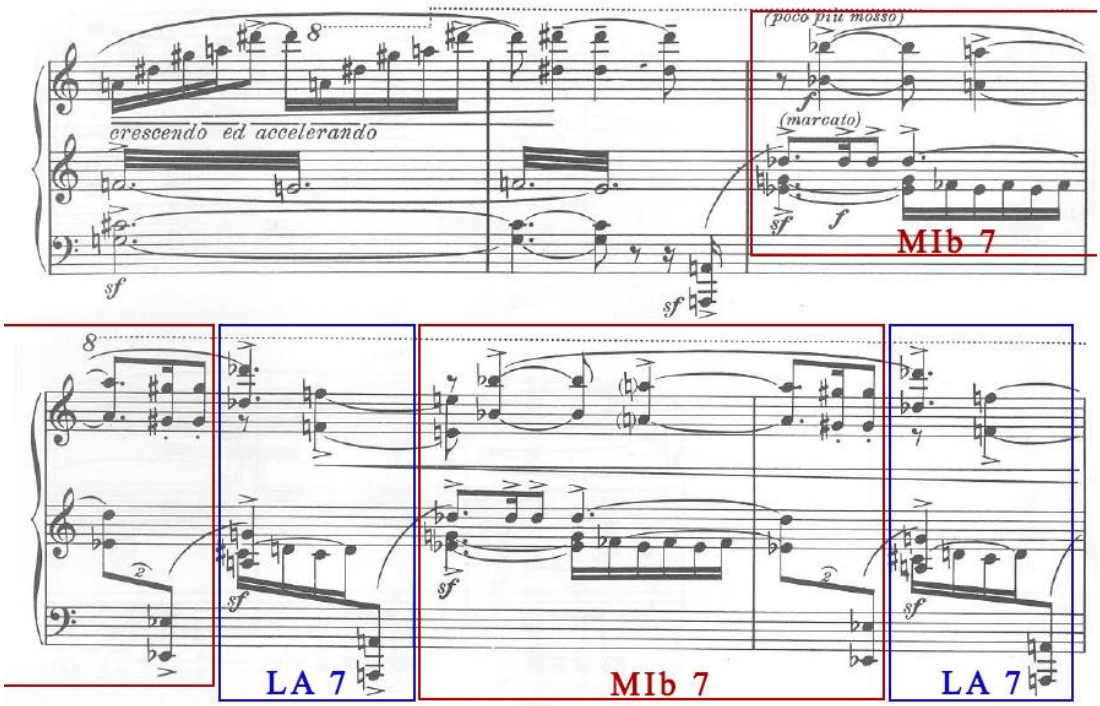
Notre démonstration théorique sur le mode acoustique nous emmène à diviser le cycle des quintes en deux groupes de quatre quintes formant deux collections pentatoniques à distance de triton : *do-sol-ré-la-mi* / *solb-réb-lab-mib-sib*. Cette présentation accrédite la thèse de l'acquisition d'une certaine dimension d'attraction portée par les fondamentales de nos deux triades : les segments *sol-ré-la* et *réb-lab-mib* prenant rôle d'ossature à qualité dominante peuvent ainsi rejoindre les tierces *do-mi* et *solb-sib*, dans une formulation musicale souhaitant rappeler – et ce de façon peut-être sous-entendue – l'idiome tonal par l'accomplissement d'un geste intervallique de caractère résolutif.



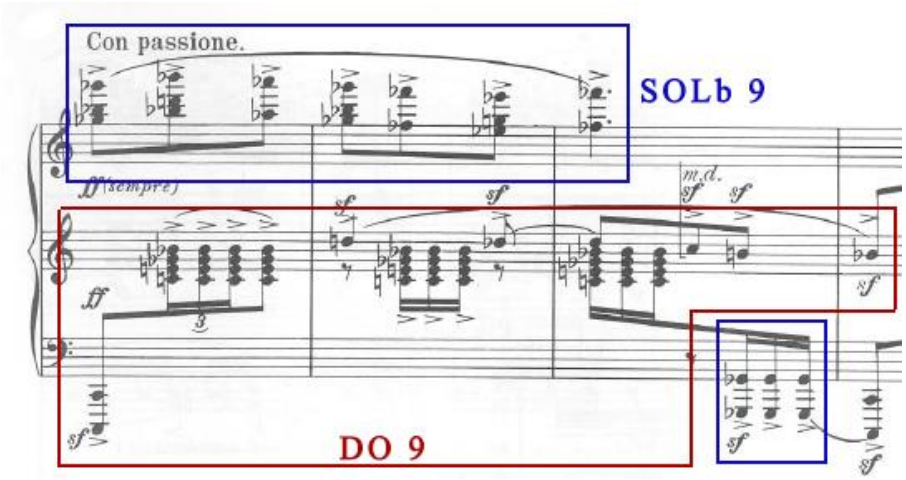


Ex. 22 : potentiel résolutif des triades do-mi-sol et solb-sib-réb

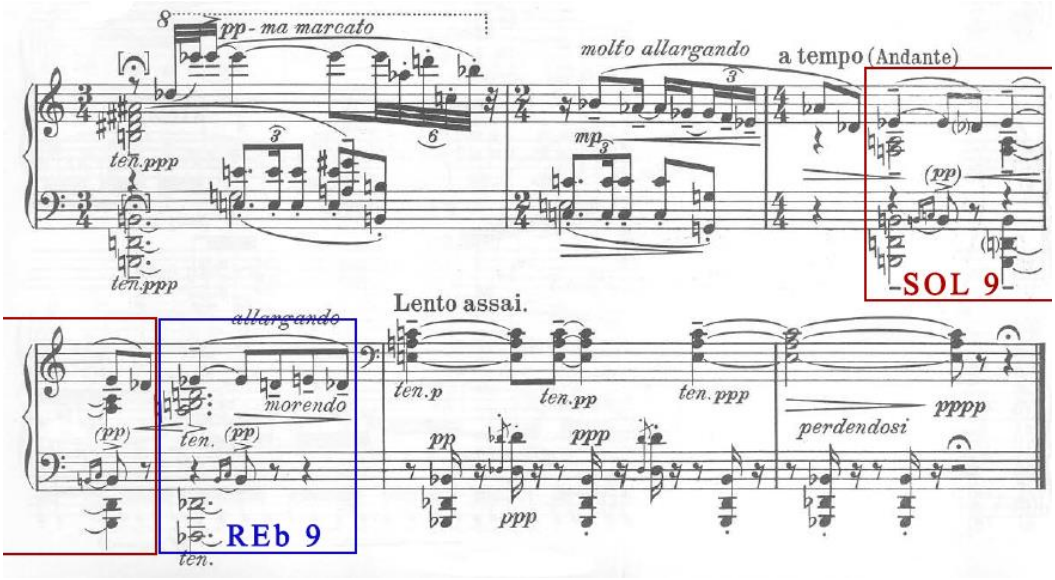
Or, les notes manquantes à la complétion du cycle de quintes complet, c'est-à-dire *si* et *fa* – notes altérées dans le mode acoustique – incarnent respectivement, dans une pensée héritée de la tonalité, les sensibles et septièmes dans les ossatures quintales citées ci-dessus et leur permettent d'acquérir, au sein de cet idiome, une véritable identité de dominante. L'affirmation simultanée de deux pôles de qualité dominante à distance de triton se rencontre de façon régulière tout au long des *Masques,* dont voici quelques exemples choisis.



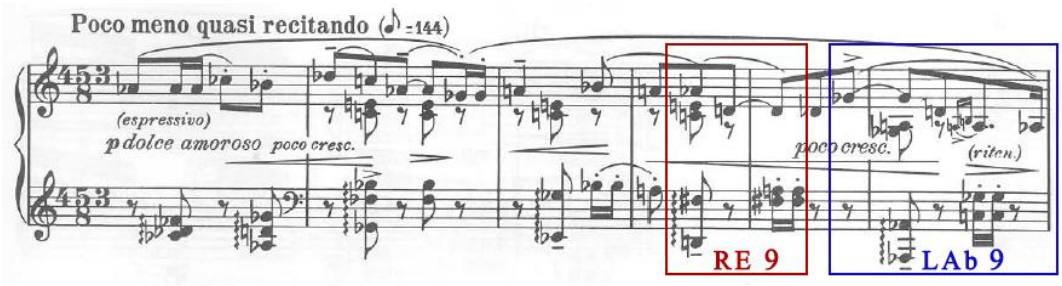
Ex. 23 : Sheherazade, ms. 62-67



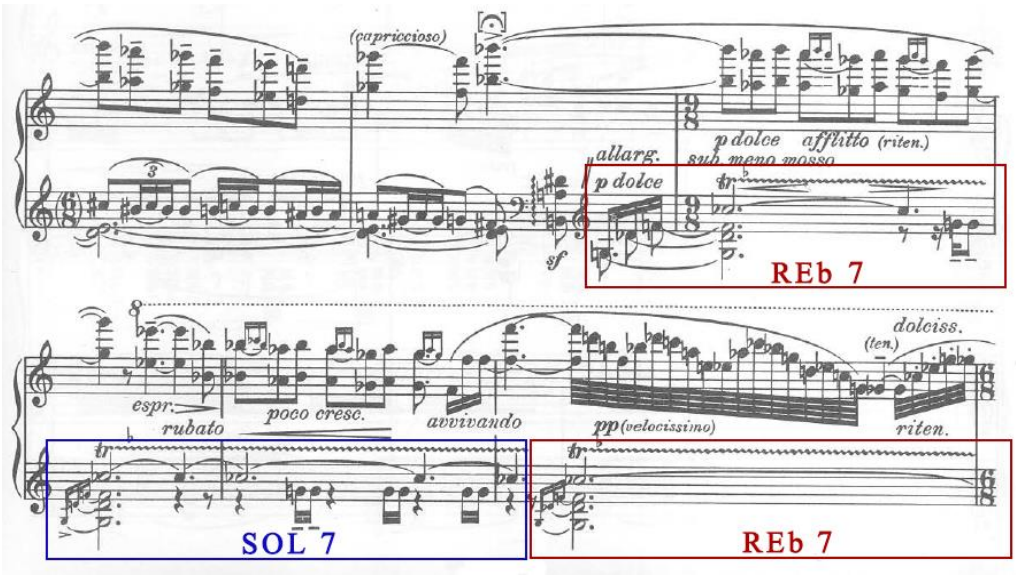
Ex. 24 : Shéhérazade, ms. 123-126



Ex. 25 : Tantris le Bouffon, ms. 103-108

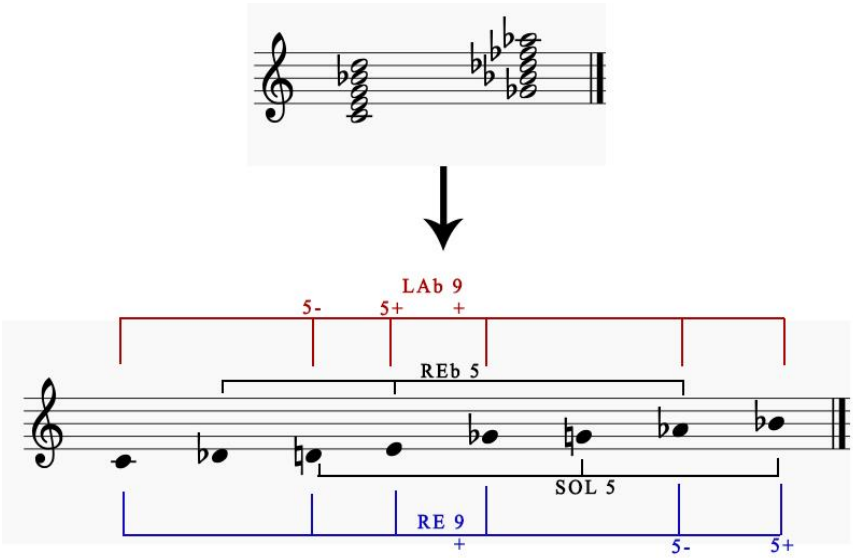


Ex. 26 : La Sérénade de Don Juan, ms. 6-11



Ex. 27 : La Sérénade de Don Juan, ms. 59-64

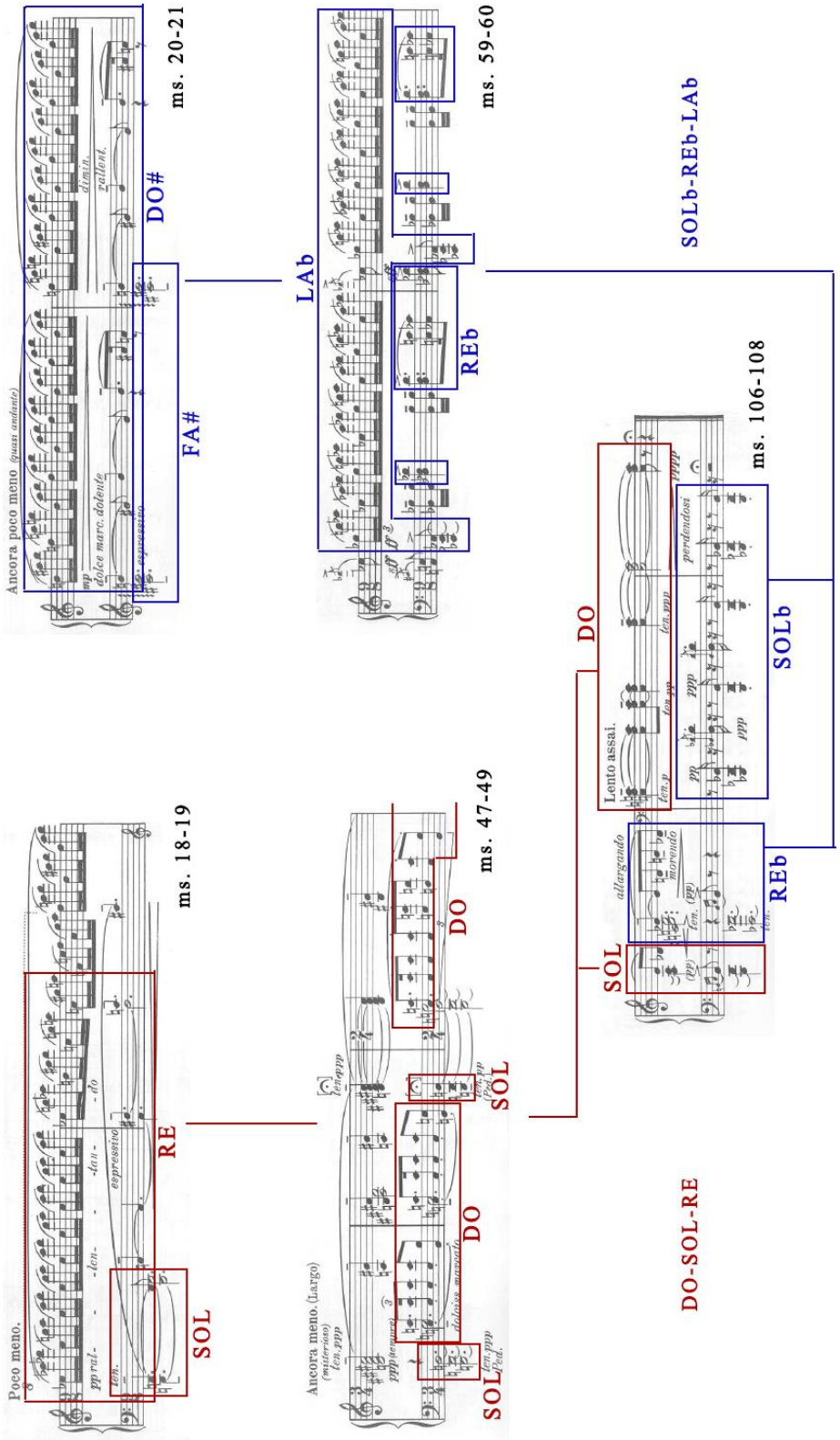
Or, lorsque l'on dispose en classes de hauteurs les notes qui constituent deux accords de neuvième de qualité dominante à distance de triton, on obtient une échelle de huit sons au sein de laquelle la notion de fondamentale dans la double ossature quintale se trouve de nouveau réévaluée. La nouvelle échelle formée (PC set 8-25) s'organise comme une collection symétrique dont le moyeu divise l'octave en son milieu exact par l'IC6 qu'il forme avec les extrémités. Tandis que le triton détermine la structuration de l'échelle, celle-ci permet également l'implication de la quinte comme *pitch centricity*, par la capacité qu'elle possède de constituer deux agrégats altérés de neuvième de qualité dominante – dont les fondamentales, à distance de triton, marquent les extrémités des deux accords originels – et qui disposent de la possibilité de se *résoudre* par mouvement descendant vers un accord parfait mineur constitutif de l'échelle.



Ex. 28 : disposition en classes de hauteurs des notes formant deux accords de neuvième de qualité dominante à distance de triton

Cette double relation quintale – produite originellement par l'ossature de neuvième majeure – se déterminant par son habillage harmonique, est détachée de la pensée tonale par le fait qu'aucune note du cycle des quintes n'agit comme un pôle d'attraction univoque, bien qu'il soit tout de même possible d'y voir scintiller une certaine forme de réminiscence des principes fondateurs de cet idiome par la coloration de fondamentales en qualité dominante et les déplacements de quinte qu'elles réalisent ensuite. L'exemple

suivant, tiré de *Tantris le Bouffon*, est révélateur à ce titre de la mise en œuvre de ce système d'organisation.



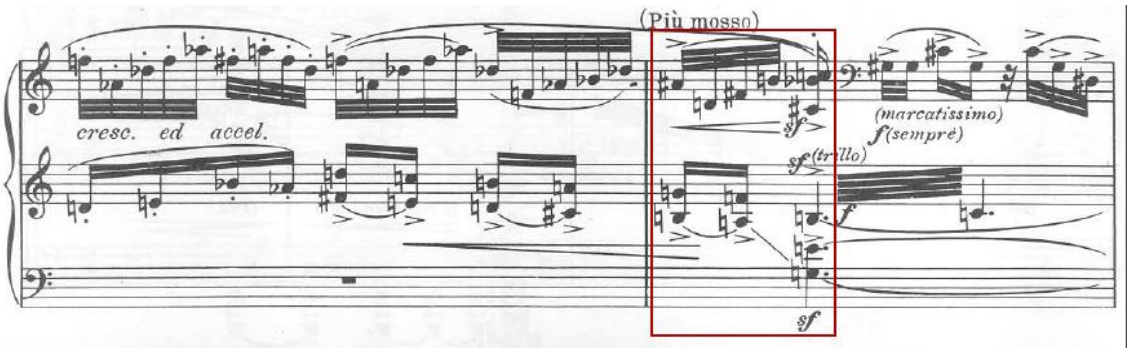
Ex. 29 : Exemple de relations quintales superposées dans Tantris le Bouffon

III. Description analytique préliminaire

 # 1

Shéhérazade

[1.1] La première lecture de *Shéhérazade* fait apparaître de façon saillante la récurrence d'un motif de forme caractéristique (nommé ci-après *motif caractéristique*) qui semble se définir comme un élément à vocation structurelle, ponctuant certaines des sections du discours musical ou figurant un instant transitionnel dans son déroulement. Il y a au total six occurrences au cours de la pièce, à intervalles réguliers. Survenant toujours au sommet d'une progression dynamique échelonnée, il montre un point de culmination expressif. Ce *motif caractéristique*, constitué d'agrégats diatoniques à la main gauche et d'un mélisme chromatique prononcé à la main droite, s'organise en strates texturelles. Ceci devient tout à fait évident lorsque la basse martelée dans le grave de l'instrument vient asseoir la stabilité de l'ensemble et l'inscrire harmoniquement au sein d'un point focal organisateur.

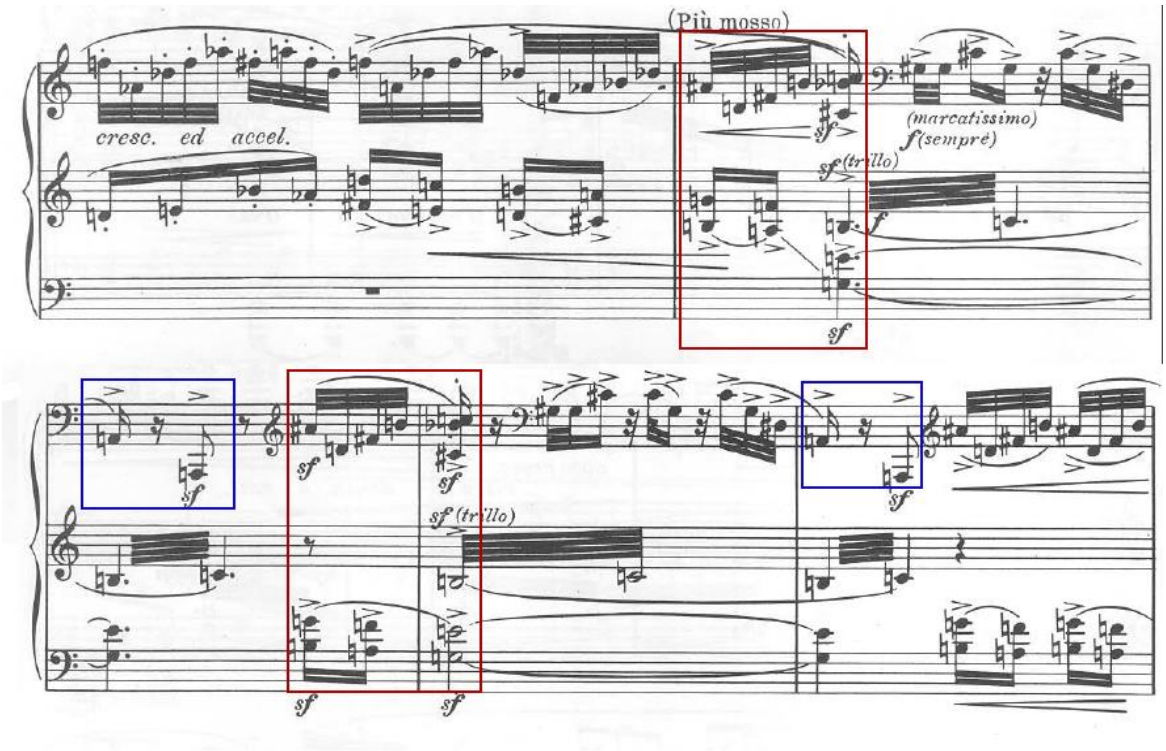


Ex. 30 : motif caractéristique, occurrence 1, ms. 33-34

[1.2] Nous constatons qu'au sein d'une figure d'apparence mélodique, s'immisce rapidement une dimension harmonique. La main droite obéit aux règles de mouvement des voix de l'harmonie classique, c'est-à-dire des déplacements cohérents et les plus rapprochés des parties dans l'enchaînement de deux accords. Ainsi, l'accord de sixte *ré-fa#-si* formé par les triples-croches, dont le *la#* est considéré appoggiature du *si*, s'enchaîne à l'accord suivant par le mouvement du *ré* au *do#*, du *si* au *do*, et du *fa#* au *sib*. Or, c'est véritablement cet *accord d'aboutissement* qui nous intéresse et qui figurera le point de départ de notre démonstration. Comme l'indiquent les principes d'écriture harmonique classique, qui sont aussi les principes ayant modelé la perception auditive des siècles durant et que Szymanowski, dans son esthétique de composition, n'abandonne pas totalement, un accord entendu ne s'affirme véritablement dans sa finalité expressive que

par rapport à ce qui le précède ou le suit. Par une démarche de souvenance et d'assimilation, l'oreille classique unifie ainsi les substances composites propres à chacun des agrégats et les change en un parcours directionnel cohérent.

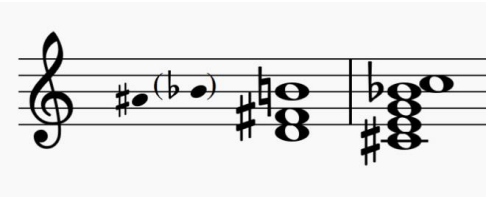
[1.3] Initialement, lors de la toute première apparition du *motif caractéristique* à la ms. 34, la sonorité s'élevant de *l'accord d'aboutissement* paraît être celle d'une neuvième de dominante sur *do*, dont la quinte serait à la basse et la fondamentale dans l'aigu. Toutefois, la structure harmonique de l'accord s'affirme réellement dans toute son intégralité lorsque surgit la strate texturelle la plus grave. Elle s'impose, non seulement par sa tessiture mais également par sa répétition, comme la fondamentale au-dessus de laquelle s'organise l'architecture de l'accord.



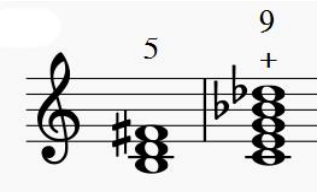
Ex. 31 : affirmation du la comme fondamentale, ms. 33-37

Désormais, notre accord se pare de la saveur d'une neuvième de dominante sur *la*, tandis que l'agrégat mélodico-harmonique *la#-ré-fa#-si* le précédant prend les traits d'un accord de passage investi d'une forte directionnalité, d'autant plus affirmée par sa réitération multiple. Par ailleurs, il faut souligner la maîtrise et la finesse d'écriture dont

Szymanowski fait ici preuve. L'intensité de la dissonance *do-do#* contenue dans l'accord de qualité dominante est neutralisée grâce à l'effet dissonant préparatoire et antérieur du *la#-si*. Le *la#*, dissonance appuyée, pourtant note étrangère au sein du complexe harmonique dans lequel elle s'insère, fait déjà partie (par l'enharmonie *sib*) de l'accord de neuvième de dominante à venir, mais il participe également de la ligne chromatique montante *la#-si-do*, ligne en trois temps comme les lignes descendantes. Nous voici, d'une certaine façon, assez proche de l'artifice utilisé par Wagner dans le fameux enchaînement de *Tristan*, où l'appoggiature de la quinte de l'accord de dominante perd tout son potentiel d'attraction vis-à-vis de l'accord l'ayant précédé.

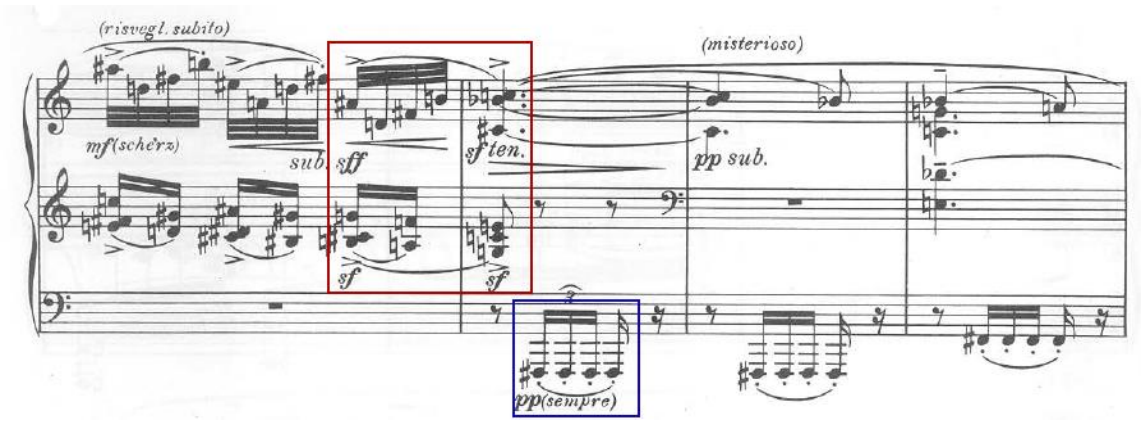


Ex. 32 : motif caractéristique, occurrence 1, réduction harmonique



Ex. 33 : accords en position fondamentale

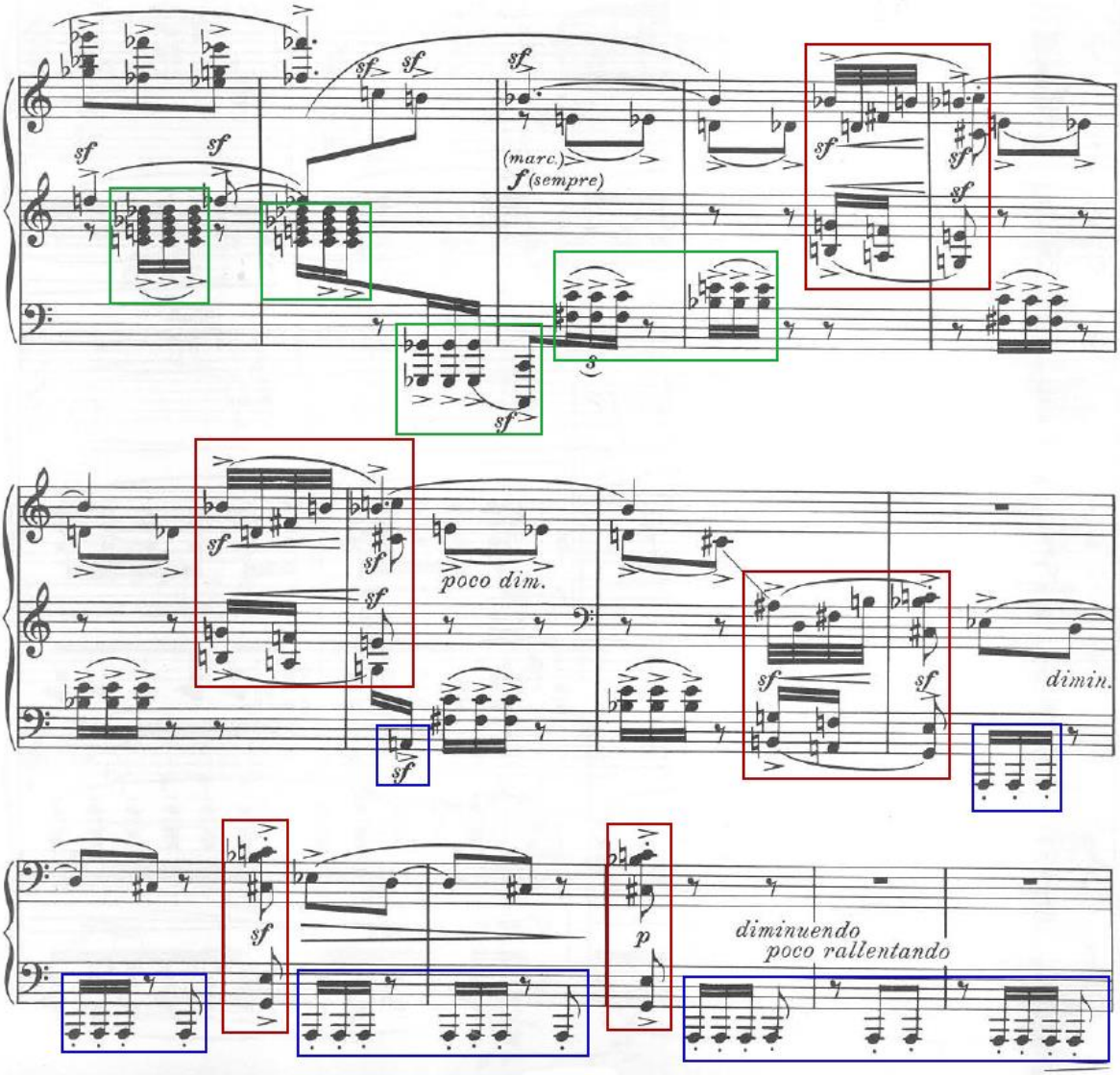
[1.4] À partir de ces observations, intéressons-nous désormais aux différentes apparitions du *motif caractéristique* à travers la pièce, et envisageons-le sous l'angle du relevé topographique des implications harmoniques qui sous-tendent *l'accord d'aboutissement*, en partant du principe que nous l'appréhendons comme un accord de neuvième de qualité dominante. À la seconde occurrence, ms. 86, le pôle harmonique central affirmé par la basse se déplace d'une tierce et transforme ainsi les signifiants auditifs portés par les notes de notre accord.



Ex. 34 : motif caractéristique, seconde occurrence, fondamentale fa#, ms. 86-89

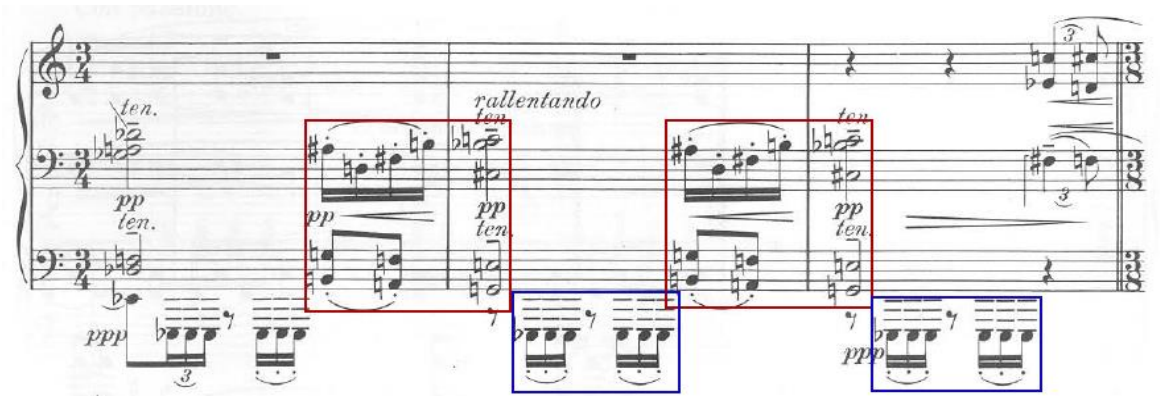
Ainsi, au sein de ce nouvel espace harmonique centré sur *fa#*, le *sol* est entendu comme neuvième mineure, le *mi* comme septième, le *do#* comme quinte, et le *sib* – enharmoniquement *la#* – comme sensible. Ce déplacement de la fondamentale de *l'accord d'aboutissement* (de *la* vers *fa#*) fait écho au principe de réharmonisation caractéristique chez Schubert et Brahms par exemple, qui fonctionne toujours par modification de la fondamentale selon un intervalle de tierce.

Lors de la troisième occurrence, aux ms. 130-135, l'empilement de tritons apparu peu avant (*do-solb, mi-sib,* encadrés en vert dans l'Ex. 35) et la répétition à la basse du saut *solb-do,* jettent un instant le trouble sur l'assimilation de *l'accord d'aboutissement* au sein d'un espace harmonique fondé sur *fa#* ou sur *do.* Dans les deux cas, il s'agit d'une neuvième de qualité dominante avec altération descendante de la quinte, qui montre bien l'usage du principe de substitution tritonique, à savoir l'identité par enharmonie de deux accords à distance de triton. Finalement, c'est bien le *la* qui s'impose comme fondamentale, telle qu'à la première occurrence, et qui demeure, solitaire et répété, même après la dissolution de l'agrégat.



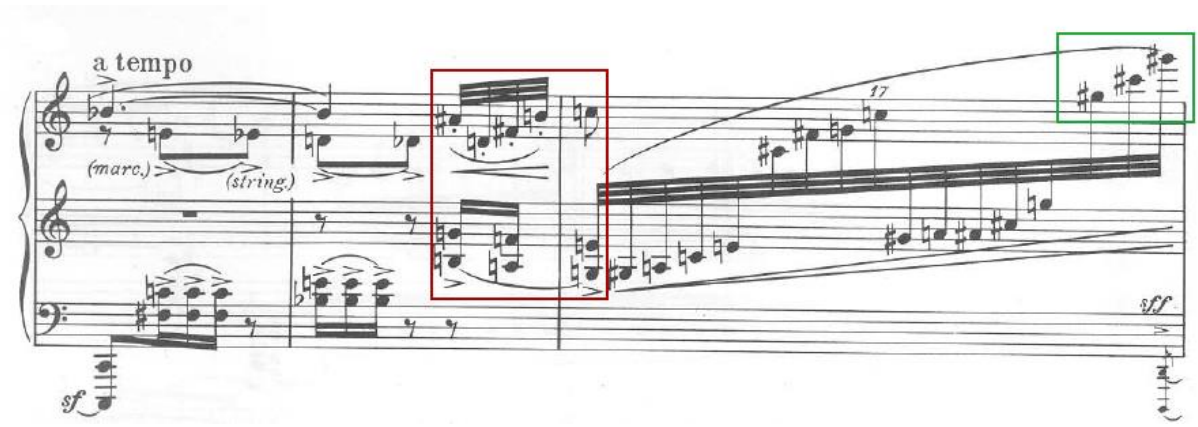
Ex. 35 : motif caractéristique, occurrence 3, fondamentale la, ms. 123-141

La quatrième occurrence a lieu aux ms. 168-170. On assiste là à un autre déplacement de tierce de la fondamentale de l'accord, générant une nouvelle implication musicale des notes constituantes. Désormais fondé sur *mib*, l'espace harmonique transforme le *do#* (harmoniquement *réb*) en septième, le *sib* en quinte, et le *sol* en sensible.



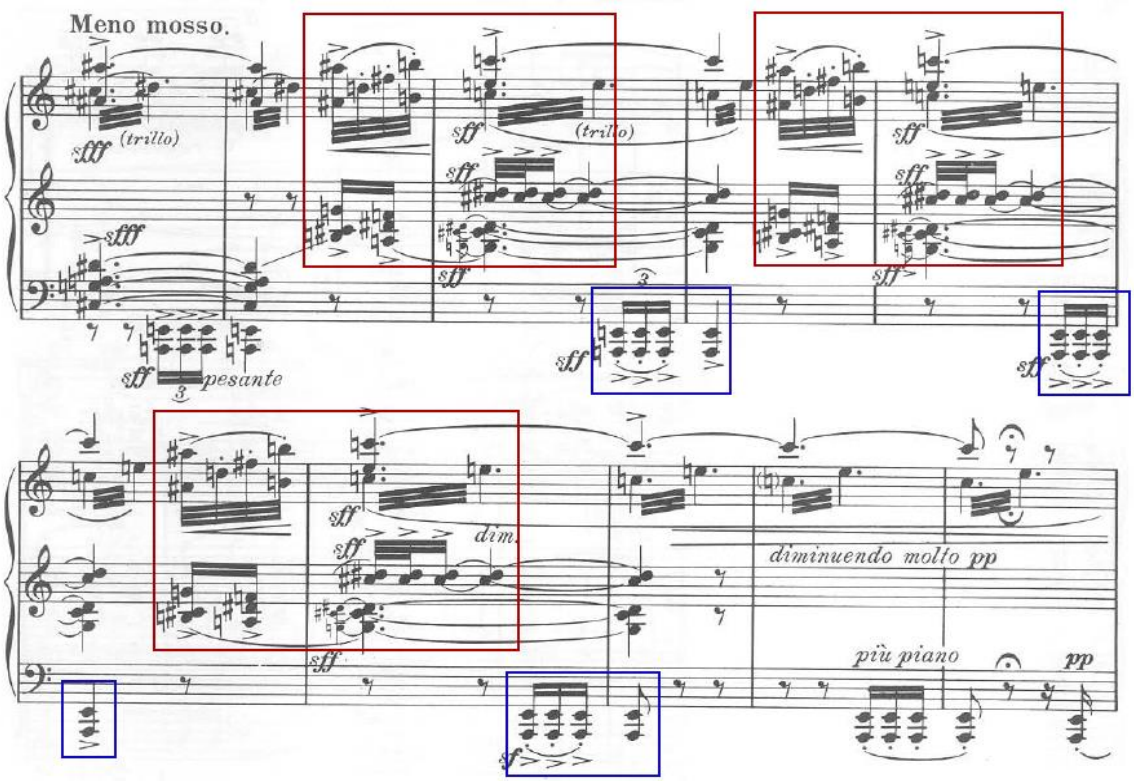
Ex. 36 : motif caractéristique, occurrence 4, fondamentale mib, ms. 168-170

La cinquième occurrence, à la ms. 253, passe presque inaperçue tant est dense le flot musical. L'apparition du *motif caractéristique*, à la suite du même instant de culmination expressive qui avait déjà eu lieu auparavant (troisième occurrence, ms. 130-135), est cette fois-ci extrêmement fugace. L'accord, duquel est ôté toute dissonance, est donné en position de sixte et quarte, et sonne un instant comme le second renversement de *do majeur*, avant d'être submergé par un brillant trait ascendant. Le rôle de ce jet subit de triples croches est, au premier abord, difficile à cerner. Or, lorsque l'on envisage l'octave *ré* à la basse comme l'aboutissement de ce trait, il est possible d'y discerner, dans une certaine mesure, les notes constitutives d'un accord de qualité dominante fondé sur *la* (*la-do#-mi-sol-sib/la#*). Ceci permettrait alors de réévaluer ici la signifiance de *l'accord d'aboutissement* et de l'inscrire, une fois encore, au sein d'un complexe de neuvième de qualité dominante. Le *sol#*, outre le rôle de note de passage qu'il remplit (entre *sol* et *la*), anticipe également, dans les trois dernières triples croches, la structuration par tons entiers qui s'établit ensuite au *Poco sostenuto* (à partir de la ms. 255), et créé une quinte *do#-sol# (encadrée en vert* dans l'Ex. 37) qui, nous le verrons plus loin, sera d'une extrême importance dans la construction architectonique de la pièce.



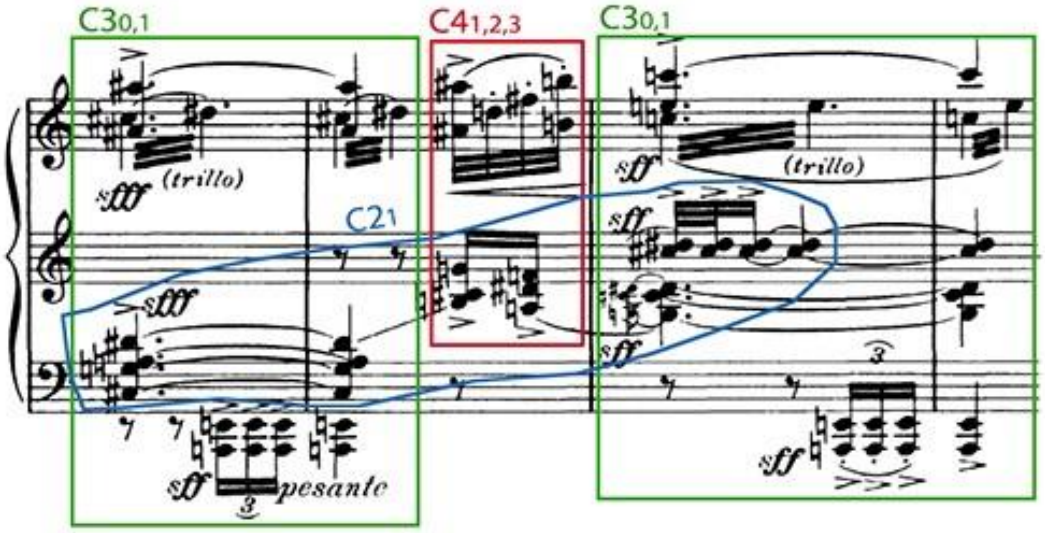
Ex. 37 : motif caractéristique, occurrence 5, ms. 252-254

Enfin, la sixième occurrence, aux ms. 276-281, la plus complexe, parvient, par l'indépendance de l'étagement texturel et sa répartition structurée dans la tessiture du piano, à donner l'illusion de la coexistence simultanée de plusieurs univers harmoniques. La dissonance *do-do#*, martelée à distance de seconde mineure, s'impose par son âpreté, et s'incarne comme facteur multisystémique. En effet, pris isolément, les parties supérieure et inférieure du complexe font entendre un accord de *la mineur*, tandis que la partie médiane, par l'intervention du *do#*, rend la tierce instable. Par généralisation, envisager seulement la partie supérieure fait percevoir une progression vers un accord de *do majeur*, que l'apparition du *ré#* contredit. Toutefois, ce type de raisonnement théorique atteint rapidement ses limites lorsqu'il est confronté à l'expérience auditive. C'est bien autour du pôle *la*, affirmé à la basse par l'intervalle de quinte *la-mi*, que se structure l'ensemble. Juste avant l'apparition du *motif caractéristique*, Szymanowski déploie un accord altéré se rattachant en sa structure à un accord de neuvième de qualité dominante. Cet accord, déployé à la ligne de basse et assis sur la quinte *la-mi*, présente en même temps l'altération descendante de celle-ci (*ré#*). Aux deux tritons ainsi formés (*la-ré#*, *do#-sol*), s'adjoint le triton *mi-la#*, par la contradiction chromatique entre le *la* à la basse et le *la#* aigu (neuvième mineure de l'accord par enharmonie).

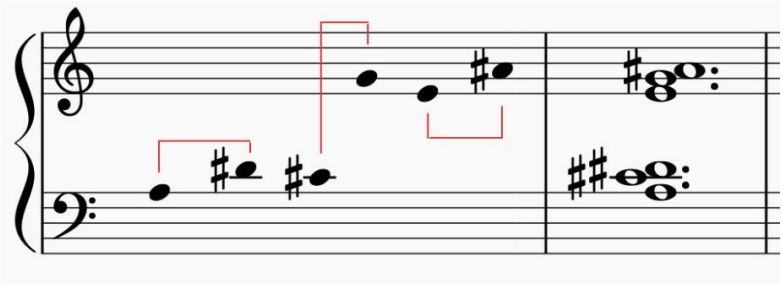


Ex. 38 : motif caractéristique, occurrence 6, fondamentale la, ms. 275-284

Comme le montre l'exemple ci-dessous, il y a interpénétration de plusieurs systèmes d'organisation du discours musical : octotonisme, mode acoustique, tons entiers.



Ex. 39 : motif caractéristique, sixième occurrence, ms. 275-278

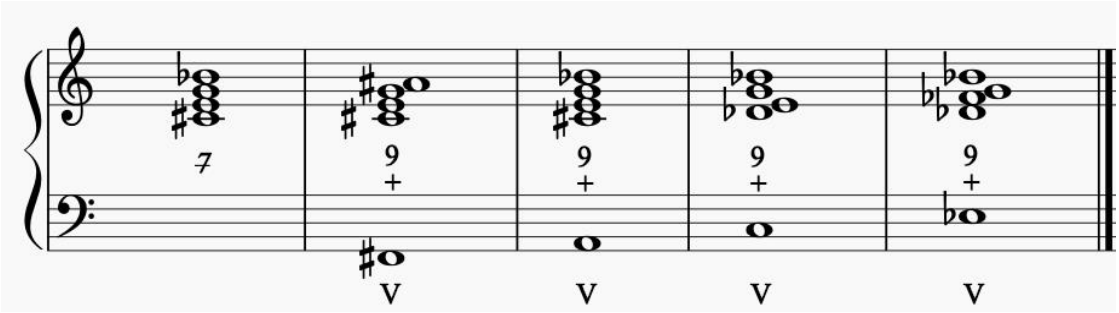


Exemple 40 : accord formé par la superposition de trois tritons

C'est bien l'agrégat présenté par l'exemple ci-dessus qui personnifie *l'accord d'aboutissement* de notre *motif caractéristique*. Le *do* aigu de *l'accord d'aboutissement* (Ex. 39) se trouve ainsi tout d'abord entendu comme une broderie du *la#*, et il a vocation, suivant le principe de résolution des dissonances, à y retourner. Pourtant, il demeurera en arrêt, indécis, incertain, tel le destin de Shéhérazade suspendu à la fécondité de son imagination.

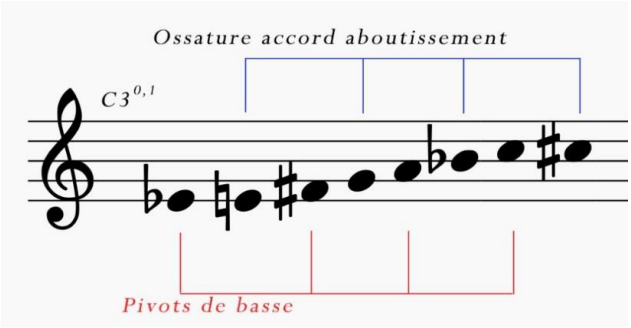
[1.5] Cette considération analytique des différentes occurrences du *motif caractéristique* nous fait parvenir au constat que *l'accord d'aboutissement* est fondamentalement constitué d'un empilement de trois tierces mineures (*do#-mi-sol-sib*), dont l'inscription harmonique varie lors de l'ajout d'une nouvelle couche – la basse – qui en détermine l'axe selon son positionnement : sur *fa#*, *la*, [*do*], ou *mib*[53]. La symbolique du masque s'impose alors comme une évidence. Tandis que l'agrégat porte, en son essence et au fil de ses occurrences, une saveur de dominante toujours perceptible, son potentiel d'expressivité se modifie en même temps que change l'espace harmonique. La détermination d'une fondamentale par la basse et la génération d'un intervalle de quinte juste permet de structurer l'empilement – par nature instable – des tierces mineures, et de l'ancrer autour d'un pôle d'attraction.

[53] Le *do* est délibérément placé entre parenthèses carrées, car celui-ci scintille plus qu'il ne s'affirme véritablement comme pivot (cf. plus haut explicitations des occurrences 1 et 5, respectivement ms. 34 et ms. 253 de la partition). En outre, dans la structuration harmonique engendrée par les basses *fa#*, *la* et *mib*, le *do* présent dans l'accord d'aboutissement est toujours dissonant, soit comme appoggiature, soit comme altération de la quinte.



Ex. 41 : quatre différentes inscriptions harmoniques de l'accord d'aboutissement

[2.1] Le parcours de la basse, tout au long de la survenance du *motif caractéristique*, est incontestablement remarquable. Son tracé montre l'accomplissement d'un cycle complet de tierces mineures (*fa#-la-do-mib*) qui forme, lorsqu'on lui adjoint l'ossature de *l'accord d'aboutissement*, une gamme octotonique $C3^{0,1}$ [54].

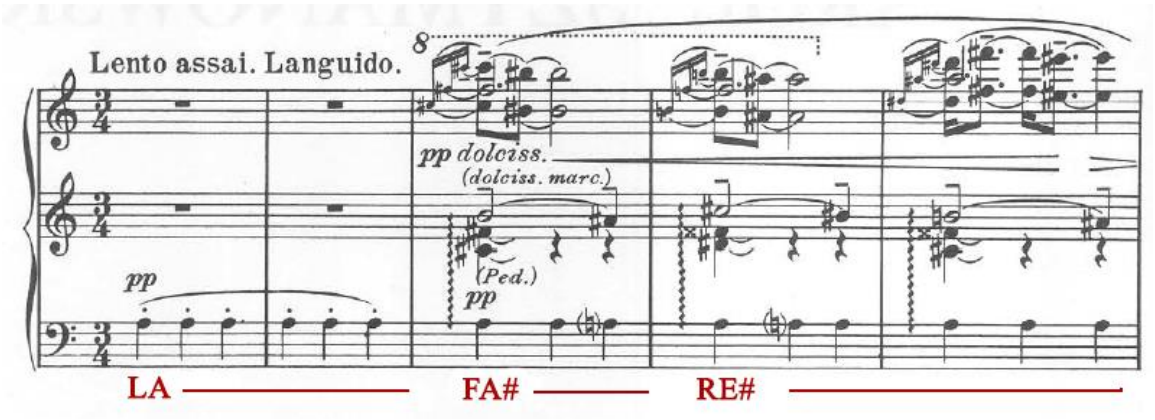


Ex. 42 : Gamme $C3^{0,1}$ obtenue

[2.2] Nous avons montré plus haut, que, parmi les notes du cycle de tierces mineures, la fondamentale *do* miroitait seulement plus que ne s'affirmait vraiment. Or, lorsque l'on procède au relevé harmonique des toutes premières mesures de la pièce, nous constatons que la note *la* répétée est immédiatement suivie d'un complexe sonore duquel apparait, une fois ôtées notes de passages et appoggiatures, un accord de *fa#* en position de sixte auquel succède un accord de dominante altéré fondé sur *ré#*. Ainsi, en l'espace de quatre mesures, Szymanowski commence à inscrire dans notre mémoire l'axe de structuration

[54] Les cycles d'intervalles sont désignés ici suivant l'usage adopté par George Perle – cf. The Operas of Alban Berg. Vol. 2 : Lulu, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1985, p. 199.

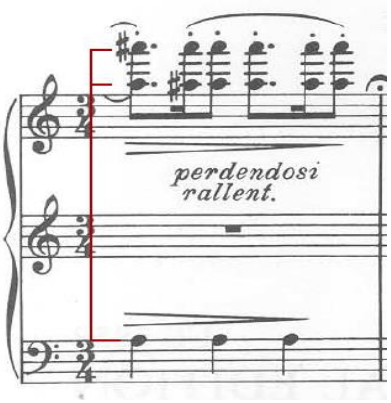
harmonique de notre *motif caractéristique*, par un enchaînement de tierces mineures qui omet délibérément le *do*.



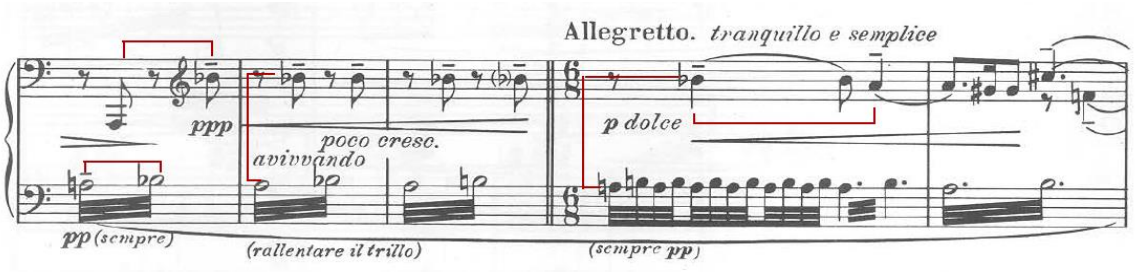
Ex. 43 : relevé topographique des fondamentales, ms. 1-5

[2.3] D'autre part, à l'aune de la gamme octotonique formée par les notes de *l'accord d'aboutissement* et par le parcours des fondamentales de ce dit accord, l'oscillation caractéristique à distance de demi-ton qui parcourt la pièce, tantôt *la-sib* (*Lento assai* ms. 11, *Allegretto* ms. 41-45, *Piu Mosso* ms. 61-67, *Andantino* p. 152-156, *Andantino* ms. 294-295, *Tempo I* ms. 309-311), tantôt transposé à *ré-mib* (*Poco avvivando* ms. 14-16, *Poco Meno* ms. 164-167, *Ancora piu vivo* 198-204) trouve une forme d'explicitation théorique : le rapport de demi-ton, généré par la superposition des deux ensembles de tierces mineures, est à la base de la structure octotonique.

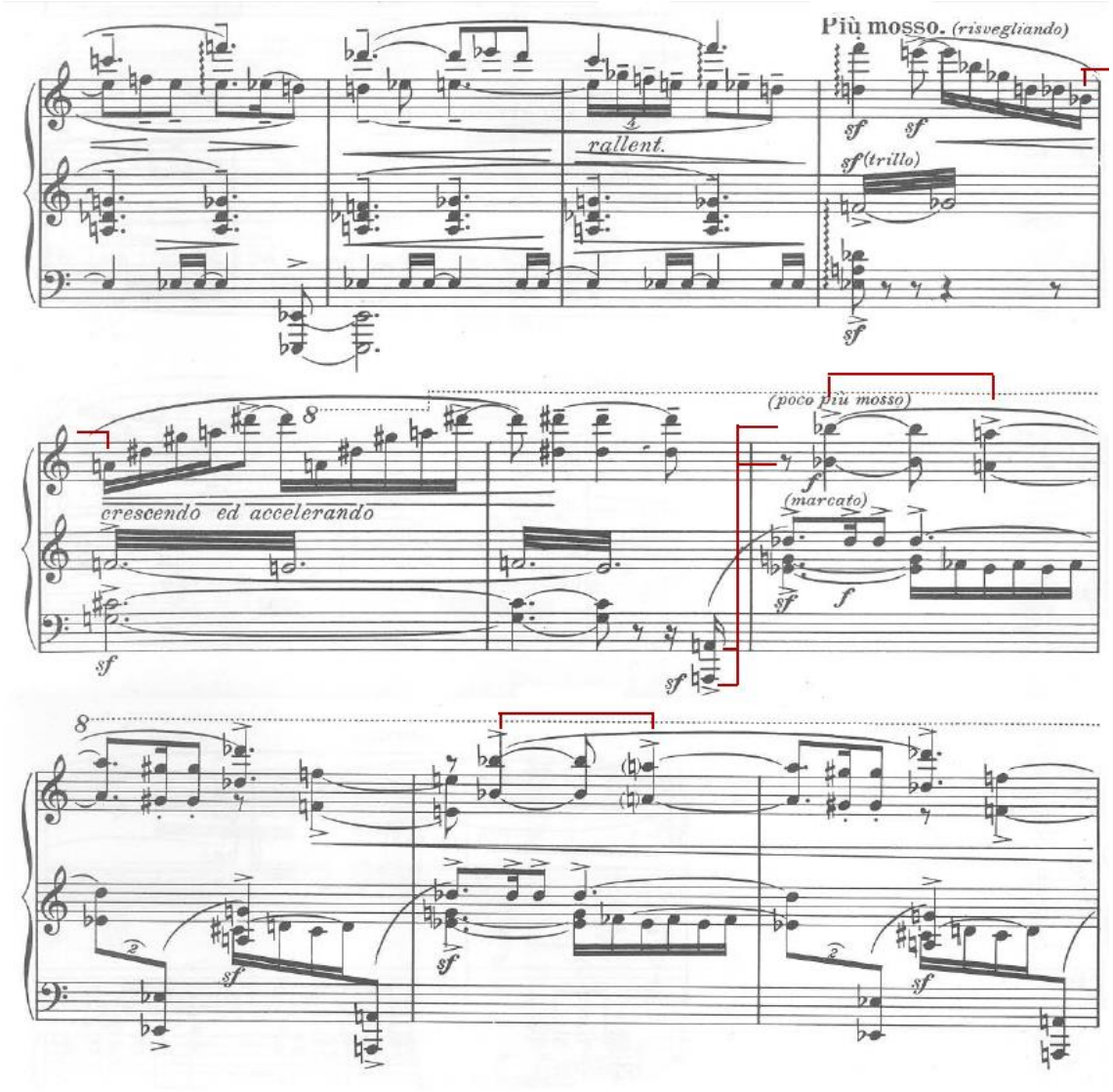
[2.4] Si les notes *la-sib* et *mib* font partie de la gamme $C3^{0,1}$, en revanche le *ré* est note étrangère. La particularité remarquable de la gamme octotonique, formée avec six tierces mineures ou 2+2 tritons, est de générer également des accords parfaits, mineurs ou majeurs, engendrant donc des rapports de quinte juste. La coexistence de l'intervalle de quinte juste et du triton se produit dans l'harmonie de façon naturelle au sein de l'accord de neuvième de dominante mineure. Dans notre cas ici, nous pouvons admettre l'apparition du *ré* comme note résultant d'une transposition de l'intervalle de quinte juste *mib-sib* (présent dans la gamme $C3^{0,1}$), lorsque le *sib* descend au *la* et que le *mib* l'accompagne (virtuellement) dans un mouvement descendant au *ré*.



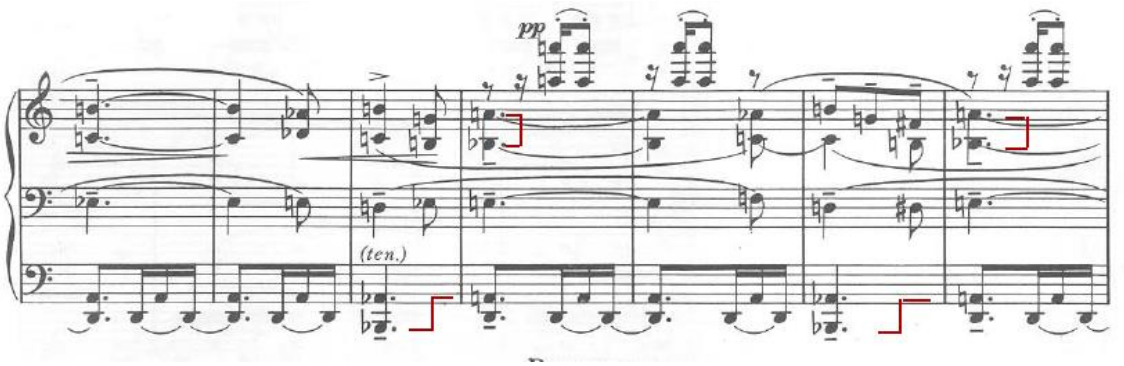
Ex. 44 : La-sib (la#), ms. 11



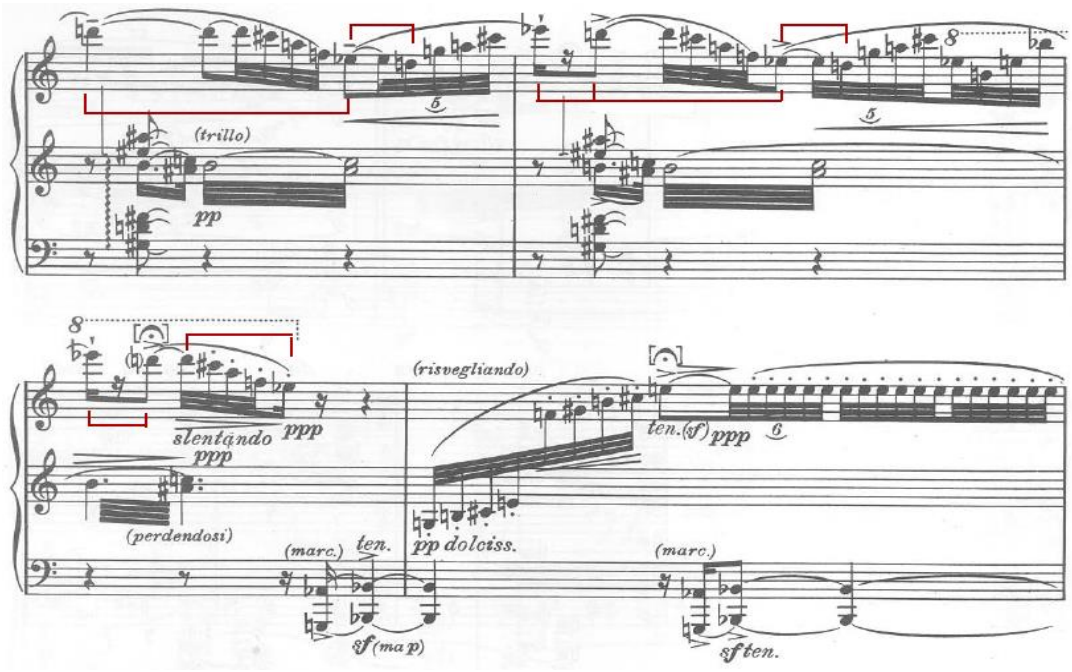
Ex. 45 : La-sib, ms. 41-45



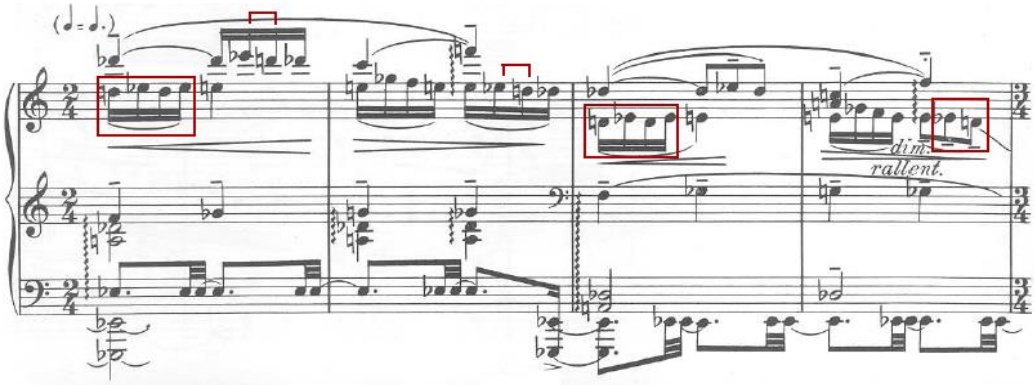
Ex. 46 : La-sib, ms. 58-67



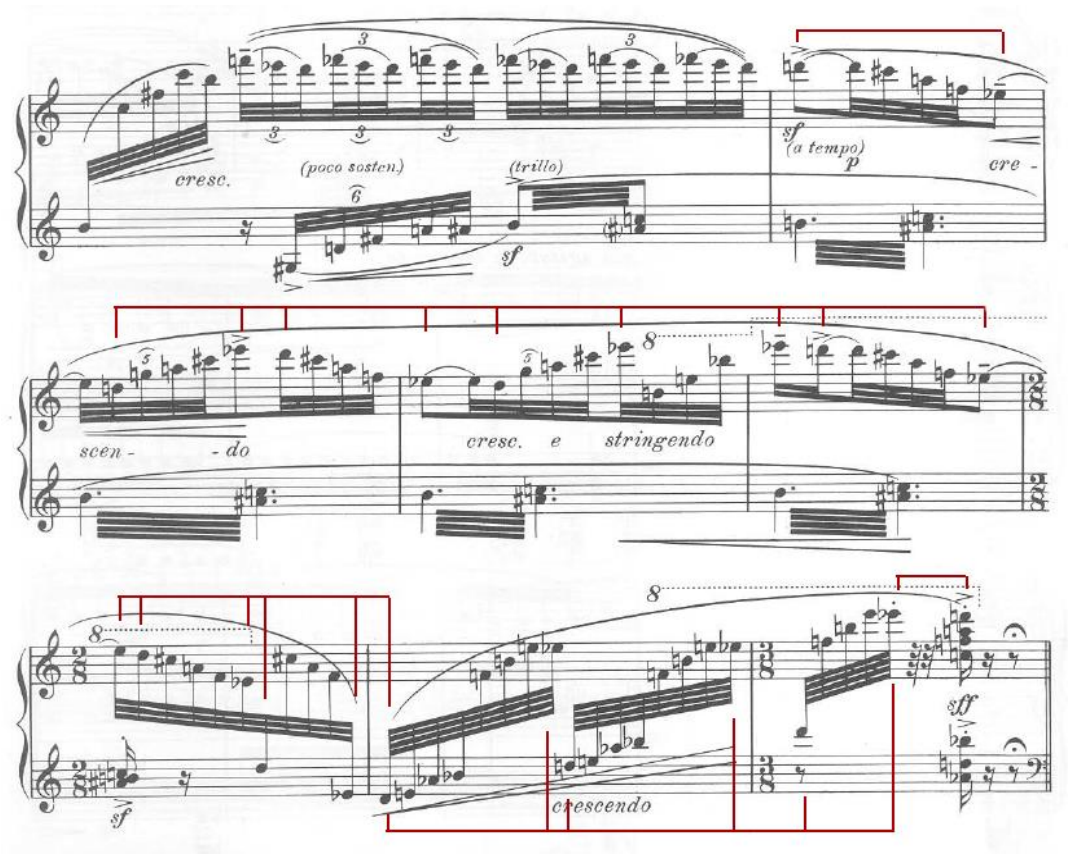
Ex. 47 : La-sib, ms. 150-156



Ex. 48 : Ré-mib, ms. 14-17



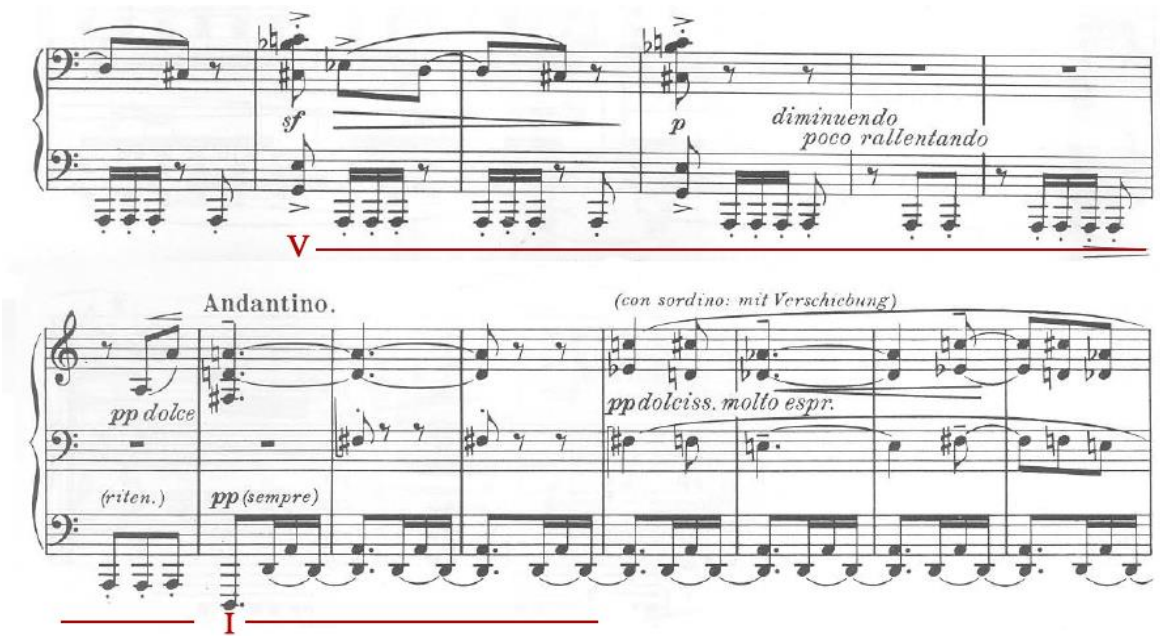
Ex. 49 : Ré-mib, ms. 164-167



Ex. 50 : Ré-mib, ms. 197-204

[2.5] Ceci demeurant très théorique, interrogeons-nous sur la façon par laquelle s'impose véritablement le *ré* dans le déroulement musical ? Il se produit, au milieu exact de la pièce[55], un procédé cadentiel net de tension/détente, où la troisième occurrence de *l'accord d'aboutissement* résonnant comme un accord de dominante fondé sur *la*, se résout, par un mouvement de quinte à la basse, sur un accord de *ré majeur*. Après la cadence parfaite, trois courtes mesures permettent au *ré* d'asseoir sa position de nouveau pôle harmonique.

[55] Shéhérazade compte au total 312 mesures, or l'Andantino débute à la mesure 143. On peut donc véritablement parler d'axe central.



Ex. 51 : geste cadentiel au milieu exact de la pièce, ms. 136-149

Le sentiment de repos est néanmoins de courte durée, car le début de la phrase transforme immédiatement l'accord en lui ajoutant deux tierces mineures supplémentaires (*do-mib*) qui le parent d'une sonorité de dominante à son tour. Szymanowski négocie de façon très subtile la transition avec *l'Andantino* (ms. 143) : tout en utilisant les notes de la gamme $C3^{0,1}$, il rompt l'instabilité naturelle du mode octotonique en ayant recours aux propriétés intrinsèques de celui-ci, c'est-à-dire sa capacité de former des quintes justes. Par l'adjonction de la note étrangère *ré* à la gamme[56], le compositeur semble basculer sur un autre cycle, la gamme $C3^{0,2}$. Cependant, les choses sont complexes, car les notes *do#/réb*, *mi* et *sib* semblent évoquer la persistance d'un cycle de tierces mineures qui, lui, pourrait être rattaché tout autant à la gamme $C3^{1,2}$ que $C3^{0,1}$. Nous reviendrons à cette problématique plus avant dans le texte.

[2.6] Le *ré*, s'imposant à l'*Andantino* (ms. 143) comme fondamentale, fait écho à la construction de *l'accord d'aboutissement* de notre *motif caractéristique*: un empilement de tierces mineures qui se détermine comme agrégat directionnel par l'ajout d'une note

[56] Lorsqu'il survient, le ré ne détonne pas car Szymanowski le prépare avec soin dans les mesures qui précèdent l'*Andantino*. Huit mesures avant (ms. 135), le *mib* qui faisait office jusqu'à présent, au même titre que le *ré*, de note de passage entre *mi* et *do#*, acquiert soudain un rôle déterminant. Créant non seulement un rapport de quinte *mib-sib* avec l'accord, il entre également en conflit de triton avec la basse *la*. Le *ré* qui suit, même s'il n'est que note de passage vers *do#*, induit déjà dans la conscience de l'auditeur que la quinte *mib-sib*, se résout – passant par *mib-la* – sur *ré-la*.

supplémentaire prenant le rôle de fondamentale. A ce moment précis, l'empilement de tierces engendré par le tracé des fondamentales de *l'accord d'aboutissement* (*fa#-la-do-mib*) devient lui-même agrégat signifiant par l'apparition du *ré* qui le détermine à présent comme un accord de neuvième mineure de qualité dominante.

[3.1] Procédons à présent à l'élaboration d'une méthodologie de hiérarchisation harmonique susceptible d'éclairer notre démonstration. L'accord de neuvième de dominante mineure se caractérise par une forte directionnalité que la quinte vient imprégner aux deux tritons. Lorsque, sur une fondamentale *ré*, l'on procède au haussement du *mib* au *mi*, l'accord de neuvième de dominante majeure qui en résulte est, en revanche, d'une sonorité plus ouverte et d'une expressivité plus neutre. Celui-ci fait preuve d'une architecture extrêmement symétrique : autour du *la* se déploient deux tierces mineures, puis deux tierces majeures ; les deux extrémités formant l'espace de deux quintes justes qui équilibrent la structure de l'agrégat[57]. Commun entre les deux accords, le cycle de tierces mineures *fa#-la-do* est un élément de constante. Nous choisissons d'en faire le point de départ de la réalisation d'un tableau intervallique dont le dénominateur est l'unité de mesure la plus précise : le demi-ton.

Ré	**Fa#**	**La**	**Do**	**Mi**
	4	**3**	**3**	**4**

Ex. 52 : Tableau Intervallique, ligne 1

En conservant la disposition du moyeu central et en ôtant un demi-ton aux extrémités, la fondamentale *ré* disparait et laisse la place à un cycle de tierces mineures complet, soit à un accord de septième diminuée avec redoublement de l'octave.

[57] De plus, cette double superposition de quintes confère à cet agrégat une stabilité particulière du fait de leur inscription dans l'échelle des harmoniques (partiels 4-6-9).

Mib	**Fa#**	**La**	**Do**	**Mib**
3	**3**	**3**	**3**	

Ex. 53 : Tableau Intervallique, ligne 2

Si nous continuons le resserrement, nous obtenons de nouveau l'accord de départ dans la position *mi-fa#-la-do-ré*. Enfin, l'ultime possibilité nous présente un agrégat caractérisé par les deux quintes à distance de demi-ton (*fa-do*, *fa#-reb*) :

Fa	**Fa#**	**La**	**Do**	**Réb**
1	**3**	**3**	**1**	

Ex. 54 : Tableau Intervallique, ligne 3

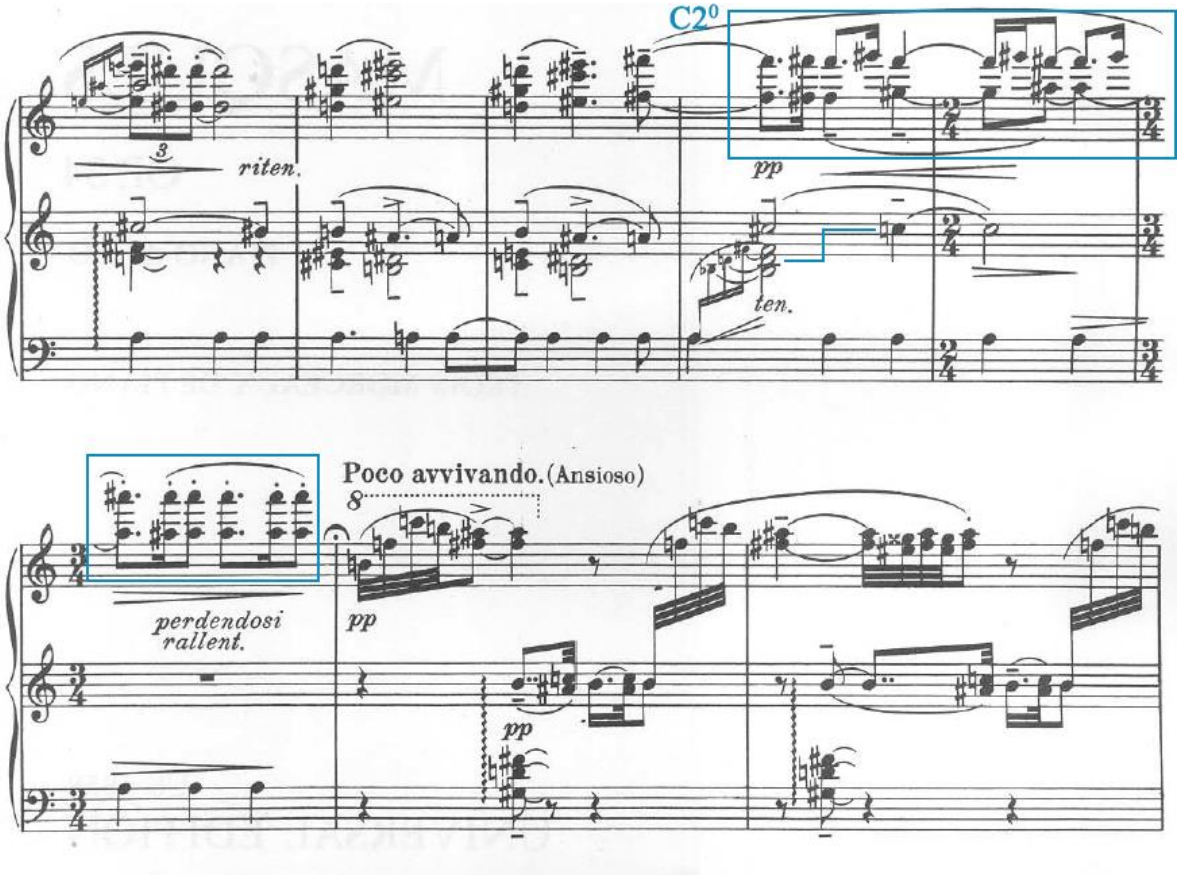
Or, si à présent nous choisissons de modifier le cycle central, nous transformons l'agrégat en une suite de tons entiers qui présente les deux altérations possibles de la quinte (*sol#-sib*). Le centre incarné par *la*, se déplace au *sol#* et figure le milieu exact de l'octave *ré-ré* :

Ré	**Fa#**	**Sol#**	**Sib**	**Ré**
4	**2**	**2**	**4**	

Ex. 55 : Tableau Intervallique, ligne 1 Bis

Or, cette qualité de tons entiers était déjà présente dans notre transformation initiale du *mib* en *mi* : seul le *la* de cet agrégat ne s'inscrit pas dans l'ensemble $C2_0$, or la quinte de tels accords en est, depuis l'époque classique, la « note mobile », dont les deux altérations chromatiques conduiront à un agrégat entièrement de qualité tons entiers.

[3.2] *Shéhérazade* nous fournit, dès *l'introduction* (*Lento assai Languido,* ms. 1-11), l'exemple d'une coexistence – au sein d'un accord de qualité dominante – de la quinte et de ses deux altérations. Cette première section de la pièce s'achève, aux ms. 9-11, par un sentiment d'indécision, de flottement harmonique, résultant de l'utilisation d'une structuration par tons entiers. Comme nous l'avons constaté dans la ligne 1 Bis de notre tableau intervallique, ce type de structure est naturellement présent dans l'accord de septième ou de neuvième de dominante où sont employées simultanément les deux altérations de la quinte (ici le segment issu de $C2^0$: *fa#-sol#-la#-do-ré*). Au sein de ce segment, on note la différenciation enharmonique subtile du *la#* et du *sib*, tantôt pris dans un segment mélodique (*fa#-sol#-la#*), ou participatif d'un empilement de tierces majeures (*sib-ré-fa#*). C'est lors de la résolution de l'appoggiature *do#* au *do* que l'agrégat acquiert sa signification harmonique définitive : le *la* ostinato à la basse sonne comme la quinte d'un accord de septième de dominante altéré, fondé sur *ré*.



Ex. 56 : segment de tons entiers issus de $C2^0$, ms. 6-13

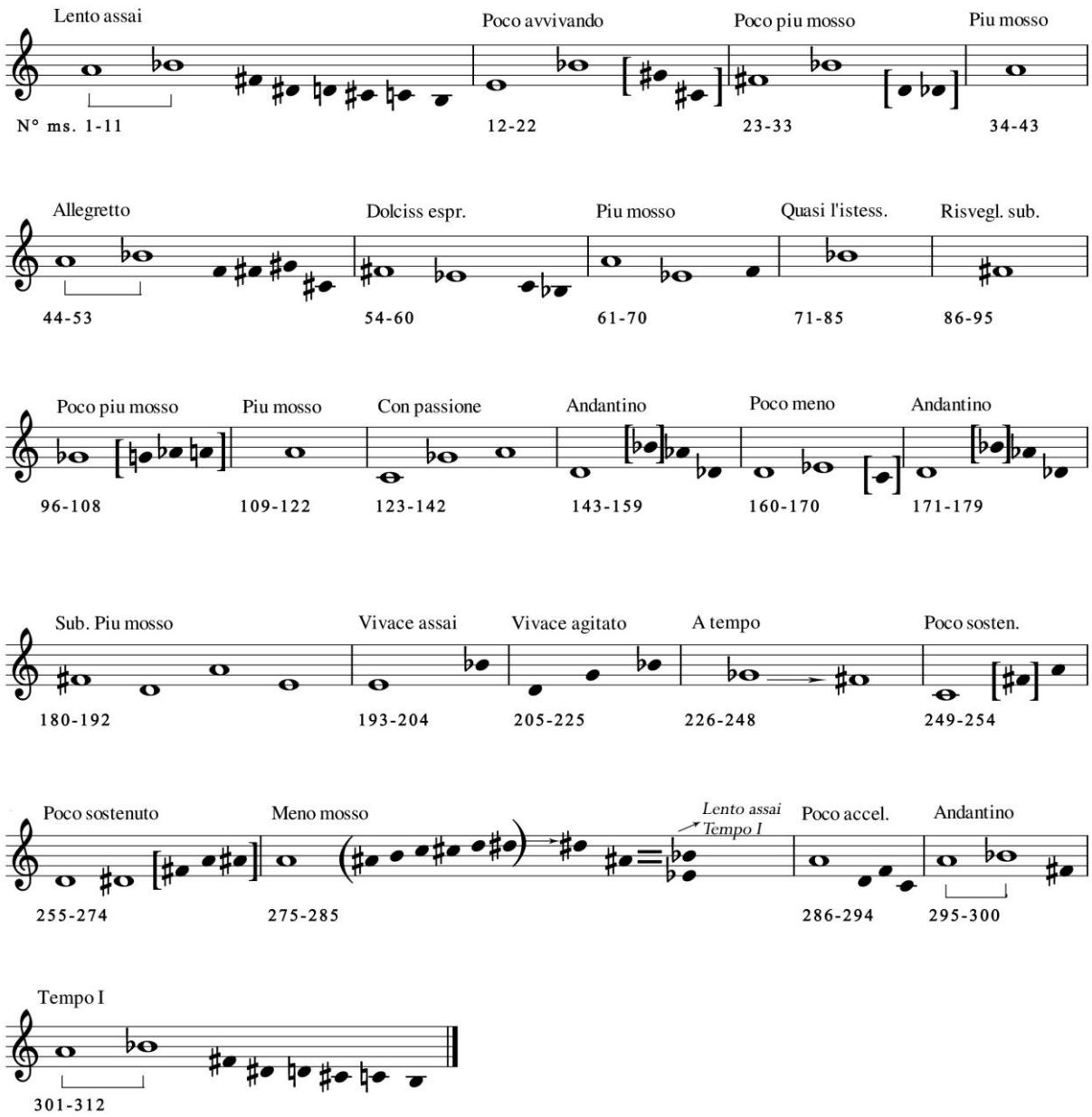
[3.3] La simultanéité, au sein d'un accord, de la quinte et de ses deux altérations, nous amène à réévaluer la ligne 1 Bis du tableau au sein de laquelle le *la* est absent. Par un geste d'amplification de la symétrie naturelle de l'accord de neuvième de dominante, il devient possible d'obtenir les deux altérations de la quinte en ajoutant deux tierces majeures aux extrémités, afin d'obtenir la disposition intervallique suivante :

Sib		**Ré**		**Fa#**		**La**		**Do**		**Mi**		**Sol#**
	4		**4**		**3**		**3**		**4**		**4**	

Ex. 57 : Tableau Intervallique, ligne 4

[3.4] L'accord obtenu est extrêmement prolixe en systèmes d'organisation du discours. Il permet de générer un cycle complet de tons entiers grâce aux deux accords de quinte augmentée qu'il contient (*sib-ré-fa#, do-mi-sol#*) ; les altérations *sol#* et *sib* permettent de démultiplier le triton primaire *fa#-do* et de ce fait remettent en cause la stabilité quintale *ré-la-mi* par de nouvelles divisions de l'octave en son milieu : *ré-sol#-ré, mi-sib-mi* (notes formulées en classes de hauteurs) ; le cycle de tierces mineures central *fa#-la-do* se voit complété par le simple abaissement de la neuvième (*mib*) produisant, avec les tritons précédemment cités, un basculement vers l'univers octotonique ; enfin, l'accord obtenu est, disposé en classes de hauteurs, analogue au mode acoustique dont la sixte (*sib*) serait abaissée.

[4.1] A l'aune de ces découvertes qui soulignent l'importance, dans *Shéhérazade*, des axes de structuration harmonique dans ce qui semble être l'établissement d'un geste structurel, il s'imposait de procéder au relevé topographique des notes organisatrices saillantes dans les différentes sections de la pièce.



Ex. 58 : Relevé topographique des fondamentales saillantes[58]

Au premier regard, on note la prégnance d'une sélection de notes qui, par leur récurrence et afin de confirmer l'hypothèse visuelle, nous enjoignent à les classer par fréquence d'apparition dans le tableau ci-dessous [59]:

[58] Les notes placées entre parenthèses carrées indiquent des fondamentales « de passage », c'est-à-dire qui, par leur apparition brève, se positionnent au sein d'une seconde strate architectonique, non pas moins importante mais moins saillante.

[59] Nous omettons volontairement, dans le décompte, les notes entre parenthèses carrées.

Nb	Note
12	La
10	Sib
10	Fa#/Solb
9	Ré
6	Do
6	Ré#/Mib
4	Do#/Réb
3	Sol#/Lab
3	Mi
3	Fa

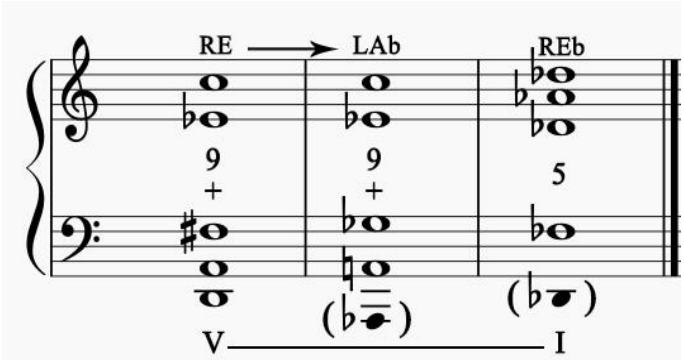
Ex. 59 : Tableau de fréquence d'apparition des fondamentales

[4.2] Le relevé topographique semble nous enseigner que la pièce toute entière se structure majoritairement autour de jalons harmoniques dont les fondamentales sont issues d'un accord « modèle » de neuvième de qualité dominante (nommé ci-après *agrégat-modèle* et surligné en gras), dont la quinte est doublement altérée (***ré-fa#***-*sol#*-***la***-*sib*-***do-mib/mi*** [60]). Nous avons mesuré l'importance de cet agrégat à travers son incarnation dans différentes strates formelles (occurrence isolée, organisation motivique), mais à présent, nous voyons qu'il circule à l'échelle des sections et de la pièce toute entière.

[4.3] Le rôle du *réb*, note étrangère de l'accord, doit être considéré avec la plus grande attention. C'est durant l'*Andantino*, ms. 143, qu'il est le plus remarquable. A l'intérieur d'un complexe sonore initié par le geste cadentiel *la-ré* et l'accord parfait de *ré majeur* à la première mesure de la section, le *réb* tente de se déterminer comme un pôle d'attraction. Pour cela, il se sert de la malléabilité de l'accord de neuvième de qualité

[60] Le mi, bien que situé en avant-dernière position dans l'Ex. 59, est naturellement inclus au sein de l'accord, de par sa fonction de neuvième majeure, et formant l'ossature quintale symétrique ré-la-mi.

dominante sur *ré*, ms. 146, et le transforme, par enharmonie, en dominante de *réb* sans fondamentale : *ré-fa#-la-do-mib* devenant *(lab)-do-mib-solb-la*[61].



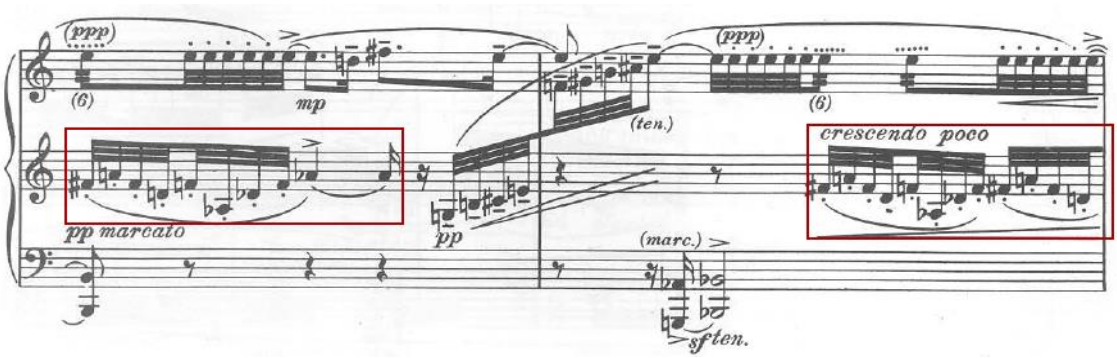
Ex. 60 : Transformation enharmonique de l'accord, ms. 142-156

A cet instant, le rapport de triton *ré* (à la basse) – *lab* (suggéré par l'accord aux deux portées supérieures), se trouve investi d'une double potentialité : tendant à se résoudre soit par le haussement du *lab* (retour à *ré-la*), soit par l'abaissement du *ré* (basculement vers *réb-lab*). Étant donné qu'aucun de ces deux univers à distance de demi-ton ne parvient à s'imposer l'un par rapport à l'autre, nous assistons à l'annulation de tout

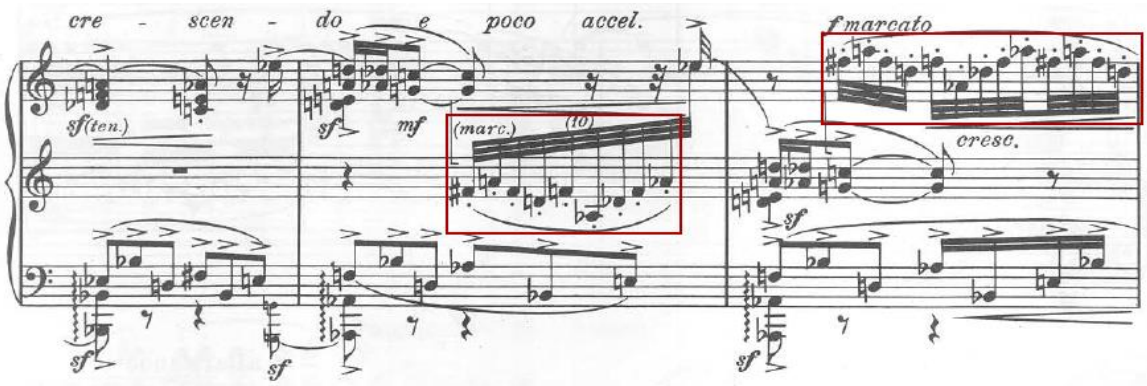
[61] Voir à ce sujet, note de bas de page n° 41.

phénomène d'attraction ou de directionnalité, produisant ainsi une grande instabilité du discours et une impression d'indécision harmonique. Toutefois, une vision plus large, à l'échelle de toute la section *Andantino*, nécessite une réévaluation de la coexistence des deux accords parfaits *ré majeur* et *réb mineur* (dont la tierce *mi* est amenée ms. 147 par un subtil chromatisme). Le *ré* prenant le rôle, dès la ms. 153, de pivot principal, il sonne, auditivement, comme un aboutissement, nous faisant, à ce titre, considérer l'accord de *réb* comme une broderie inférieure.

[4.4] Nous trouvons une broderie d'accord très similaire dès le *Poco avvivando*, ms. 18-19, répétée au *Poco piu mosso*, ms. 31-32.



Ex. 61 : broderie d'accord, ms. 18-19

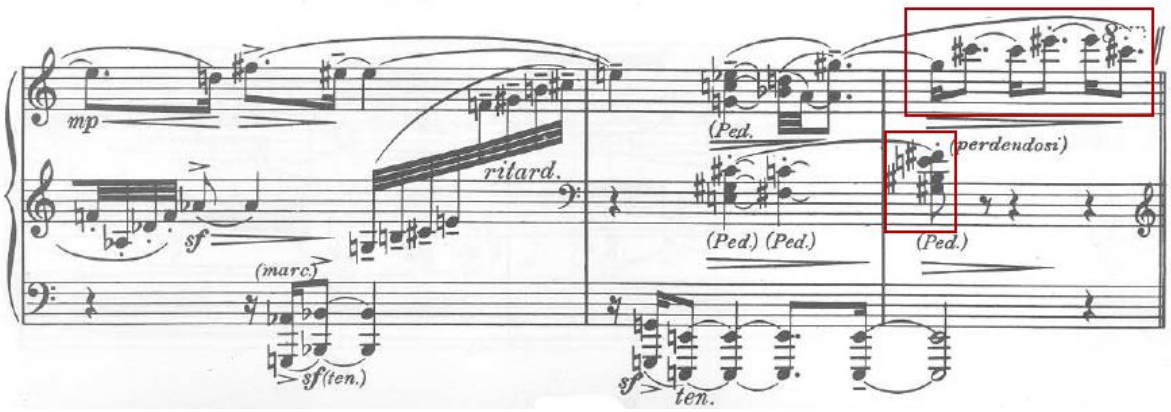


Ex. 62 : broderie d'accord, ms. 30-32

Au cours de ces passages, le *réb* s'impose comme la fondamentale d'un accord de *réb* majeur. Là encore, l'univers harmonique est complexifié par l'interpénétration des

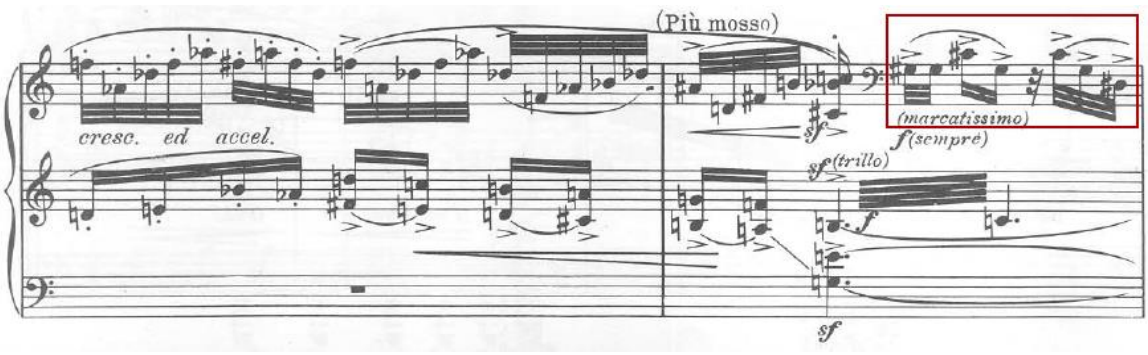
éléments : si, aux ms. 31-32, la broderie d'accord se déroule clairement sur un accord de septième de dominante sur *sib*, il faut, pour bien saisir celle des ms. 18-19, envisager le *Poco avvivando* dans son intégralité. Les ms. 12-16 se construisent autour d'un accord altéré sur *mi* de qualité dominante (*mi-sol#-la#-si-ré-fa/fa#*), or, le saut de triton réalisé par la fondamentale et l'enharmonie vont produire, auditivement, un nouvel accord altéré de qualité dominante fondé sur *sib* (*sib-ré-mi-fa-lab*), à partir de la ms. 17. Au sein de cet espace musical, la broderie de l'accord de *ré majeur* par un accord de *réb majeur* occupe une place centrale de liaison entre ces deux univers par le triton *ré-lab* qu'elle déploie, notes communes aux deux accords de qualité dominante (septième et sensible). Ainsi, dans l'univers de *sib*, le *fa#* est une appoggiature du *fa*, tandis que dans l'univers de *mi*, à l'aune de ce qui a précédé (c.f. ms. 12-15, prédominance du *fa#* comme neuvième majeure de l'accord), le *fa* sonne comme la broderie inférieure du *fa#*. Le positionnement du *sib* à la basse et du *mi* à la portée supérieure maintiennent le discours dans le flou, où finalement aucun des deux agrégats de qualité dominante ne parvient à s'imposer l'un par rapport à l'autre.

[4.5] L'intervalle de quinte *réb-lab* formé par notre accord de broderie est affirmé à la fin de la section – ms. 22 – par l'intermédiaire d'un geste cadentiel (*sol#-do#*).



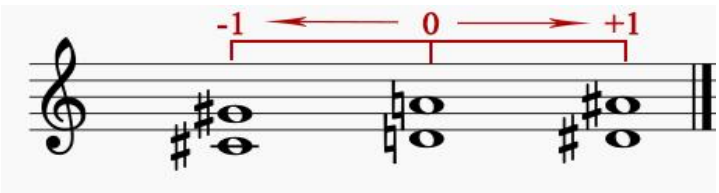
Ex. 63 : geste cadentiel sol#-do#, ms. 20-22

On le rencontre également martelé au *Piu mosso*, ms. 34 et ms. 36, lors de la première apparition du *motif caractéristique*, adjoint d'une quinte supplémentaire (*do#-sol#-ré#*).



Ex. 64 : geste do#-sol#-ré#, ms. 33-34

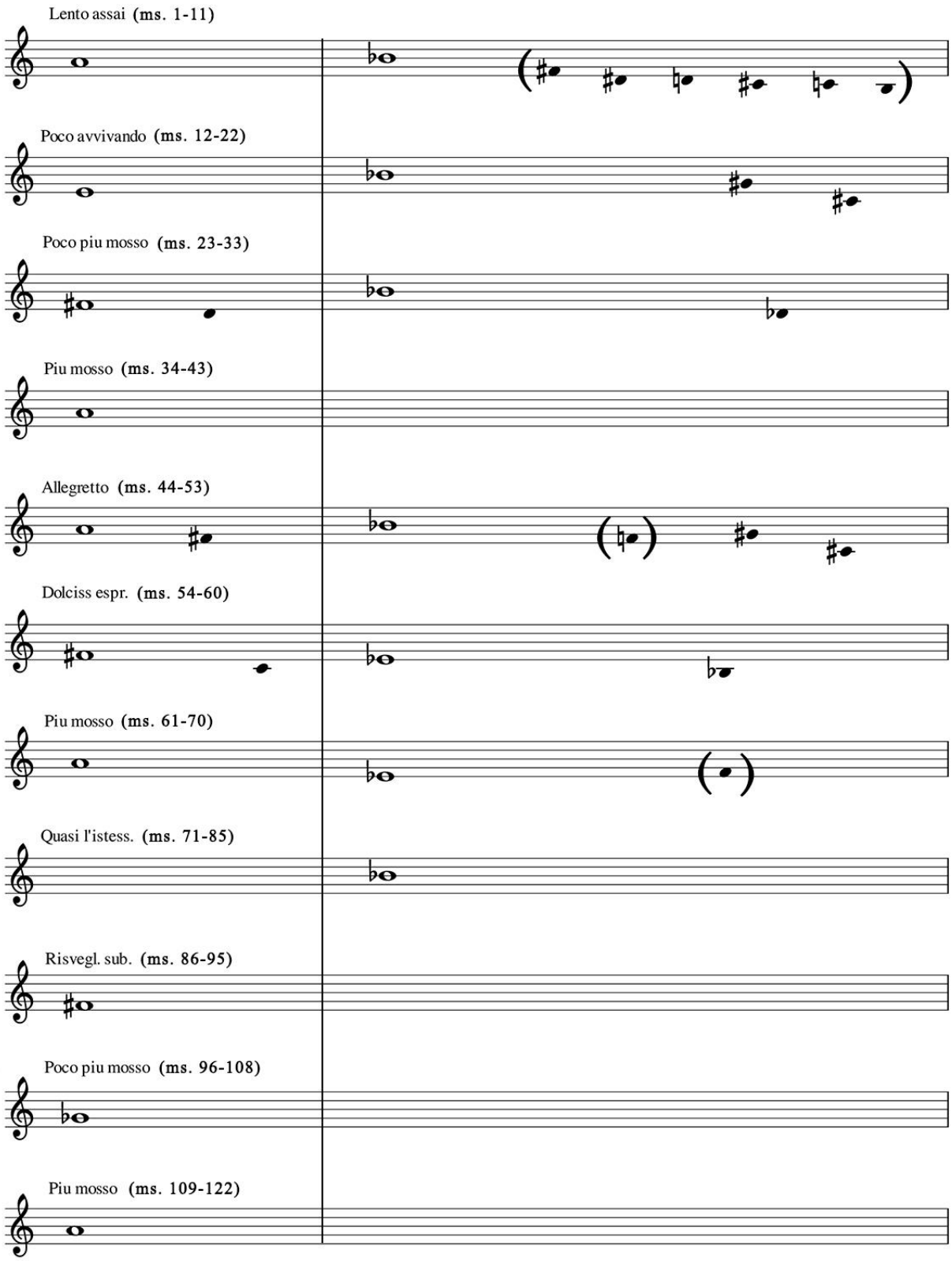
Considérant uniquement la portée supérieure, le *la#* qui initie le *motif caractéristique* forme avec le *ré#* la continuation du cycle. Le cycle de quintes obtenu (*do#-sol#-ré#-la#*) a la particularité de s'inscrire tout à la fois au sein de *l'agrégat-modèle* de neuvième de dominante mineure altéré – organisateur des pivots structurants de la pièce – présentant simultanément les deux altérations de la quinte (*sol#-la#*) ainsi que la neuvième mineure (*ré#*), et de former tout à la fois un espace organisé en lui-même, possédant ses propres relations d'attraction (*sol# -> do#* / *lab -> réb* notamment ; nous verrons plus loin qu'il en génère d'autres). Si l'on présente le cycle comme deux quintes à distance d'un ton, la relation avec le tableau de fréquence d'apparition des fondamentales (Ex. 59) est évidente : autour de la quinte fondatrice *ré-la*, base de *l'agrégat-modèle*, s'articulent deux quintes à distance de demi-tons, toutes deux issues des altérations ascendantes et descendantes de la quinte principale (*sol#-do#*, *la#-ré#*).

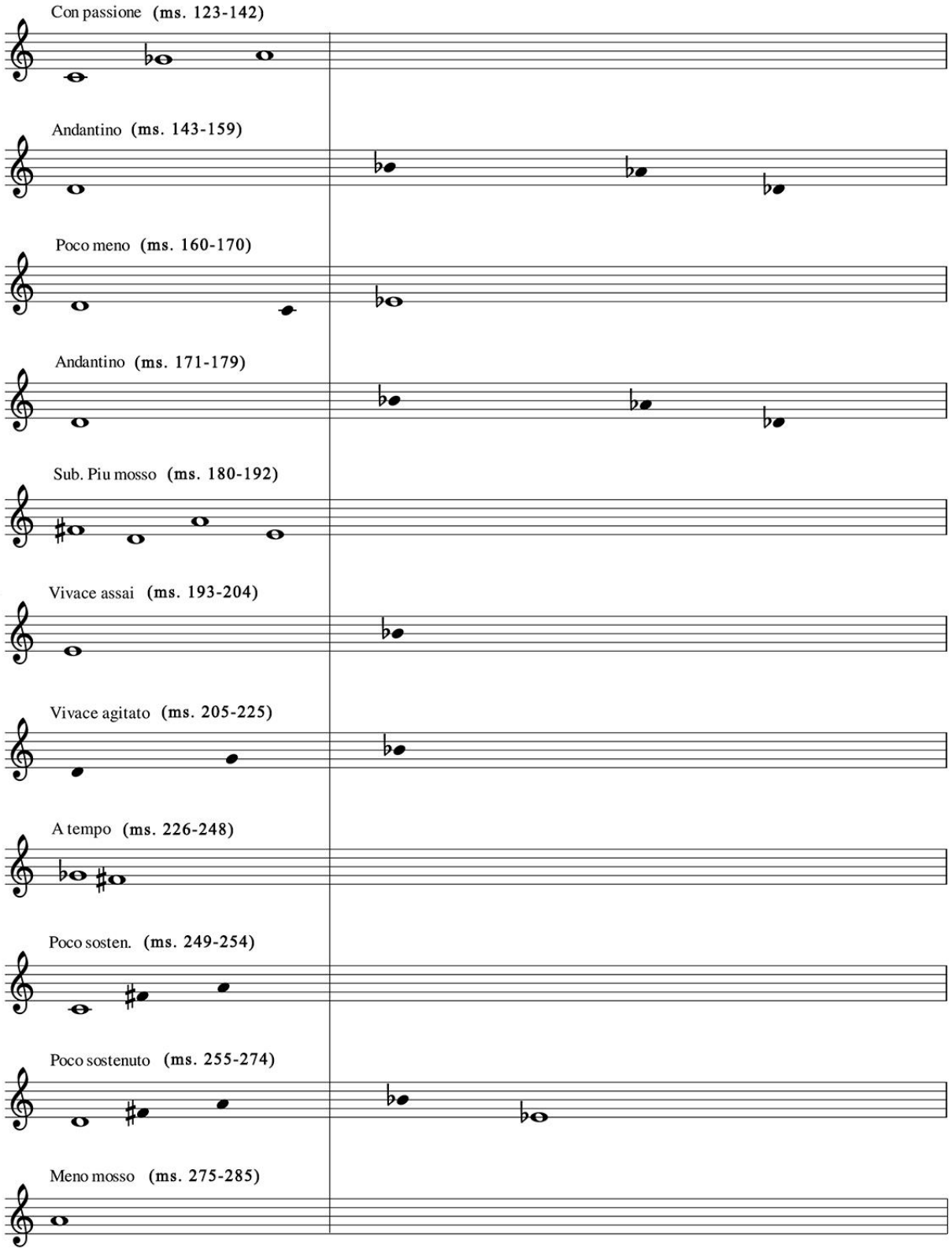


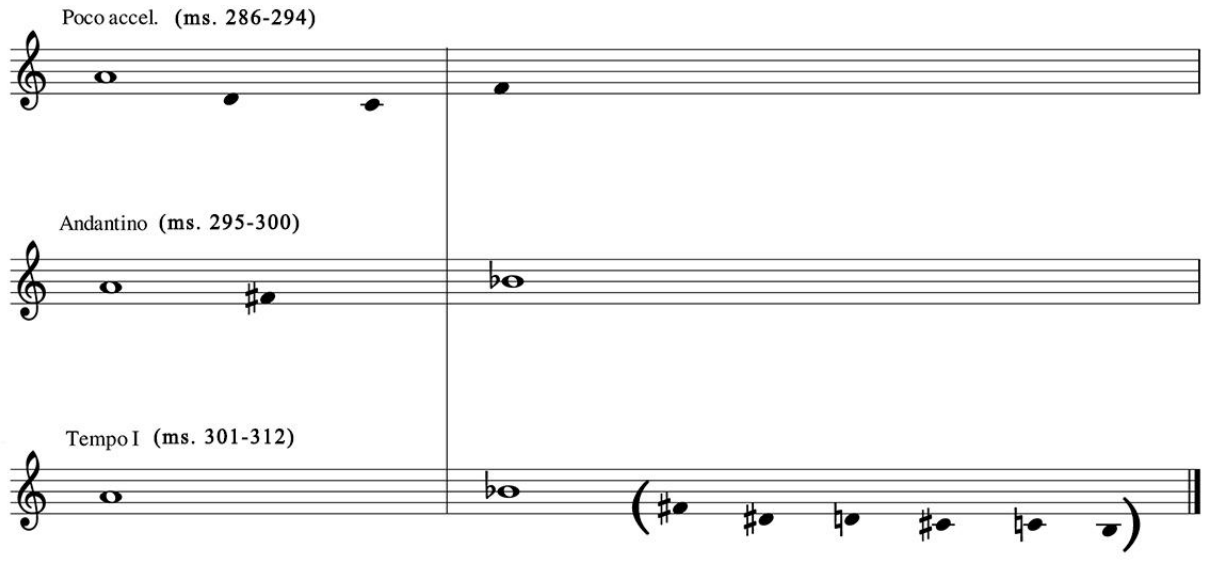
Ex. 65 : deux quintes à distance de demi-ton de la quinte fondatrice ré-la

[5.1] A la lumière de ceci, choisissons à présent de disposer le relevé topographique de la pièce de façon différente. Chaque section se trouve à présent séparée en deux colonnes, l'une se fondant sur le segment de cycle de quinte *ré-la-mi*, représentant

l'ossature de *l'agrégat-modèle* de neuvième de dominante majorisé afin d'en extraire la symétrie intrinsèque, l'autre présentant les deux altérations de la quinte dudit accord et les quintes qu'elles génèrent à leur tour : *sol#-do#, sib-mib*.


Lento assai (ms. 1-11)
Poco avvivando (ms. 12-22)
Poco piu mosso (ms. 23-33)
Piu mosso (ms. 34-43)
Allegretto (ms. 44-53)
Dolciss espr. (ms. 54-60)
Piu mosso (ms. 61-70)
Quasi l'istess. (ms. 71-85)
Risvegl. sub. (ms. 86-95)
Poco piu mosso (ms. 96-108)
Piu mosso (ms. 109-122)


Con passione (ms. 123-142)
Andantino (ms. 143-159)
Poco meno (ms. 160-170)
Andantino (ms. 171-179)
Sub. Piu mosso (ms. 180-192)
Vivace assai (ms. 193-204)
Vivace agitato (ms. 205-225)
A tempo (ms. 226-248)
Poco sosten. (ms. 249-254)
Poco sostenuto (ms. 255-274)
Meno mosso (ms. 275-285)



Ex. 66 : Relevé Topographique n°2

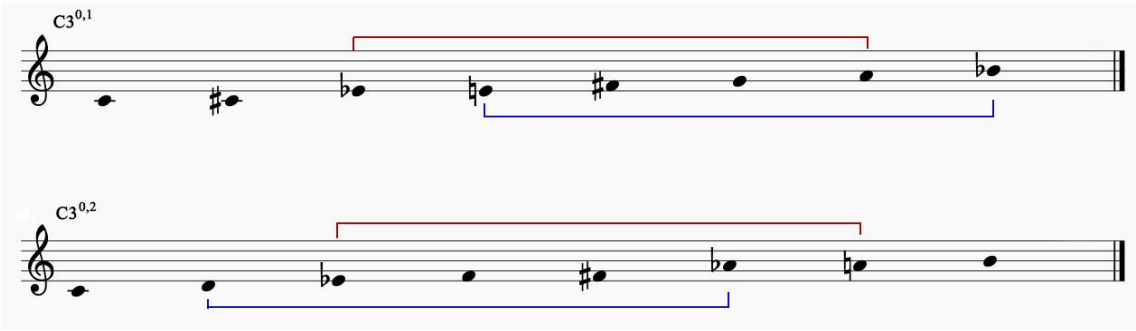
[5.2] Si, comme nous l'avons dit au point [4.5], le *mib* se voit doté de la possibilité de s'inscrire comme la neuvième mineure de *l'agrégat-modèle*, le *do#* en revanche ne peut figurer l'appoggiature de la septième, *do* ; une telle vision tonale serait ici, bien évidemment, inappropriée. Cependant, un remaniement de la ligne 4 de notre tableau intervallique (Ex. 57) nous permet de présenter la totalité des neuf notes dans un ensemble cohérent et symétrique :

Mib	**Sib**	**Ré**	**Fa#**	**La**	**Do**	**Mi**	**Sol#**	**Do#**
7	**4**	**4**	**3**	**3**	**4**	**4**	**7**	

Ex. 67 : Tableau Intervallique, ligne 4 Bis

[5.3] La présentation du relevé topographique en deux colonnes montre de façon saillante le balancement à distance de triton qui s'opère, entre les fondamentales des deux colonnes, respectivement au *Poco Avvivando* ms. 12-22 *mi-sib*, au *Piu Mosso* ms. 61-70 *la-mib*, au *Vivace Assai* ms. 193-204 *mi-sib*, et dans une moindre mesure à l'*Andantino* ms. 143-159 et ms. 171-179 *ré-lab*. Envisagés sous l'angle de *l'agrégat-modèle*, les rapports *mi-sib* et *ré-lab* sont directement issus des altérations de la quinte *la*, tandis que

le rapport *la-mib* provient de l'emploi de la neuvième mineure[62]. Ces six notes peuvent être présentées comme un enchaînement de trois tritons à distance de demi-tons (*lab-ré*, *la-mib*, *sib-mi*) ; ainsi, on mesure mieux de quelle façon le triton *la-mib* est amené, dans cette disposition, à remplir un rôle de pilier central. En effet, ces tritons envisagés comme segments octotoniques, l'intervalle *la-mib* se trouve impliqué tout autant dans la gamme $C3^{0,1}$ que dans $C3^{0,2}$.

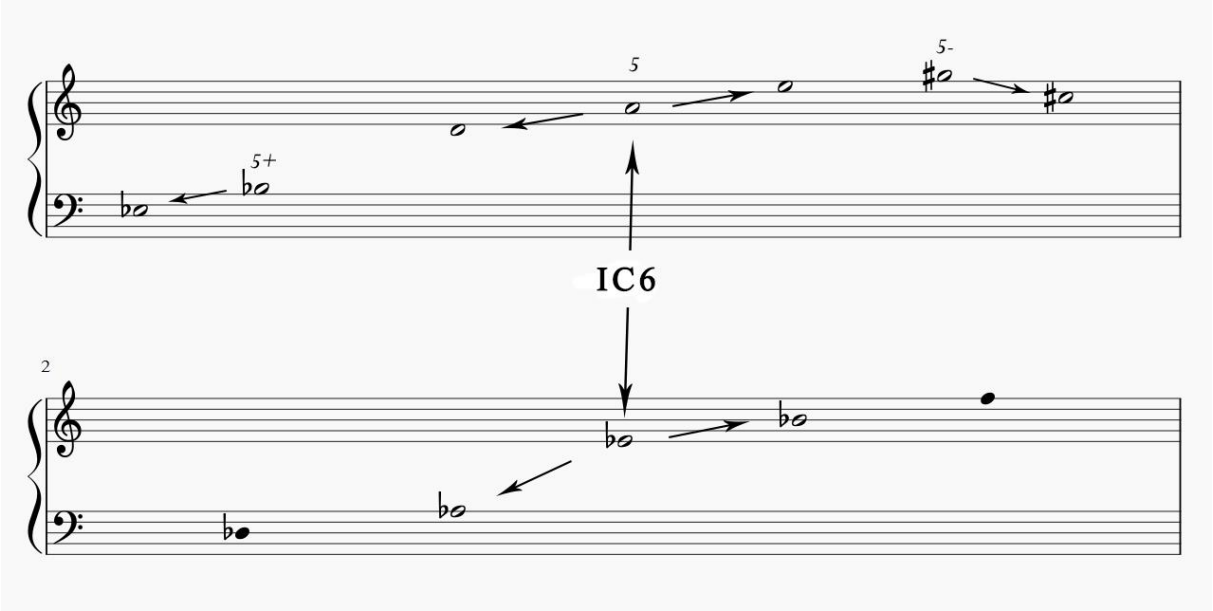


Ex. 68 : implication des tritons ré-lab, mib-la et mi-sib, dans les gammes octotoniques $C3^{0,1}$ et $C3^{0,2}$

Ceci résonne avec la problématique que nous avions soulevée au point [2.5] de ce texte. Nous nous étions interrogés sur la qualité multisystémique de la structuration harmonico-intervallique de l'*Andantino* (ms. 143), où le discours, au-dessus d'une illusoire sensation de bitonalité créée par la coexistence *ré/réb*, survole sans cesse les trois transpositions octotoniques sans qu'aucune d'elles ne parvienne à organiser le déroulement musical. Ainsi, notre analyse du macrocosme de la pièce – c'est-à-dire des fondamentales autour desquelles s'organisent les sections – fait non seulement surgir les relations complexes que nourrissent entre eux les intervalles constitutifs de *l'agrégat-modèle*, intervalles également engendrés par les modifications structurelles de ce dit accord, mais permet de montrer en outre que l'*Andantino*, milieu parfait de la pièce, résume à lui-seul toute l'incertitude, la non-détermination systémique, sur laquelle la pièce entière est bâtie.

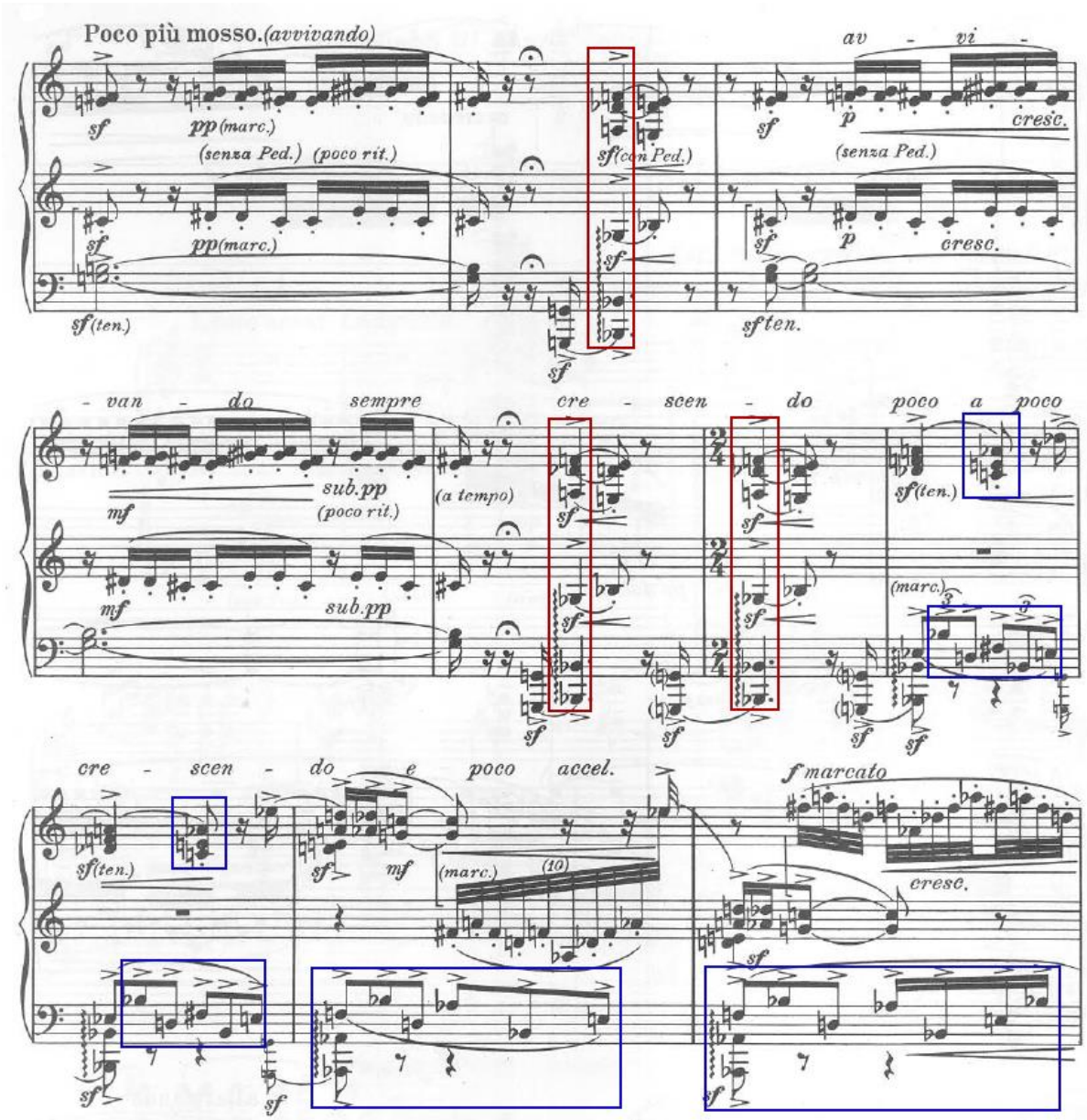
[62] Nous n'oublions pas le rapport do-fa#, présent au *Con passione* ms. 123-133 et au *Poco sostenuto* ms.249-252, qui forme la base de l'architecture de l'accord générateur.

[5.4] D'autre part, la disposition des trois tritons à distance de demi-tons révèle l'intervalle *la-mib* comme milieu exact d'une présentation des six notes sous la forme de cycle de quintes. La génération de quintes justes, cohérente au sein d'un système octotonique, nous permet d'obtenir deux segments à distance de triton l'un de l'autre : *ré-la-mi*, *lab-mib-sib*. Ces deux segments ont la particularité, pour l'un d'incarner les fondations de *l'agrégat-modèle* dans son état originel, éminemment symétrique – c'est-à-dire fidèle à la ligne 1 du Tableau Intervallique (Ex. 52) –, pour l'autre de se fonder sur les trois altérations possibles de cet accord : la neuvième mineure (*mib*), la quinte abaissée (*lab*) ou haussée (*sib*). Les notes altérant la quinte peuvent, dans un mouvement cohérent avec leur trajectoire initiale, à leur tour former une quinte juste, vers le bas pour l'altération descendante *lab-réb*, vers le haut pour l'altération ascendante *sib-fa*.



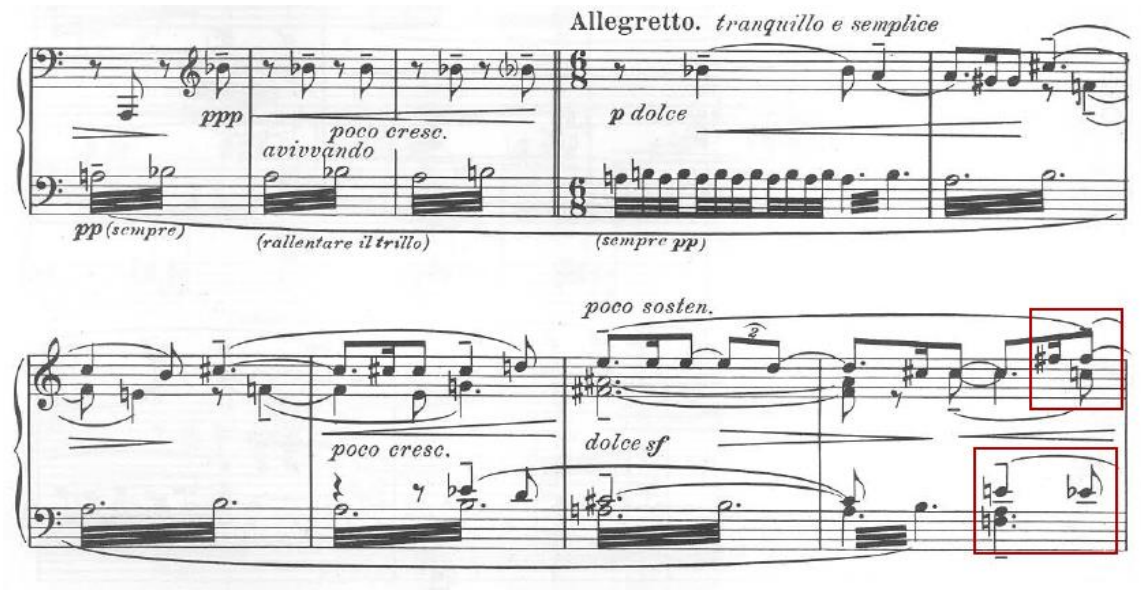
Ex. 69 : Obtention du cycle de quinte à distance de triton, par les altérations de la quinte de l'ossature de l'agrégat-modèle

L'intervalle *lab-réb*, scintillant à l'*Allargando* ms. 22 et au *Piu Mosso* ms. 34-36, s'implique et altère – comme nous l'avons décrit plus haut – le discours musical à l'*Andantino* (ms. 143). L'intervalle *sib-fa* est présent dès le *Poco piu mosso* ms. 24 : tout d'abord sous les traits d'un accord de *sib* mineur qui, aux ms. 27-32, se transforme ensuite en accord altéré de neuvième de qualité dominante (*sib-ré-mi-fa-fa#-lab-do*) :



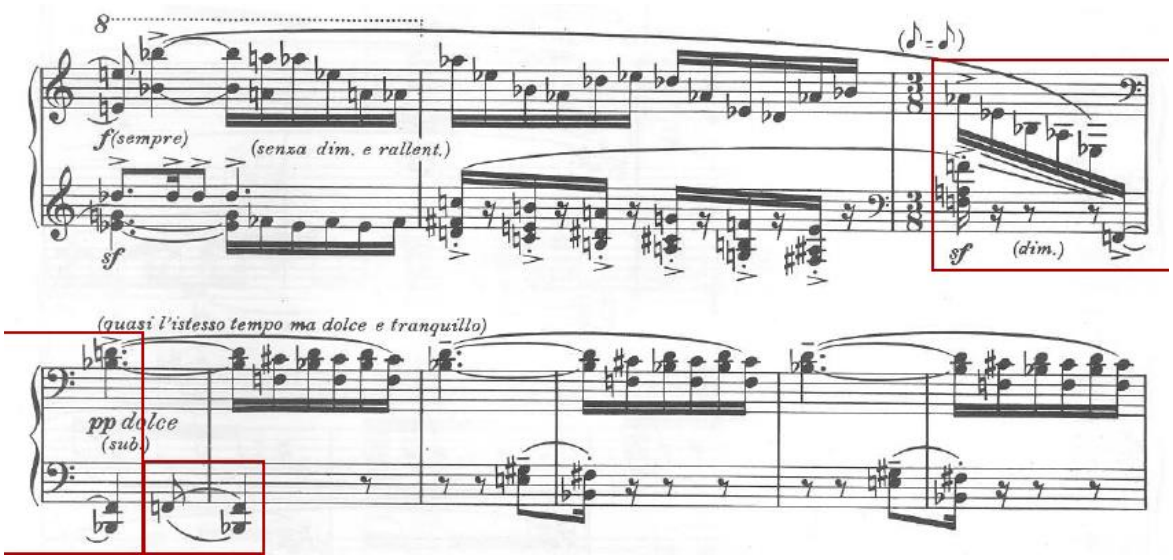
Ex. 70 : transformation de l'accord de sib mineur en accord altéré de neuvième de qualité dominante, ms. 23-32

Cet accord trouve un écho à distance de quinte à la section prochaine *Allegretto* ms. 49 sous les traits fugitifs d'une fondamentale *fa* se parant d'une saveur de neuvième de qualité dominante :



Ex. 71 : accord de neuvième de qualité dominante sur fa, ms. 41-49

Et enfin, c'est véritablement au *Quasi l'istesso tempo* ms. 71 que l'intervalle est affirmé avec autorité dans le cadre d'un geste cadentiel quintal de type dominante-tonique, *fa-sib*.



Ex. 72 : geste cadentiel fa-sib, ms. 68-76

Il ressort de tout ceci que c'est au sein des deux seules unités de la pièce qui débutent par un acte classique de tension/détente, qui s'établissent ensuite sur un axe de stabilité quintal à la basse (*ms. 71* : *sib-fa*, *ms. 143* : *ré-la*), dont en somme il se dégage une impression de repos, que le segment de quintes *lab-réb*, *sib-fa* s'implique le plus fortement.

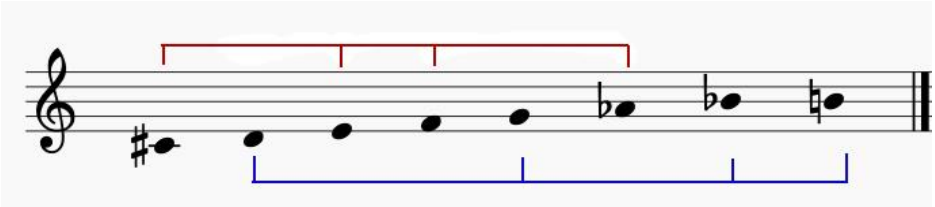
[5.5] Poursuivons à présent la rédaction de notre tableau intervallique par l'extension de la ligne 3 (Ex. 53), doublement symétrique en son centre *la*, primo par le déploiement des deux tierces mineures constitutives de *l'agrégat-modèle* (*fa#-la-do*), secondo par la génération de deux tierces majeures provoquée par l'écartement de demi-ton des extrémités (*fa-la-do#*). Nous décidons de conserver l'axe central de tierces mineures comme disposition intervallique de référence, et choisissons de le transposer sur chacune de ses trois notes, tout en maintenant l'écartement de demi-ton aux extrémités :

Fa		**Fa#**		**La**		**Do**		**Réb**
	1		**3**		**3**		**1**	
Lab		**La**		**Do**		**Mib**		**Mi**
	1		**3**		**3**		**1**	
Si		**Do**		**Mib**		**Fa#**		**Sol**
	1		**3**		**3**		**1**	
Ré		**Mib**		**Fa#**		**La**		**Sib**
	1		**3**		**3**		**1**	

Ex. 73 : Tableau Intervallique, ligne 3 Bis

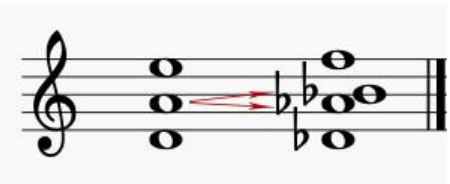
[5.6] Nous assistons au déploiement des douze notes chromatiques au travers de trois cycles de tierces mineures (*do-mib-fa#-la*, *réb-mi-sol-sib*, *ré-fa-sol#-si*), qui font référence directe, par leur possibilité d'implication octotonique, aux évènements de

l'*Andantino* (ms. 143) que nous avions décrits aux points [2.5] et [5.3]. Nous voyons également que le déplacement de demi-ton à chaque extrémité du cycle central produit quatre tierces majeures, respectivement : *réb-fa, mi-lab, sol-si, sib-ré*. Ces tierces peuvent également former deux accords parfaits mineurs/majeurs à distance de triton, constituant ainsi la gamme octotonique $C3^{1,2}$: *réb-fa/mi-lab, sol-si/sib-ré*.



Ex. 74 : implication de deux accords parfaits à distance de triton dans la gamme $C3^{1,2}$

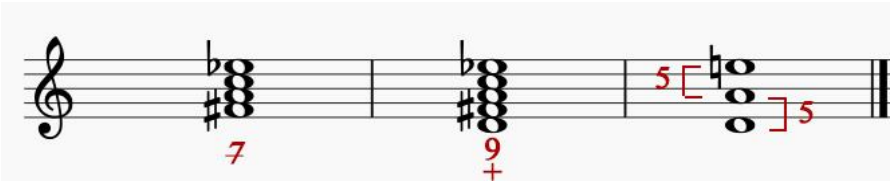
Or, si de cette collection de notes nous écartons celles qui trouvent leur implication naturelle dans *l'agrégat-modèle* de neuvième – c'est-à-dire *ré* et *mi* – nous ne pouvons pas manquer de remarquer que surgit de nouveau notre segment de cycle de quintes : *réb-lab-sib-fa*. Notons que le *mib*, milieu du cycle, en est absent car il se trouve dans le groupe de tierces mineures central ; il montre là encore sa double potentialité : soit comme neuvième mineure de *l'agrégat-modèle*, liée au *la* par une relation de triton *la-mib*, soit comme maillon séparant symétriquement les deux altérations de la quinte de cet accord *lab-mib-sib*. A ce titre, le segment de cycle de quintes *réb-lab-sib-fa* pourrait être obtenu par écartement inverse des deux quintes primaires de l'accord de neuvième *ré-la -> réb-lab, la-mi -> sib-fa*.



Ex. 75 : écartement des deux quintes de l'ossature de neuvième ré-la-mi

Enfin, il faut signaler que, dans la collection de notes obtenue, le *sol* et le *si* ne trouvent pas d'implication musicale et ne s'affirment pas, dans la pièce, comme déterminants. Szymanowski évite soigneusement d'établir toute section de la pièce sur *sol* ou *si*, comme s'il semblait vouloir éviter à tout prix l'ébauche même d'un geste cadentiel, répondant de trop loin aux canons de la tonalité, depuis *l'agrégat-modèle* de neuvième fondé sur *ré*, vers *sol*, ou la résolution du triton *fa#-do* vers *sol-si*.

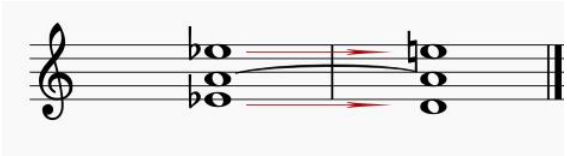
[c.1] Ce regard analytique nous éclaire sur ce qui semble être l'élément fondateur de l'organisation du discours musical. Le relevé topographique des fondamentales harmoniques organisant les sections, dessine un *agrégat-modèle* fondé sur les grands pivots, or ce « modèle » résonne également à la plus petite échelle, déterminant la formulation intervallique d'agrégats localisés, ainsi que, parfois, le dessin mélodique. Cet *agrégat-modèle* est fondé, dans son essence, sur un cycle de tierces mineures, lui-même issu des fondamentales de *l'accord d'aboutissement* du *motif caractéristique*. Lorsqu'une tierce majeure supplémentaire est adjointe au bas du cycle, l'agrégat prend alors les traits d'une neuvième de dominante mineure, à laquelle il suffit, pour former une symétrie parfaite, de hausser la note la plus haute du cycle : à *fa#-la-do-mib*, nous ajoutons un *ré* et haussons le *mib* au *mi*, ainsi nous additionnons, au principe structurel de tierces mineures, un nouveau principe structurel formé de deux quintes justes.



Ex. 76 : transformation du matériau des fondamentales du motif caractéristique

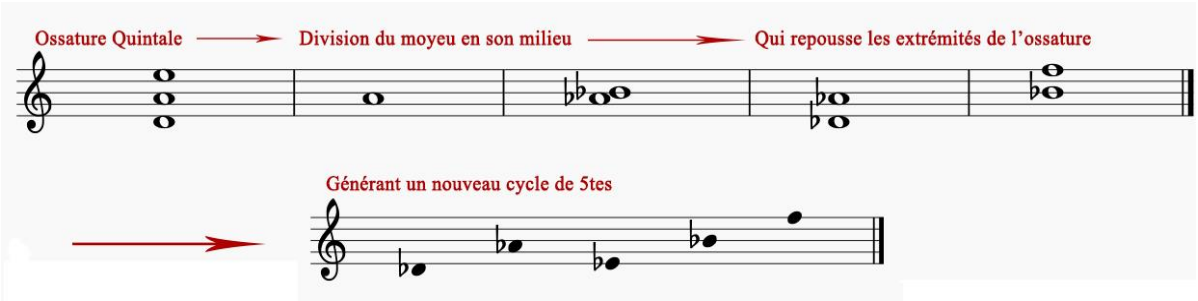
C'est, en quelque sorte, une nouvelle définition du principe de division de l'octave : la construction des demi-tons chromatiques de la gamme rend inadéquate ce que l'échelle des harmoniques naturels avait déterminé, c'est-à-dire la quinte comme moitié de

l'octave ; le triton permet de répondre à la division chromatique de l'octave par sa séparation en son milieu exact (6+6 demi-tons). Or, procéder à l'écartement d'un demi-ton des deux extrémités de l'octave permet de rétablir la valeur structurante du cycle de quintes ; la nouvelle octave virtuelle de 14 demi-tons ainsi produite trouve sa place au sein d'un potentiel accord de neuvième majeure, voire de neuvième de qualité dominante.



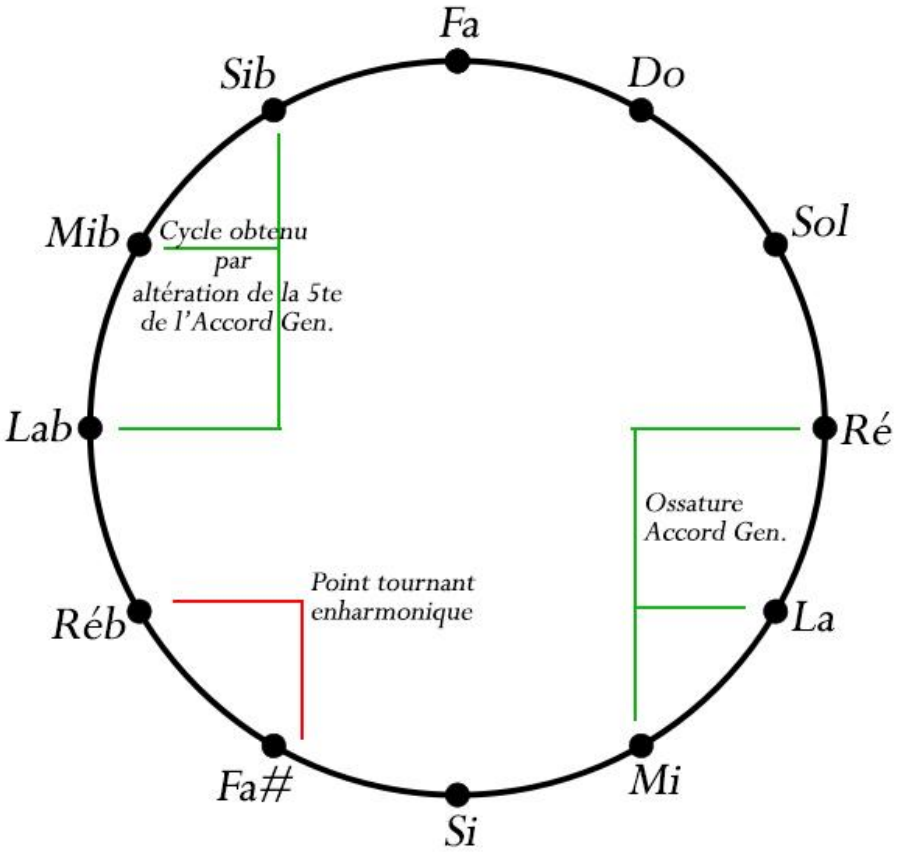
Ex. 77 : obtention de l'ossature de neuvième par écartement des extrémités de l'octave

Les deux altérations de la quinte de *l'agrégat-modèle* : *lab-[la]-sib* génèrent chacune deux quintes justes, cohérentes dans leur direction avec le mouvement altératif : *lab-réb* et *sib-fa*. Lorsque le *la*, qui formait le point médian entre les deux quintes *ré-la* / *la-mi*, se trouve doublement altéré, il se fend en deux demi-tons depuis son propre centre et repousse également les deux extrémités du cycle (*ré->réb*, *mi->fa*).



Ex. 78 : obtention du nouveau cycle de quinte par division et écartement du moyeu la

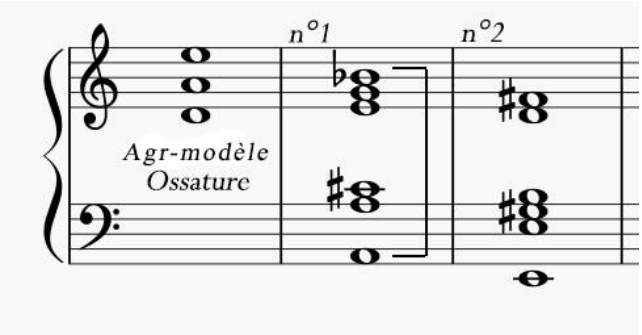
Le nouveau segment de cycle de quintes obtenu, fondé sur les bémols, *réb-lab-[mib]-sib-fa*, manifeste à partir de sa première note (*réb*) le point tournant enharmonique.



Ex. 79 : Matérialisation du point tournant enharmonique dans le cycle des quintes

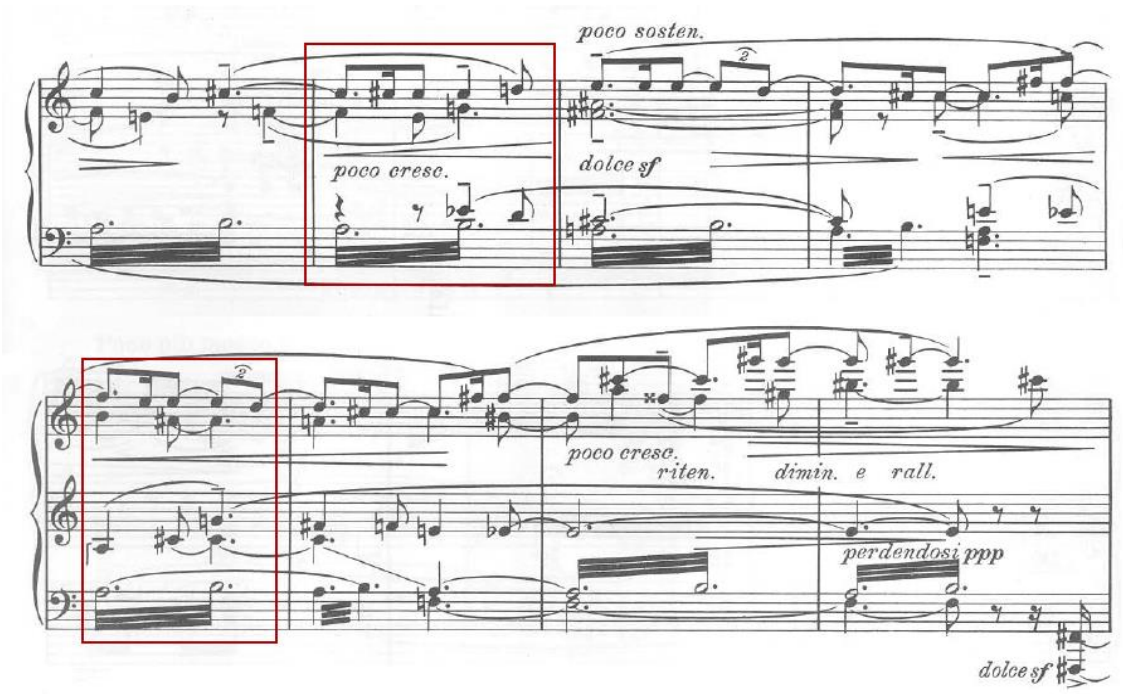
[c.2] Nous avons vu, grâce à l'éclairage déterminant du relevé topographique des fondamentales organisant les sections de la pièce, que les différents modes de structuration du discours (gamme par tons, gamme octotonique, mode acoustique) se déploient toujours sur les bases de *l'agrégat-modèle*. Celui-ci circule à travers les différentes strates architectoniques de la pièce, par une démarche constante d'aller-retour entre le macrocosme et le microcosme, entre l'apparence extérieure et l'implication intérieure, d'une façon si imbriquée qu'il est impossible d'affirmer si le fond génère un geste formel ou si c'est la forme qui détermine le fond. *L'agrégat-modèle*, d'une extrême malléabilité, héberge tour à tour, ou tout à la fois, les différents systèmes : 1) la gamme octotonique via le cycle *fa#-la-do-mib* et le segment de cycle issu de l'altération de la quinte *lab-ré*, 2) la gamme par tons lorsque sont données simultanément les deux altérations *ré-mi-fa#-lab-sib-do*, 3) la saveur de mode acoustique lorsque l'altération descendante de la quinte cohabite avec la quinte pure *ré-mi-fa#-sol#-la*.

[c.3] Lorsque l'on relie l'activité analytique à l'expérience auditive, des questions se posent inévitablement sur l'implication sonore réelle du système de structuration mis en lumière. A l'écoute, avons-nous la sensation que la pièce se déploie autour de *l'agrégat-modèle* de neuvième de qualité dominante ? Autour de quel axe sonore gravitent les deux sections répétées à la fin de la pièce (*Languido* ms. 1-11 et *Allegretto* ms. 44-48) ? *L'agrégat-modèle*, comme nous l'avons décrit au point [2.5], se révèle au milieu exact de la pièce, à l'*Andantino* ms. 143, amené par un geste cadentiel aux ms. 139-143 de type V-I : *la-ré*. Or, même s'il est présent tout au long de la pièce, sous la forme de renversements, ou adjoint de multiples altérations qui par enharmonie ancrent sa directionnalité au sein de plusieurs univers harmoniques, *l'agrégat-modèle* ne sera plus jamais donné en position fondamentale. En revanche, il figure un modèle de construction harmonique qui est généralisé et se déploie sur des fondamentales issues des notes constitutives de *l'agrégat-modèle* et de ses altérations, que nous nommons ici *accords incarnés* :

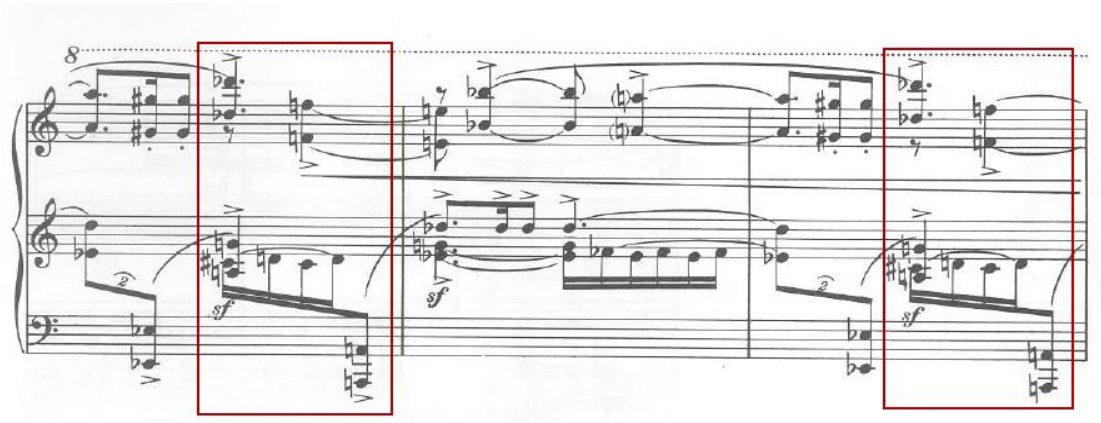


Ex. 80 : principaux accords incarnés déployés sur l'ossature de l'agrégat-modèle

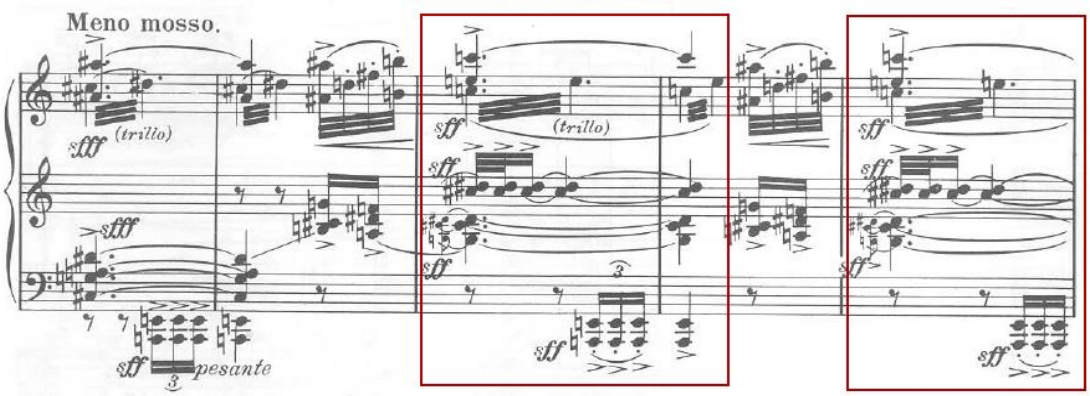
Parmi tous, l'agrégat de neuvième de qualité dominante fondé sur *la* s'affirme plus fortement et se trouve placé à des instants remarquables de la pièce, c'est le cas à l'*Allegretto* (à partir de la ms. 44) et à sa reprise (à partir de la ms. 295), au *Piu mosso* (à. p. de la ms. 61), au *Meno mosso* (à. p. de la ms. 275), et dans une certaine mesure au *Piu mosso* (à. p. de la ms. 109).



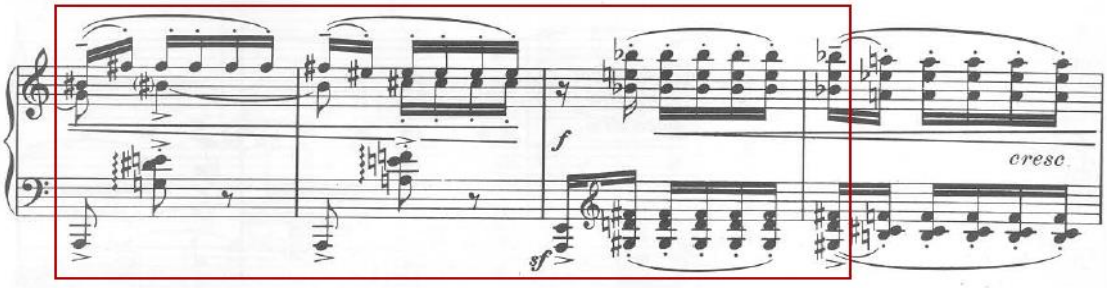
Ex. 81 : accord de neuvième de qualité dominante sur la, ms. 46-53



Ex. 82 : accord de neuvième de qualité dominante sur la, ms. 65-67

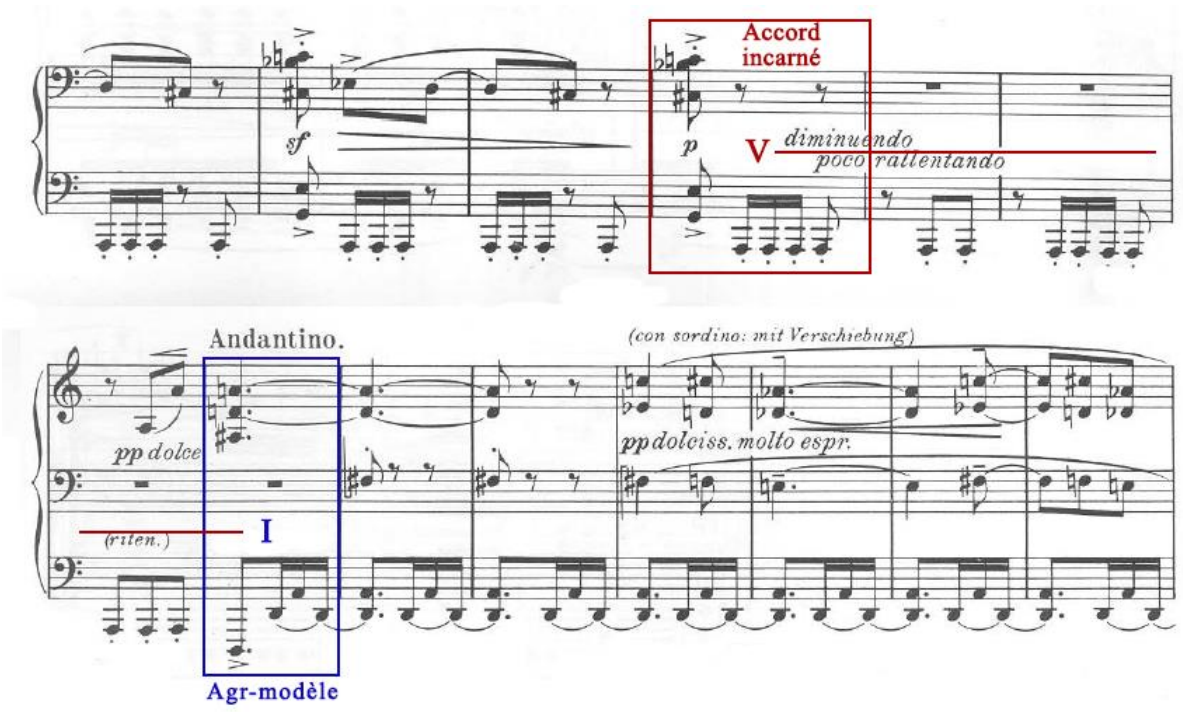


Ex. 83 : accord de neuvième de qualité dominante sur la, ms. 275-279



Ex. 84 : accord de neuvième de qualité dominante sur la, ms. 115-118

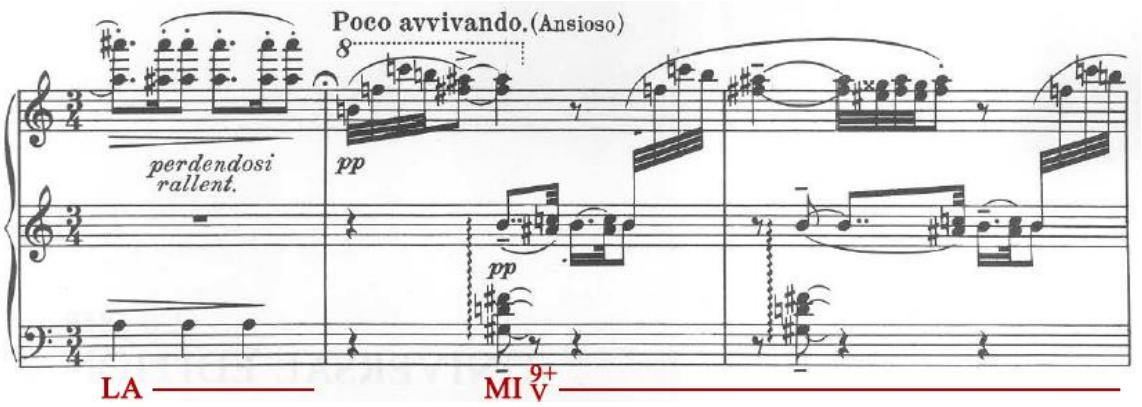
Cet accord conditionne par quatre fois l'axe harmonique de *l'accord d'aboutissement* (ms. 35-38, ms. 133-135, ms. 253-254, ms. 276-281). Ses deux notes extrêmes forment l'oscillation caractéristique *la-sib* (cf. [2.3]) qui résonne dès *l'introduction* (ms. 11), circule tout au long du développement et conclut la pièce en s'évanouissant dans l'infini de la résonnance. Ainsi, la transition avec l'*Andantino* ms. 139-143 se révèle d'une importance capitale dans le dessin formel : à cet instant sont donnés, au sein de l'enchaînement du complexe sonore, *l'agrégat-modèle* en position fondamentale et l'*accord incarné* principal.



Ex. 85 : manifestation du rapport quintal accord incarné / agrégat-modèle au centre de la pièce, ms. 136-149

Le rapport de quinte qui s'établit ici entre les deux accords fait immédiatement penser à un procédé de cadence parfaite, or à l'échelle de la pièce entière où l'*accord incarné* principal remplit le rôle de point focal d'attractivité, le rapport *ré-la* se change en quarte, donc en relation plagale. La section *Piu mosso* (à. p. de la ms. 61), fondée sur *la* et l'altération descendante de sa quinte (*mib*), fait écho à la section *Poco avvivando* (à. p. de la ms. 12), qui elle-même résonne à la section *Vivace assai* (à. p. de la ms. 193), ces deux sections fondées sur *mi-sib*.

Ces deux dernières sections étant donc organisées sur *mi* et son triton *sib*, altération descendante de la quinte, forment le second *accord incarné*. Or donc, nous voyons que dès *l'introduction* (ms. 1-11) de *Shéhérazade*, le *la* pédale à la basse (*Lento assai*) se déplace à un *mi*, fondamentale absente de l'accord de neuvième de qualité dominante (*Poco avvivando*, ms. 12 : *[mi]-sol#-si-ré-fa#*).



Ex. 86 : déplacement du premier accord incarné vers le second, ms. 11-13

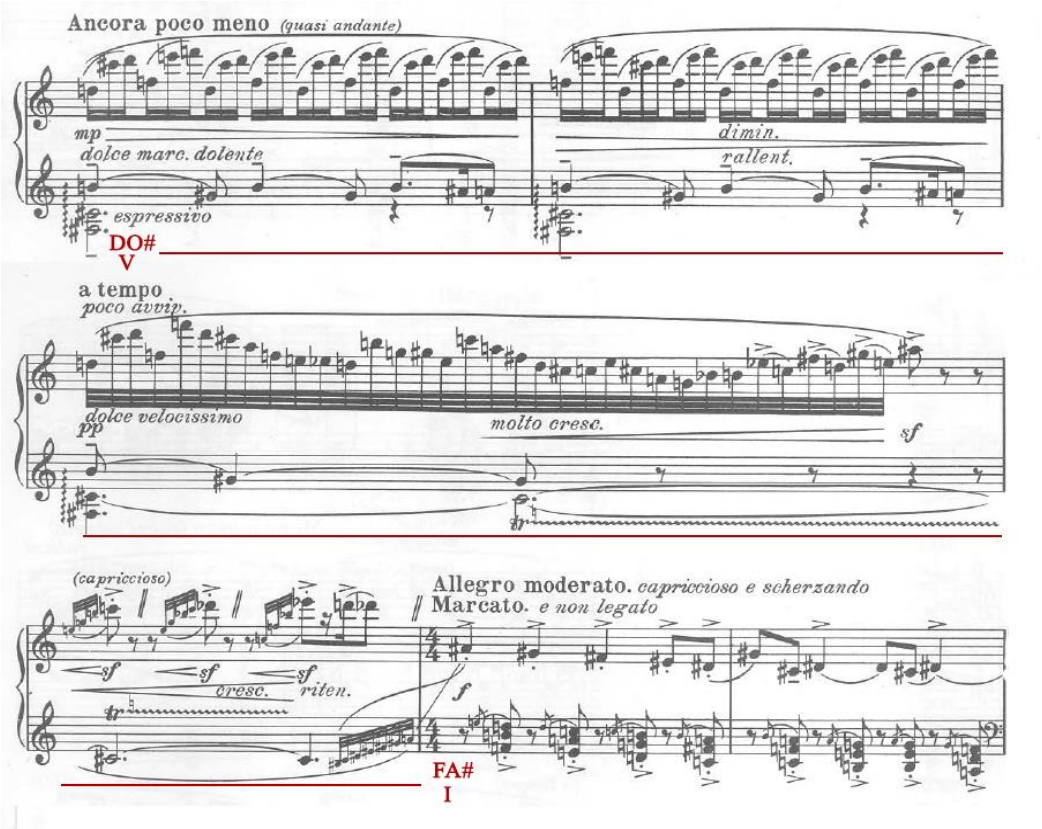
Le segment de cycle de quintes déployé par *l'agrégat-modèle* et les deux principaux *accords incarnés* forment l'octave de 14 demi-tons créée par l'accord de neuvième (*ré-la-mi*). Enfin, les trois altérations descendantes de la quinte de ces trois accords forment le segment du second cycle *lab-mib-sib* présenté dans l'Ex. 69 qui se complète, comme nous l'avons vu, par deux mouvements de quinte à chacune de ses extrémités.

2

Tantris le Bouffon

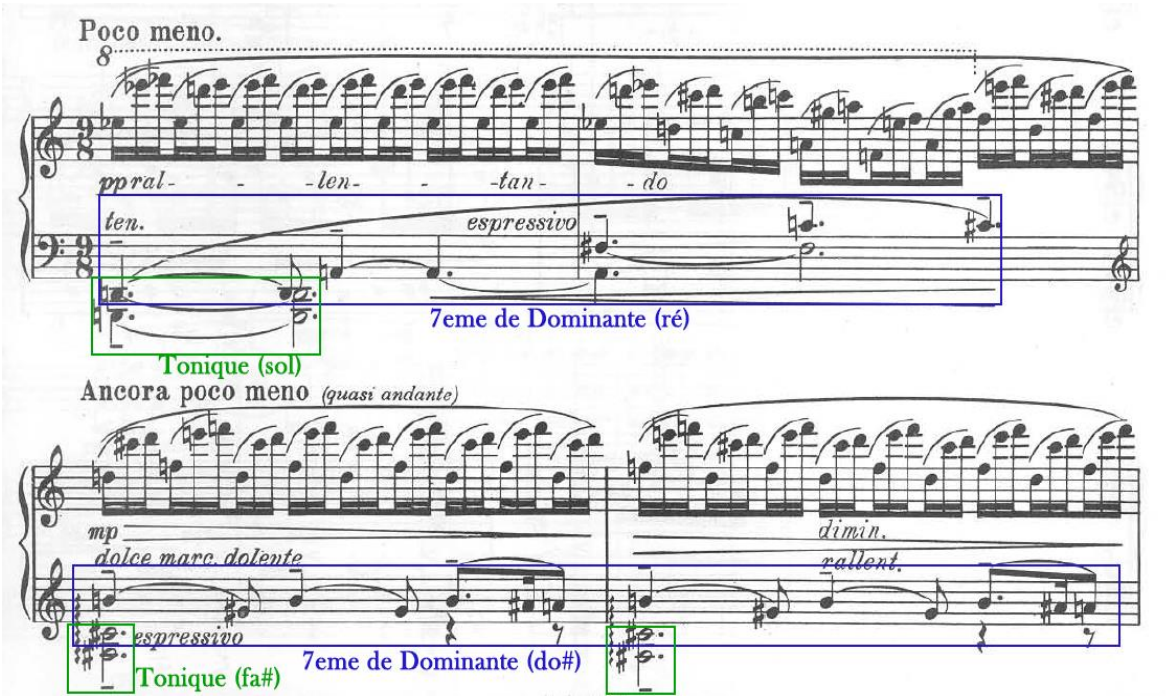
[1.1] La pièce centrale du triptyque, *Tantris le Bouffon*, est du point de vue formel, la plus délicate à cerner. On y voit se succéder, à l'intérieur de sections relativement courtes, de nombreux motifs aux caractéristiques individualisées qui contrastent les uns avec les autres tant par leur physionomie mélodico-rythmique que par l'étendue de leurs possibilités dynamiques. Il est nécessaire, avant de s'engager sur un chemin analytique de détail, de dresser une cartographie à grande échelle de la succession des sections afin de viser à l'identification et au classement par importance structurelle des différents éléments motiviques qui composent la pièce.

La première question qui se pose est de savoir si nous définissons les trois premières pages comme un instant introductif, s'achevant au signe de double séparation noté au seuil de la section *Allegro moderato* ms. 24. Plusieurs éléments appuient cette idée : c'est le cas du geste cadentiel concluant le passage par un saut intervallique de quinte, depuis une note qualitativement ressentie comme *dominante* (*do#*) vers une forme de résolution (*fa#*) déterminée par l'implication mélodique de la main droite et l'esquisse de la gamme de *fa# majeur* ; cadence précédée par un large trait ornemental quasi-improvisé, harmoniquement inscrit depuis l'*Ancora poco meno* (ms. 20) sur cette longue *dominante* tenue et réitérée par l'artifice du trille à la main gauche.



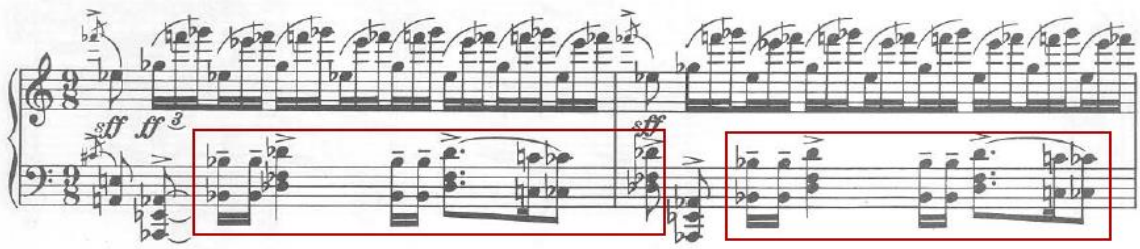
Ex. 87 : geste cadentiel do#-fa#, ms. 20-25

Deux courtes sections, similaires entre elles, adviennent aux ms. 18-21 : elles sont toutes deux caractérisées à la main gauche par le déploiement de notes constitutives d'un accord de septième de dominante, au-dessous duquel coexiste, à distance de quinte, l'affirmation d'un potentiel premier degré résolutif de ce dit accord.

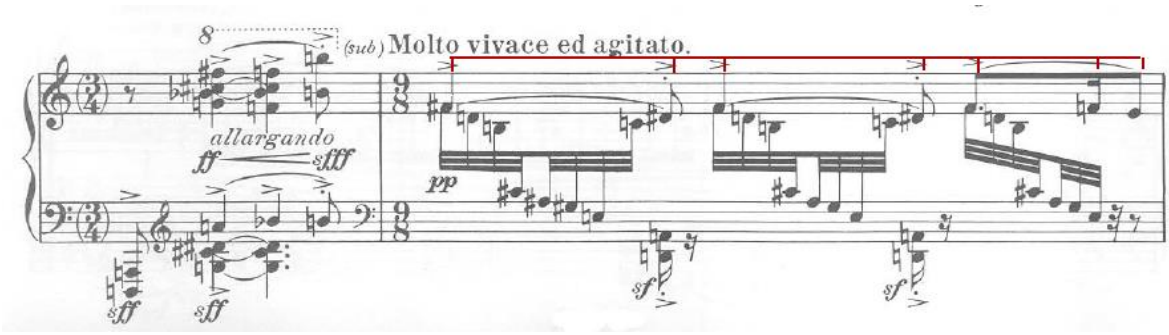


Ex. 88 : accords de septième de dominante sur pédale de tonique, ms. 18-21

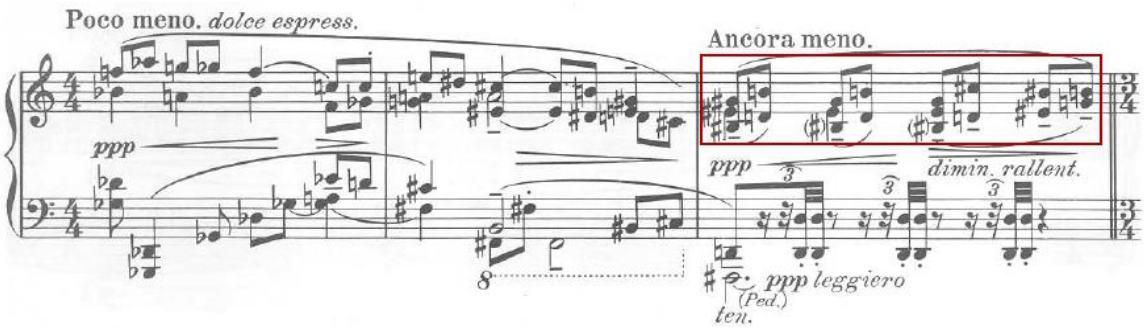
Signalons que le motif mélodique déployé au *Ancora poco meno* (ms. 20), constitué d'un balancement de tierces mineures, se retrouve aux ms. 59-60, puis au *Molto vivace e agitato* (ms. 73-74), et dans une moindre ampleur aux ms. 46 et 100.



Ex. 89 : motif mélodique, ms. 59-60

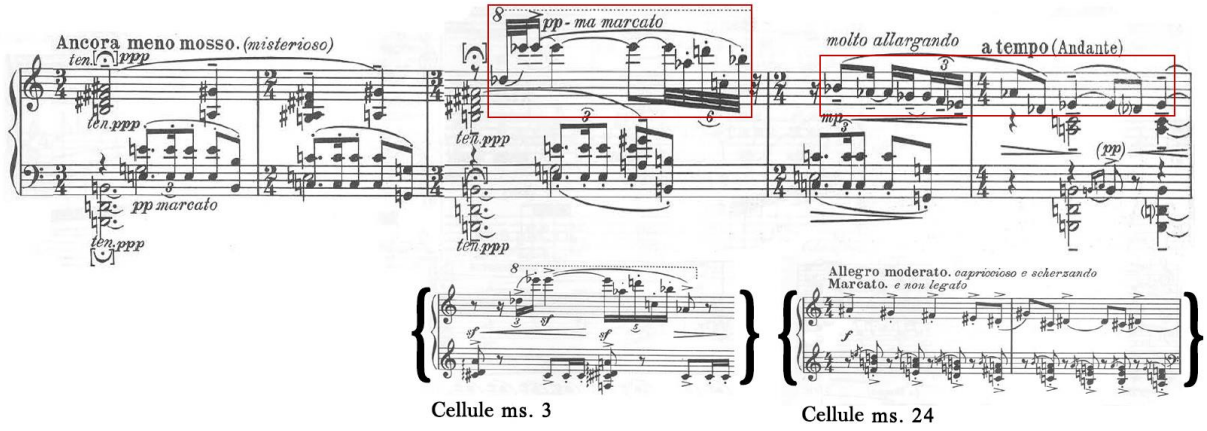


Ex. 90 : motif mélodique, ms. 72-73



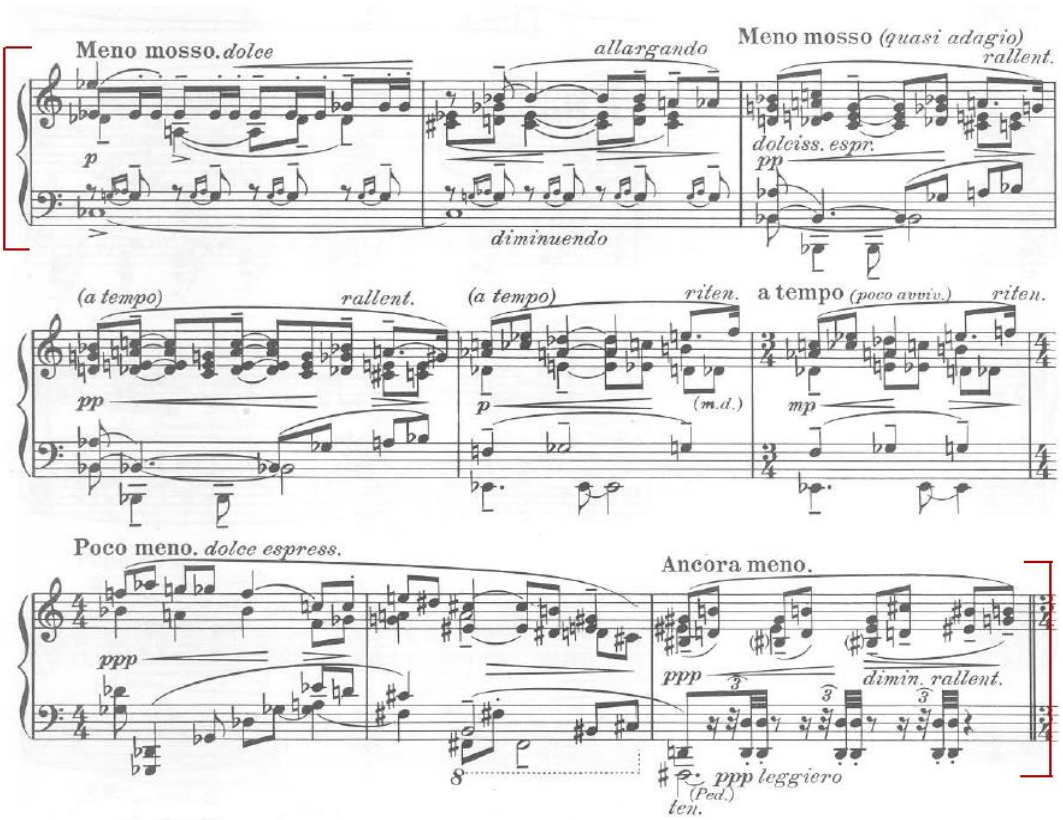
Ex. 91 : motif mélodique, ms. 44-46

[1.2] Un autre motif, très court, situé aux ms. 47-50 (*Ancora meno*) attire notre attention : on note à la main gauche l'utilisation d'un procédé harmonique similaire à celui mis en œuvre aux ms. 18-21 citées plus haut. En effet, au-dessus d'un accord parfait de *sol majeur*, tenu durant toute la durée de la section, se greffe un motif rythmique fondé sur *do majeur*. A cet instant, le rapport entre les deux fondamentales est soit d'ordre *plagal* si nous considérons le *sol* comme le premier degré, soit d'ordre inverse par rapport aux sections ms. 18-21, le cinquième degré se trouvant alors dans le registre le plus grave. Cette section se réitère aux ms. 101-104 (*Ancora meno mosso*) et fait alors office d'élément conclusif avant la cadence finale. Nous y voyons également, ramassée dans l'intervalle de deux mesures, la reproduction des deux cellules motiviques initiant pour l'une *l'introduction* (ms. 3), pour l'autre le corps de la pièce (ms. 24-25).



Ex. 92 : conclusion de la pièce, deux cellules motiviques, ms. 103-107

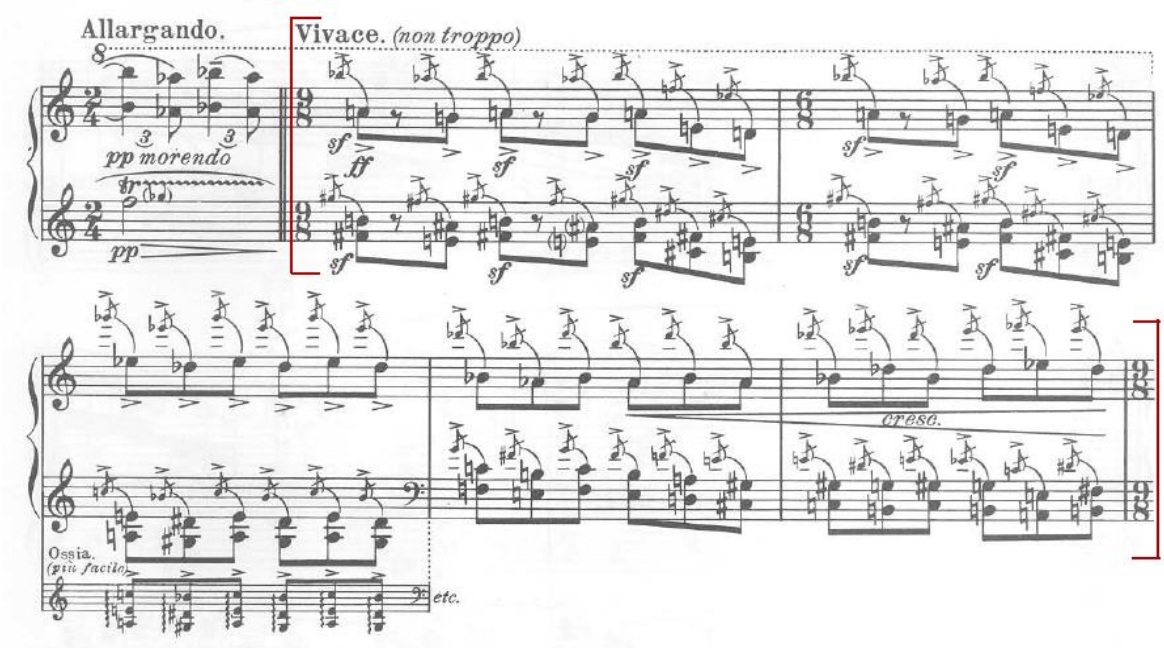
[1.3] Le corps de la pièce est d'une organisation complexe de laquelle il est possible d'extraire une relation de symétrie entre les ms. 40-46 et les ms. 91-100. A ce titre, il est nécessaire de considérer le groupe de trois systèmes depuis l'indication *Meno mosso quasi adagio* (ms. 40) jusqu'au *Ancora meno Largo* (ms. 46) comme une seule et unique section.



Ex. 93 : ms. 38-46

Elle se réitère aux ms. 91-100, depuis l'indication *Largo* jusqu'au *Ancora meno mosso*, faisant preuve toujours d'une conduite polyphonique remarquable qui contraste avec le reste de la pièce. Lors de sa redite, l'espace sonore et texturel se voit considérablement élargi, le clavier utilisé dans toute son étendue ; c'est un déploiement expressif vibrant et passionné qui a lieu alors, démultipliant l'étendue de chaque cellule motivique et jouant sur les contrastes dynamiques.

A la ms. 54, la section notée *Vivace* rompt brutalement avec ce qui la précède par une écriture de nature verticale au sein de laquelle deux univers sonores à priori antinomiques semblent coexister. Se perpétuant jusqu'à la ms. 58, il s'agit du centre exact de la pièce sur lequel nous aurons l'occasion de revenir plus avant dans cette analyse.



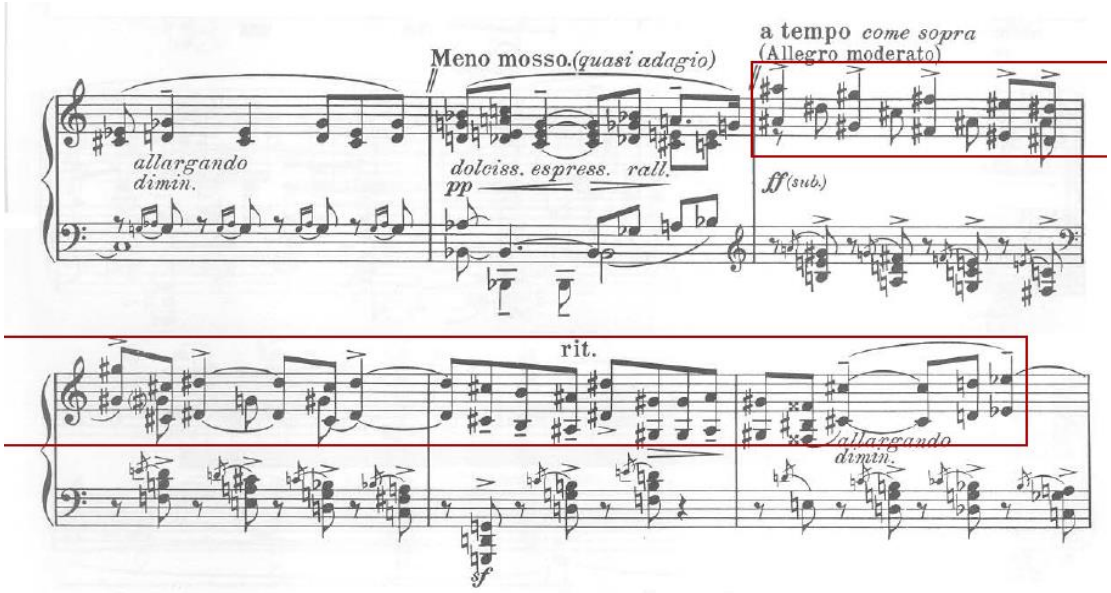
Ex. 94 : section centrale de la pièce, ms. 53-58

[1.4] Au-delà, se suivent deux sections dont la première (*l'Istesso tempo*, ms. 64-72) déploie à la basse une oscillation notable quinte juste / triton (*réb-lab-ré bécarre*) qui, par l'intervention du *la bécarre*, génère également une relation de deux quintes à distance de demi-ton (*réb-lab*, *ré-la*), comme Szymanowski le souligne dans l'enchaînement des deux dernières quintes de la phrase. La seconde section (*Molto vivace ed agitato*, ms. 73-81) voit la fondamentale *ré* issue de la quinte *ré-la* se généraliser comme pivot, avant de basculer vers *si* (ms. 86), par l'intermédiaire de sa dominante *fa#* (ms. 78). A ce titre, l'enchaînement de trois accords à la main gauche aux ms. 79-80 est du point de vue analytique particulièrement instructif : par l'intermédiaire d'un accord de *ré* septième d'espèce (créé par un jeu diatonique), Szymanowski parvient à un accord de *mi* septième de dominante altérée (*mi-sol#-si-do-ré*[63]). Or, le *mi* est justement la note manquante permettant de relier les deux quintes pivot inscrites dans le déroulement de la section (*ré-la -> mi -> si-fa#*).

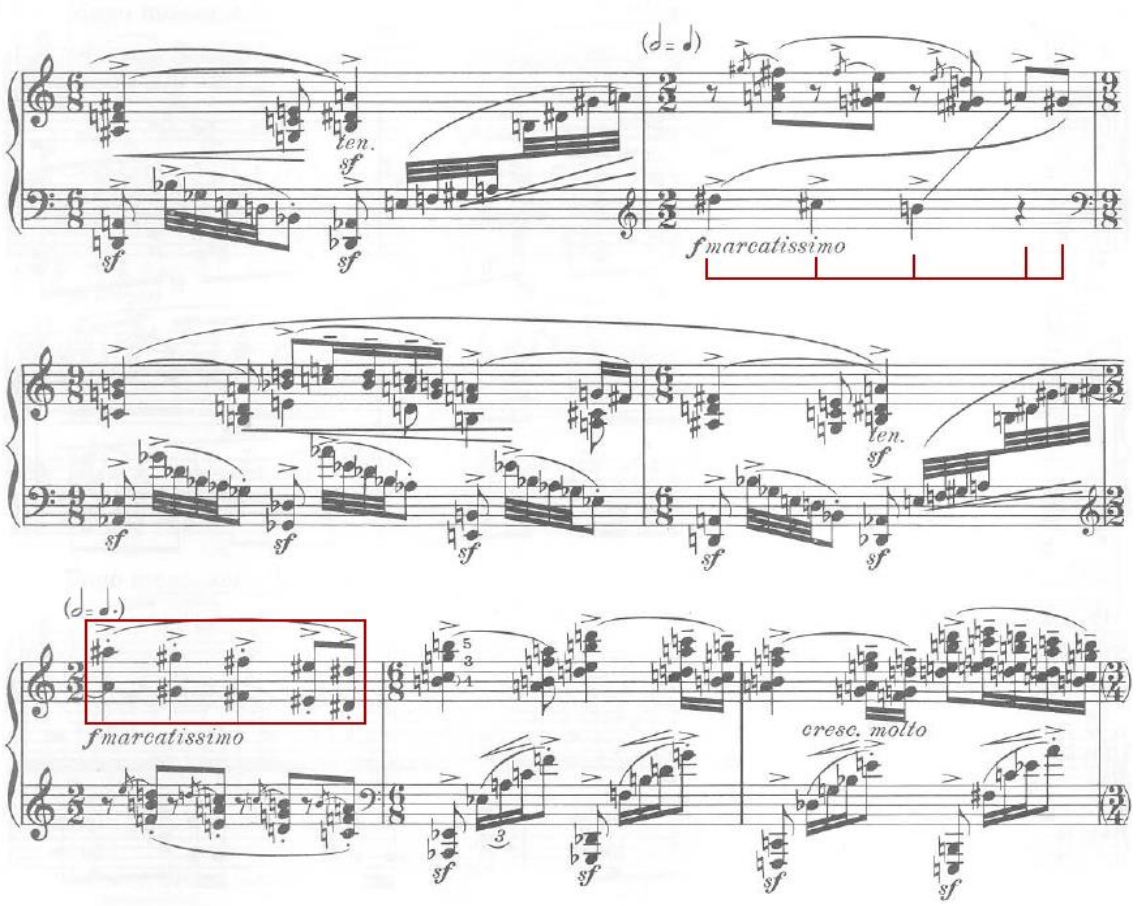
Enfin, le début du corps de la pièce (ms. 24) présente deux sections dont l'implication musicale est radicalement différente. La première, notée *Allegro moderato* (ms. 24-27), longue de 4 mesures, va voir sa cellule motivique conjointe se réitérer trois

[63] Le triton *sol#-ré* joué par la main droite vient appuyer la perception d'une saveur de dominante.

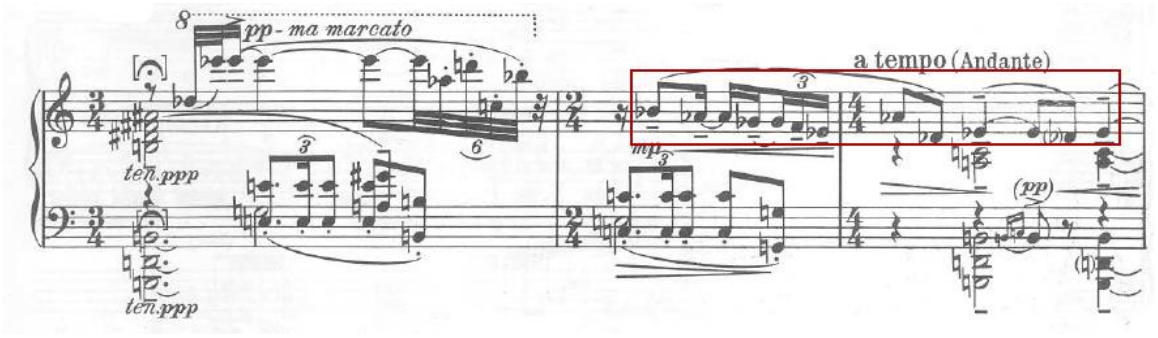
fois (ms. 34, ms. 66 et ms. 69), avant que de résonner une ultime fois comme un écho aux ms. 104-105.



Ex. 95 : occurrence de la cellule motivique, ms. 32-37



Ex. 96 : occurrence de la cellule motivique, ms. 65-71



Ex. 97 : occurrence de la cellule motivique, ms. 103-105

La seconde section (*Meno mosso*, ms. 28-32) semble s'affirmer comme un espace transitionnel permettant d'effectuer le lien avec la section de plus grande ampleur (*Meno mosso quasi adagio*, ms. 40-46) de par son implication harmonique fondée sur *mib* qui trouve un enchaînement naturel vers le *sib*, première fondamentale de la section susdite.

Notons la tentative de passage avortée ms. 33, qui conduit à la redite étoffée de la première section *Allegro moderato* suivie d'une répétition tronquée de trois mesures de la section transitionnelle *Meno mosso* (ms. 38-39). Ainsi, pour cette raison, il me semble raisonnable de fusionner, du point de vue purement sectionnel, les redites en un seul et même espace comportant nos deux sections *Allegro moderato* et *Meno mosso*, s'étendant sur les ms. 24-39.

[2.1] A travers le déroulement de la pièce, il est une section qui se distingue par opposition à l'ensemble en raison de son écriture polyphonique et de sa clarté harmonique. La grande section, ms. 40-46, répétée suivant le même parcours harmonique aux ms. 91-100, se déploie sur des pivots clairs qu'il est nécessaire de relever[64].

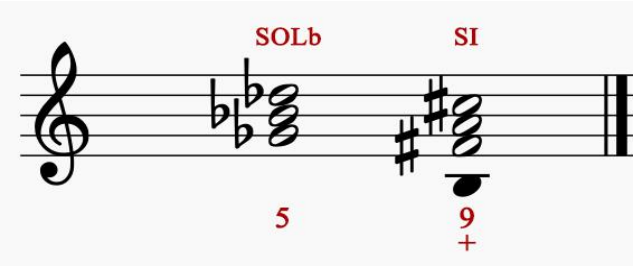
Les deux premières mesures de l'extrait s'articulent sur *sib*, appuyé à la basse par l'octave et figurant le point d'attraction mélodique de la ligne supérieure des accords de la main droite. L'agrégat schématique autour duquel évoluent les deux mesures par l'intermédiaire d'une multitude d'appoggiatures et de notes de passages possède l'identité d'une dominante, tout d'abord envisagé comme accord de septième de dominante par la présence du triton caractéristique *lab-ré* dès la première croche, puis comme neuvième de dominante par l'omniprésence du *do*. Parmi les notes dissonantes qui émaillent cet instant, notons la double altération de la quinte (*mi-solb*).

Un procédé d'écriture similaire est mis en œuvre sur les deux mesures suivantes. A cet instant, la fondamentale se déplace sur *mib* mais l'expression de l'accord de qualité dominante, masquée par les notes étrangères engendrées par la conduite horizontale des lignes polyphoniques, ne s'affirme cette fois que sur l'ultime croche. Bien qu'au deuxième temps l'agrégat de la main droite contienne déjà la septième et la quinte altérée, celui-ci ne parvient pas à sonner comme une dominante, freiné par la lente progression de la ligne horizontale de la main gauche, allant de la neuvième à la sensible par la tierce mineure.

Durant les ms. 44-45, le temps harmonique s'accélère et s'éclaircit. La quinte *solb-réb* à la basse affirme sans équivoque l'implication du pivot *solb*, fondamentale d'un accord de *solb* majeur qui s'adjoint sa septième majeure. Puis, tandis que s'opère la

[64] Nous choisissons l'occurrence ms. 40-46 pour procéder au relevé analytique.

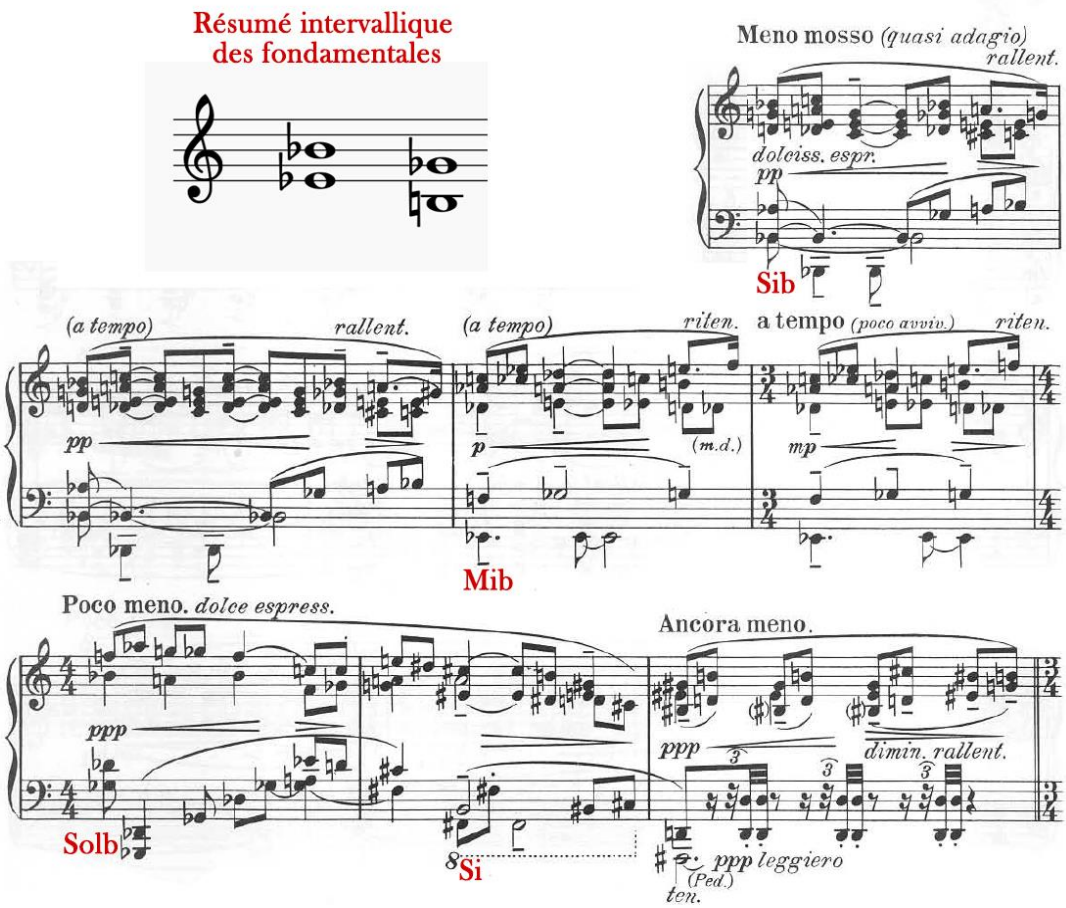
transformation enharmonique de la quinte, nous voyons apparaitre au deuxième temps un accord de neuvième de qualité dominante sur *si* en position de second renversement. La particularité de cet agrégat est qu'il tire son ossature des notes constituant l'accord parfait de *solb* : par la minorisation de la tierce de *solb*, on obtient la septième de *si* ; de plus, notons que Szymanowski, par l'utilisation subtile de la quinte altérée du nouvel accord (*mi#*), maintient enharmoniquement la septième majeure de *solb*.



Ex. 98 : transformation de l'accord parfait majeur de solb par minorisation de la tierce et ajout de la fondamentale si

Enfin, la ms. 46, semblant osciller entre deux systèmes octotoniques ($C3^{1,2}$ et $C3^{0,2}$) jette le trouble en figurant tout à la fois : 1) la continuité du mouvement quintal des fondamentales initié au début du système par le fait que les trois premiers temps pourraient être envisagés comme un accord de neuvième de qualité dominante sur *mi* sans fondamentale (ainsi le parcours : *solb-si-mi*) ; 2) mais également la transition avec la section suivante (le *ré* en octaves répétées pouvant être vu comme la quinte de *sol*, la tierce *sol-si* comme une anticipation de l'accord parfait à la basse ms. 47).

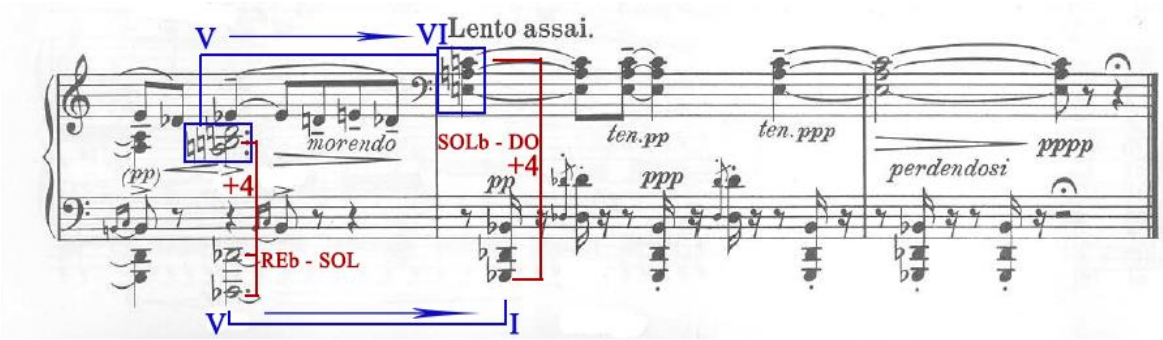
Ainsi, considérant la section dans son intégralité, et omettant pour l'instant l'ultime mesure de la section, nous pouvons distinguer un parcours harmonique constitué de quatre fondamentales, organisé selon deux quintes justes à distance de tierce majeure :



Ex. 99 : relevé topographique des fondamentales, ms. 41-46

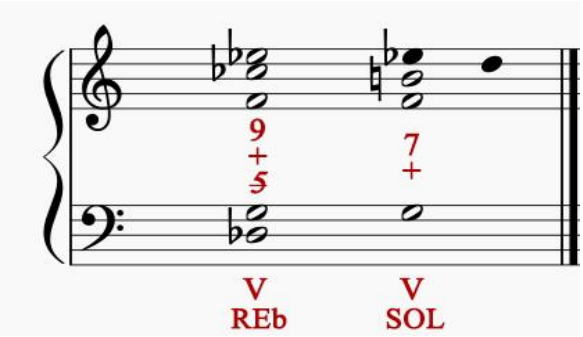
[2.2] Partant du principe qu'il est possible de former la moitié du cycle des quintes par la combinaison des quatre fondamentales avec une quinte de connexion (*si-solb-[réb-lab]-mib-sib*), ceci nous amène à nous interroger sur une l'implication musicale de la quinte centrale *réb-lab*, et nous dirige tout d'abord naturellement vers le traitement du geste cadentiel final et l'arrivée sur l'ultime fondamentale *solb*. En effet, le dernier système de la pièce (ms. 106-108) figure l'unique instant dans la pièce où Szymanowski met en œuvre à la basse un procédé d'écriture assimilable à l'affirmation d'une tonalité par un très classique mouvement de résolution : l'octave *réb*, investie d'une fonction de fondamentale d'un accord de dominante, rejoint la tonique *solb*, harmonisée sous l'aspect d'un accord parfait majeur. Or, la broderie en petites notes et la main droite s'inscrivent, par l'utilisation de l'enharmonie, dans une relation de fondamentales à distance de triton : ainsi, envisagées de façon isolée, ces notes forment un accord de septième de qualité dominante sur *sol* qui, par l'artifice d'une cadence rompue, monte au VIe degré dont

l'accord est néanmoins présenté de façon à ce que l'intervalle de triton *solb-do* se trouve aux deux extrémités de l'espace musical.



Ex. 100 : mouvements harmoniques et relations de triton dans le geste cadentiel conclusif, ms. 106-108

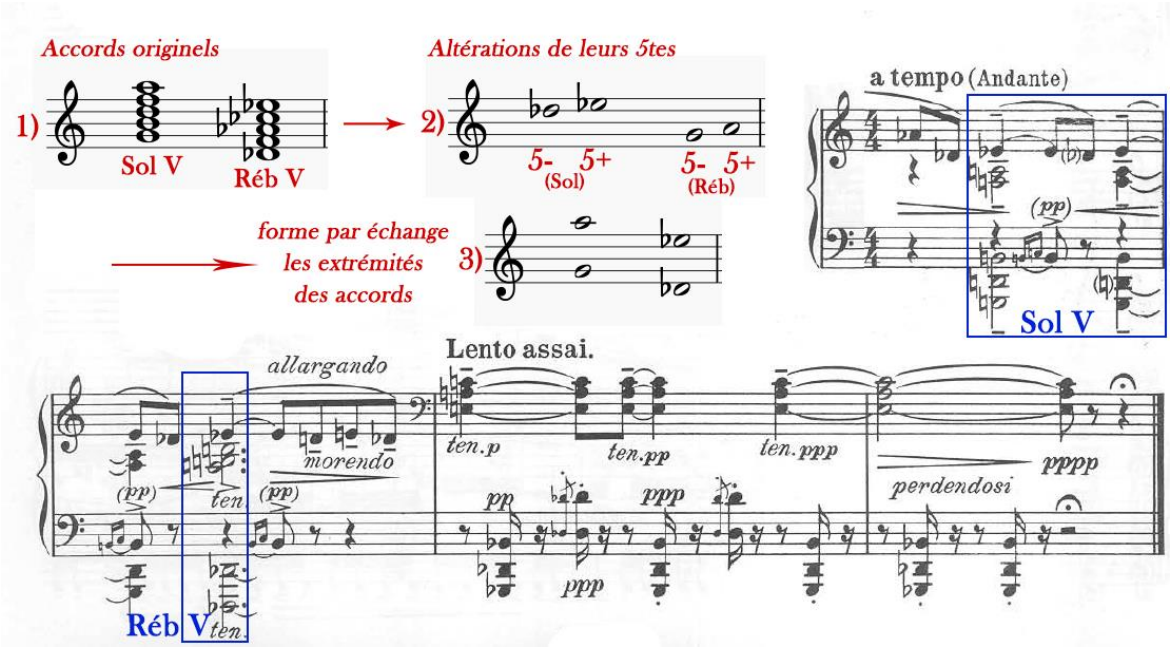
Au sein des quatre mesures finales de la pièce, Szymanowski joue de la capacité de l'accord de neuvième de dominante sur *réb* à exprimer par enharmonie un accord de dominante sur *sol* par le simple abaissement de la quinte (*réb-fa-sol-dob-mib -> sol-si-mib-fa*), la neuvième (*mib*) devenant retard du *ré*, quinte du nouvel accord.



Ex. 101 : réalisation synthétique de l'espace harmonique

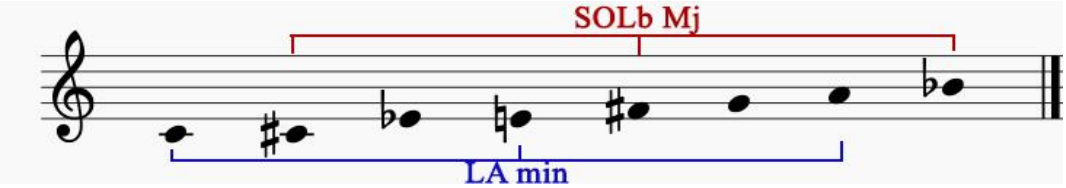
Ainsi, par l'interpénétration des éléments, l'accord initial (ms. 105) se voit envisagé comme un accord de neuvième de dominante sur *sol*, cependant que la main droite, lorsque survient le *réb*, nourrit l'éventualité de son appartenance à l'agrégat de dominante

sur *réb* avec la quinte haussée (*la bécarre*), la combinaison de ces deux univers produisant un cycle complet de tons entiers $C2^1$ dont le *ré*, quinte de *sol*, est étranger. Notons que le cycle $C2^1$ s'obtient avec la double altération de la quinte de l'accord de neuvième de dominante sur *réb*, ces deux altérations devenant respectivement fondamentale et neuvième majeure d'un accord sur *sol*. La problématique de l'imbrication de ces deux univers harmoniques se trouve admirablement résumée au sein de l'accord initial de l'extrait (ms. 105) par la cohabitation simultanée des altérations des quintes de *sol* et *réb* qui permettent le passage de l'un à l'autre des deux accords et qui figurent également leurs extrémités : *sol-la* / *réb-mib*.



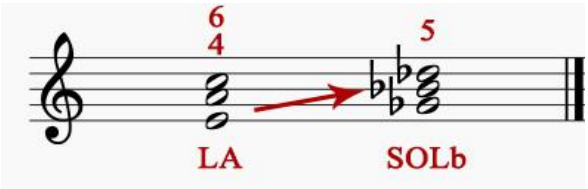
Ex. 102 : détail de l'imbrication des deux univers harmoniques à distance de triton, ms. 105-108

Enfin, les ms. 107-108 voient coexister, sur un accord parfait de *solb* majeur, un accord renversé de *la mineur* qui semble être une résolution évitée du précédent accord de qualité dominante sur *sol* vers *do majeur*. Si la deuxième relation tritonique *solb-do* est présentée de façon moins évidente que la première (*réb-sol*), l'ensemble des deux mains néanmoins forme une collection octotonique de six notes rattachées à la gamme $C3^{0,1}$ (*solb-[sol]-la-sib-do-réb-[mib]-mi*).



Ex. 103 : implication des accords de solb majeur et la mineur au sein de la gamme octotonique C3^{0,1}

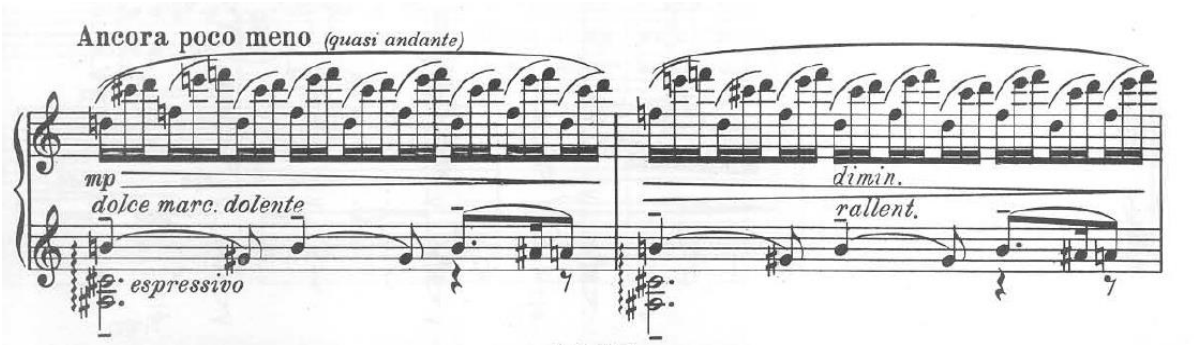
Nous voyons par ailleurs la possibilité qu'offre cette gamme de construire tout à la fois un accord de VIe degré de *do* (*la-do-mi*), ou de Ier degré (*do-mi-sol*). Au-delà de ces considérations théoriques nécessaires, l'expérience auditive des deux dernières mesures de la pièce produit la sensation d'un aboutissement, corrélé par la synchronie de l'indication métrique (*Lento assai*) et de la dynamique (*pp* allant vers l'extinction). A l'aune de ce ressenti, bien qu'il assombrisse d'une façon toute particulière l'espace musical dû à son inscription octotonique, l'accord de *la mineur* sonne résolument, et par l'intervention de l'octave *réb* à la main gauche, comme une triple appoggiature de l'accord de *solb majeur* (*mi-la-do -> solb-sib-réb).*



Ex. 104 : perception auditive de l'attraction de l'accord de la mineur vers l'accord de solb, le premier étant perçu comme une appoggiature du second

[2.3] Si, comme nous l'avons vu, la quinte *réb-lab*, fondement d'un agrégat de dominante de *solb,* demeure en quelque sorte virtuelle dans la section conclusive de la pièce de par le rapport tritonique *réb-sol* déterminé par l'altération descendante de la quinte, en revanche, nous trouvons son implication au cœur d'un passage dont nous avions évoqué le procédé d'écriture spécifique au point [1.1] de cette analyse. Il s'agit de la section *Ancora poco meno* (ms. 20-21) où la cellule motivique jouée à la partie supérieure de la main gauche, se présentant sous l'aspect d'une septième de dominante

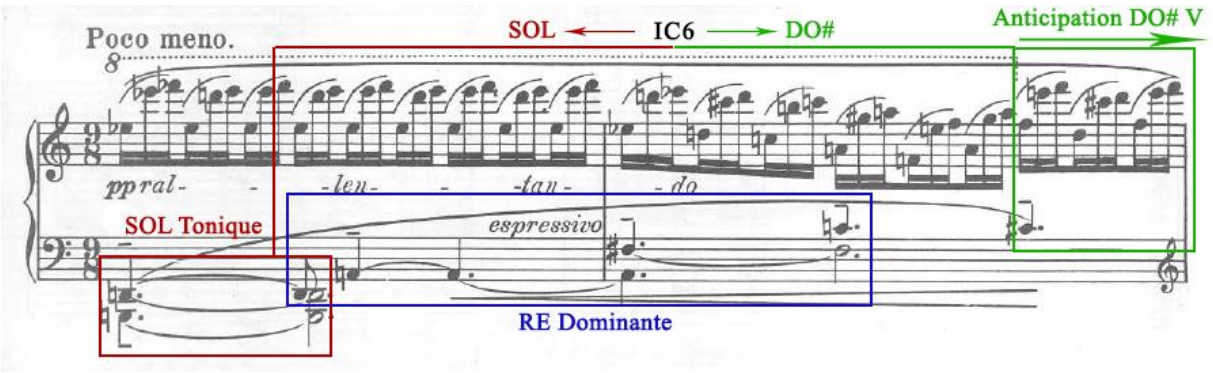
sur *do#*, se trouve superposée à une assise quintale figurant sa résolution potentielle, c'est-à-dire *fa#*. La main droite ajoute une strate d'expressivité harmonique supplémentaire, se liant de facto à la cellule motivique par l'itération de la neuvième mineure et de la sensible de l'accord de dominante (*ré, fa [mi#]*).



Ex. 105 : ms. 20-21

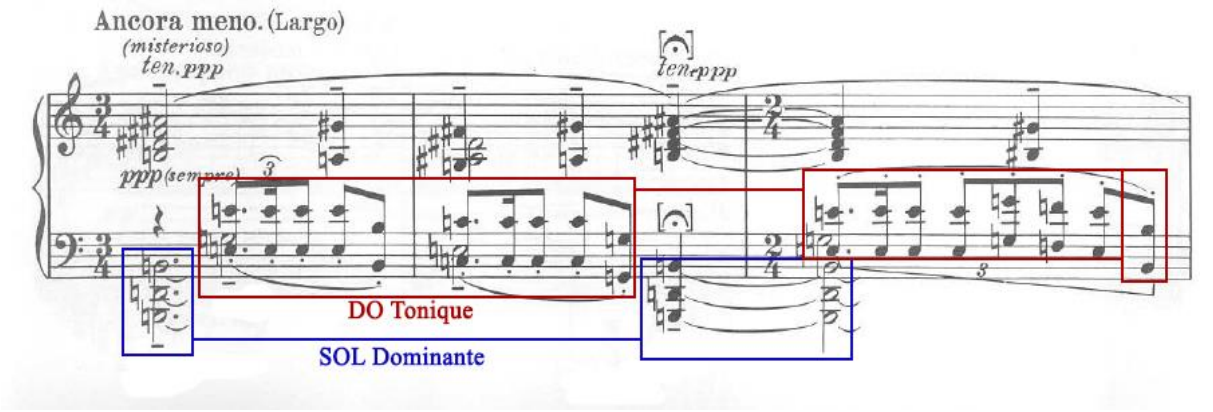
Or, ce qui soulève notre intérêt à cet instant n'est pas tant la transformation enharmonique de la notation de la double quinte – nous y reviendrons plus avant dans ce texte – (*fa#-do#-sol#* ici, *solb-réb-lab* dans la section conclusive), mais plutôt la généralisation et la transposition du procédé de superposition de deux quintes, l'une se caractérisant d'une saveur de dominante et l'autre acquérant un rôle de potentielle résolution.

[2.4] La première occurrence d'une telle cohabitation se rencontre juste au-dessus de l'exemple précité : il s'agit de la section notée *Poco meno* (ms. 18-19). Ici, nous y apercevons à la main gauche la coexistence d'un accord de septième de dominante sur *ré* avec sa résolution attendue, la quinte *sol-ré*, tandis que la main droite adjoint, avec les notes constitutives de l'accord de dominante, la neuvième mineure (*mib*). Notons qu'il se produit, sur le dernier temps de la section, une anticipation de l'inscription harmonique suivante par une habile glissement de demi-tons : tout d'abord l'abaissement à la main droite de la sensible actuelle (*fa# -> fa bécarre*) qui se pense alors *mi#* au sein du futur agrégat et devient donc nouvelle sensible, puis par la survenance du *do#*, tout à la fois septième haussée ou note de passage entre *do* et *ré* mais qui va se trouver investie du rôle de fondamentale dans le prochain accord de dominante.



Ex. 106 : rapport quintal sol-ré, détail harmonique, ms. 18-19

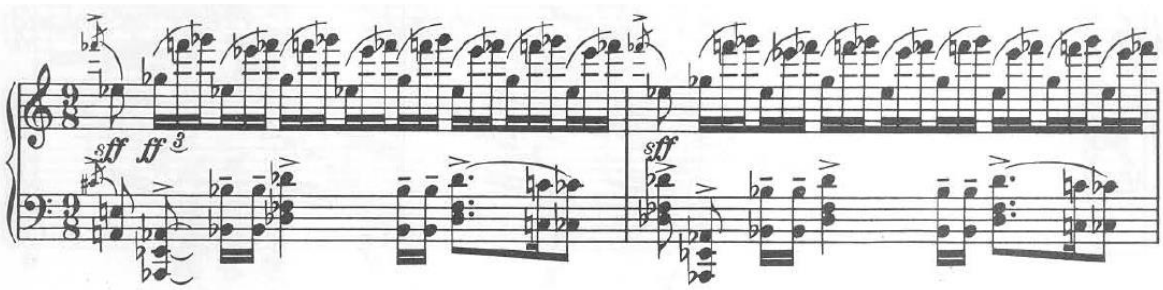
Une autre occurrence se rencontre aux ms. 47-50, section *Ancora meno (Largo)*. A cet instant, les fonctions s'inversent : la strate la plus grave de la main gauche semble porter la fonction de dominante fondée sur *sol*, tandis que la couche supérieure déploie sa *résolution* sur *do majeur*. Ajoutons de nouveau qu'il est possible de considérer ces deux univers harmoniques comme entretenant un rapport d'ordre *plagal*, *sol* figurant la tonique, *do* le IVe degré la sous-dominante. Cette section sera répétée à l'identique aux ms. 101-104 (*Ancora meno mosso*).



Ex. 107 : rapport quintal do-sol, ms. 47-49

L'exemple suivant se trouve au sein de la section notée *Vivace* (à. p. de la ms. 54). Aux ms. 59-60, Szymanowski réitère le dessin mélodique de la cellule motivique présentée aux ms. 20-21 (*Ancora poco meno*), et celui-ci semble à présent inscrit au sein

d'un accord de neuvième de qualité dominante sur *mib*, lui-même superposé à son rapport quintal descendant *résolutif* : *lab-mib*. La main droite jouit ici, pour la première fois, d'une double appartenance : soit à l'univers[65] de *lab*, transformant par conséquent l'accord *résolutif* en septième de dominante (*lab-mib-**solb***), soit à l'univers de *mib*, brouillant ainsi sa fonction de dominante par l'abaissement de la sensible (*mib-**solb**-sib-réb-fab*). Or, la prégnance donnée à l'univers de *lab* par la main droite, corrélée à l'intervention de la tierce mineure *fab* dans le remplissage harmonique de la cellule motivique, tend aussi à nous faire envisager la possibilité d'un rapport d'un V^e^ degré *lab*, à un Ier degré *réb* investi du caractère *mineur*.



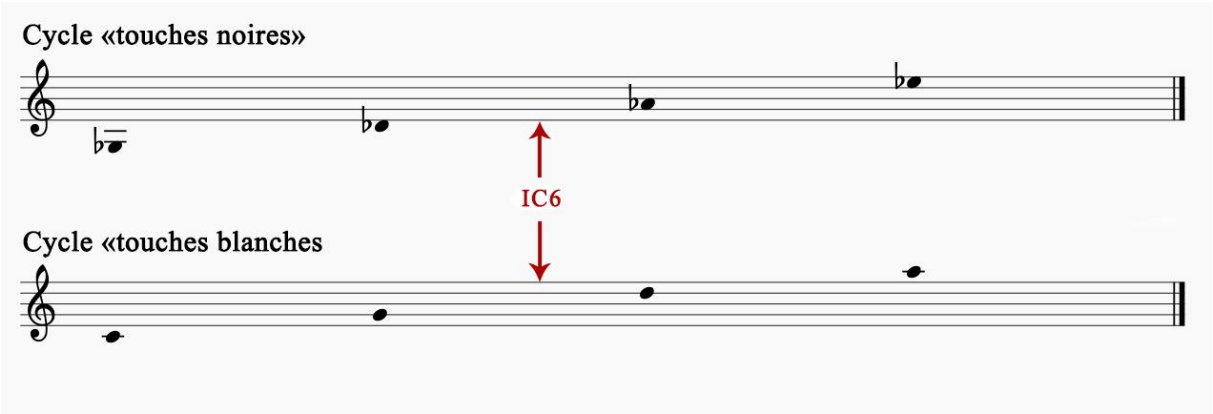
Ex. 108 : ms. 59-60

Afin de tâcher de mesurer l'impact structurel de ces différentes sections, procédons au relevé des quintes qui les composent par ordre d'apparition : *sol-ré-la*, *fa#-do#-sol#*, *do-sol-ré*, *[réb]-lab-mib-[sib]*[66]. Nous y voyons une évidente séparation « touches blanches » / « touches noires », et la répétition de plusieurs notes, ce qui nous induit naturellement à envisager leur logique de succession comme segments de cycles de quintes. Ainsi, nous obtenons un cycle sur les « touches noires », que nous choisissons de présenter en bémol eu égard du choix enharmonique décidé par le compositeur dans la section conclusive de la pièce, et dans lequel nous n'incluons que les notes communes aux multiples implications harmoniques de la section *Vivace* (ms. 59-62) : ainsi *solb-réb-*

[65] L'emploi du terme « univers » doit être envisagé en rapport avec la cohabitation simultanée des deux espaces harmoniques à distance de quinte qui, bien que la terminologie analytique employée évoque à cet instant à l'idiome tonal, portent également en eux – ainsi qu'il sera dit plus avant dans le texte – la capacité d'agir comme deux entités indépendantes dégagée de toute subordination.

[66] Compte tenu de l'indécidabilité harmonique de l'élément au sein de la section Vivace (à. p. de la ms. 54), nous mettons entre parenthèses carrées les notes structurantes potentielles selon l'angle d'appréhension analytique choisi.

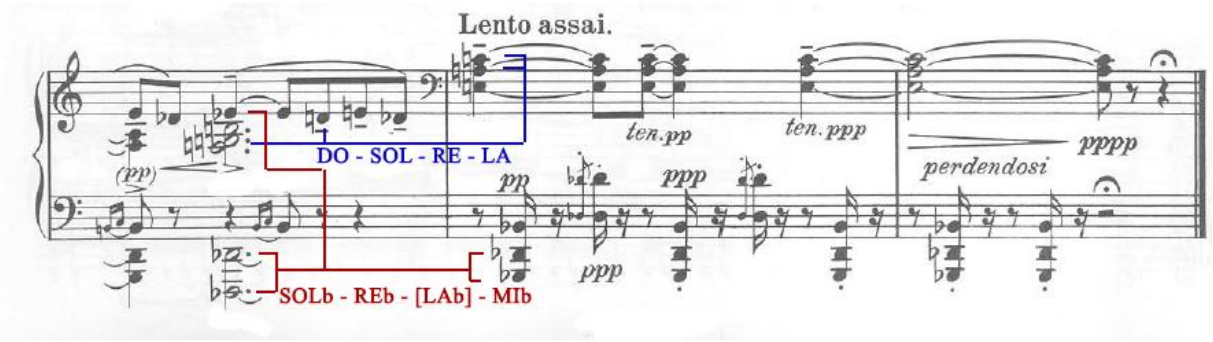
lab-mib ; et nous obtenons également un cycle sur les « touches blanches » caractérisé par le même nombre de notes et positionné à distance de triton du précédent : *do-sol-ré-la*.



Ex. 109 : deux segments de cycles de quinte à distance de triton

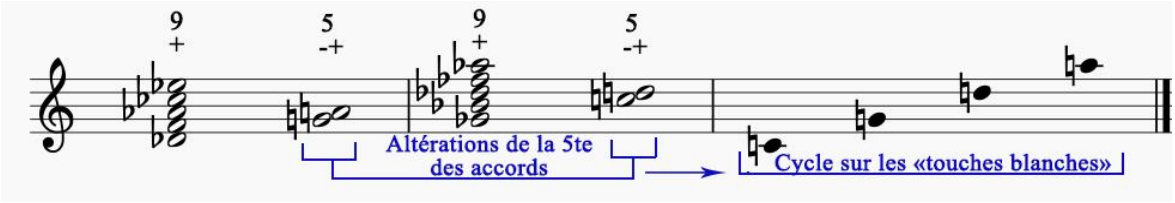
[2.4] Nous avions évoqué, au point [2.2], la construction harmonique de l'espace conclusif de la pièce recourant, sur le dernier système, à l'établissement d'un geste cadentiel caractéristique dominante/tonique. Or, le cycle sur les « touches noires » que nous venons d'obtenir se caractérise d'une architecture directement assimilable aux constituants d'un mouvement de cadence parfaite sur *solb*. Ainsi, la quinte fondamentale *solb-réb* se voit atteinte par l'intermédiaire de sa dominante à laquelle est adjointe une neuvième, *réb-lab-mib*. Si les extrémités de l'accord de dominante au dernier système de la pièce décrivent bien la substance d'un agrégat de neuvième (*réb* à la basse, *mib* au plus haut), son centre se trouve altéré (*lab* abaissé au *sol*) et se rapporte directement à un agrégat fondé sur *sol*, lui-même disposé en neuvième et à distance de triton. Nous le découvrons en position fondamentale à la ms. 105, incarné dans une dimension expressive de qualité dominante et dont l'ossature quintale se présente ainsi : *sol-ré-la*. Par la multiparamétricité et la malléabilité harmonique induite par la cohabitation des deux accords de dominante à distance de triton (*réb* et *sol*), nous assistons en quelque sorte, comme nous le décrivions au point [2.2], à la double résolution de ces dits accords, l'un sur *solb* à la main gauche, l'autre sur *do* à la main droite. Szymanowski exerce ici son génie de l'écriture en perpétuant la neuvième de la dominante *sol* dans sa résolution sur *do*, inscrivant l'agrégat d'aboutissement tout à la fois dans le cadre d'une cadence

rompue (*sol* -> *la*, V -> VI), ainsi que comme une appoggiature de l'accord sur *solb* de la main gauche.



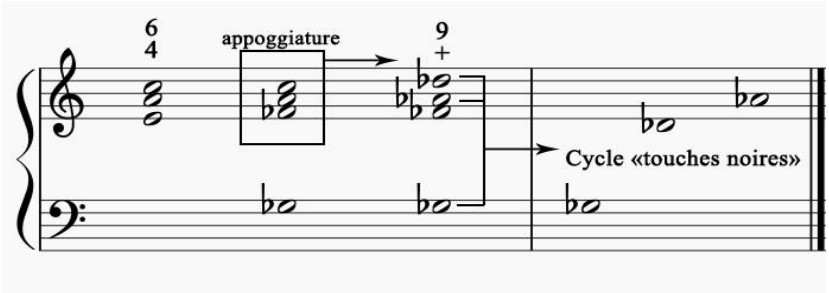
Ex. 110 : implication des segments de cycles de quinte dans l'espace conclusif de la pièce, ms. 106-108

[2.5] Nous voyons clairement l'implication de nos deux cycles de quintes au sein de cet espace musical. Néanmoins, à l'aune des fondamentales du geste cadentiel final décrivant un parcours intervallique clairement défini (*réb-solb*) et de ce fait délimitant l'univers harmonique à l'implication structurelle de deux agrégats de neuvième, il nous apparait comme inévitable de considérer l'imbrication des deux cycles de quintes selon les différentes altérations de la quinte de nos deux accords. Ainsi, la double altération de la quinte de *réb* nous fournit les notes *sol-la*, celle de *solb* les notes *do-ré*, soit l'intégralité du cycle sur les « touches blanches » *do-sol-ré-la*.



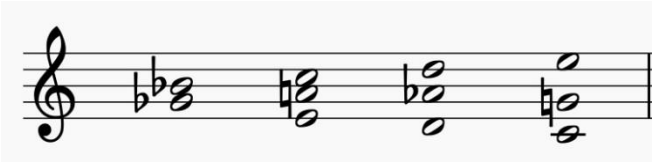
Ex. 111 : obtention du segment de cycle sur les « touches blanches » par double altération de la quinte de l'accord de neuvième de dominante

Or, si la question de l'accord de neuvième altéré sur *réb* trouve son incarnation musicale dans les ms. 106-107, le phénomène est plus complexe sur l'accord de *solb*. En effet, le *do*, à l'extrémité supérieure du complexe sonore, formant un intervalle de triton avec la fondamentale, peut être perçu comme l'altération descendante de la quinte *réb*. Mais il peut être également pressenti comme participatif d'une tierce appoggiature ascendante des notes de l'accord parfait de *solb majeur* (*la-do -> sib-réb*). A ce titre, le mi *bécarre* se voyant doté de la capacité d'exprimer par enharmonie la septième de *solb*, il peut également infléchir la direction de l'appoggiature *la*, non plus vers *sib*, mais vers *lab*, transformant ainsi l'accord en neuvième de dominante (*solb-sib-réb-fab-lab*), conformément au segment du cycle sur les « touches noires » *solb-réb-lab*.



Ex. 112 : potentialité expressive de l'accord conclusif mi-la-do

L'absence du *ré bécarre*, altération ascendante de la quinte, est notable. Bien que survolé comme neuvième mineure de *réb* à la mesure précédente, il ne trouve pas d'implication réelle au sein du complexe musical fondé sur *solb*. En revanche, et afin de clore ce chapitre, notons que l'accord *mi-la-do*, hautement pluridimensionnel comme nous avons pu en juger, peut être le fruit de déplacements intervalliques ordonnés selon l'exemple suivant :



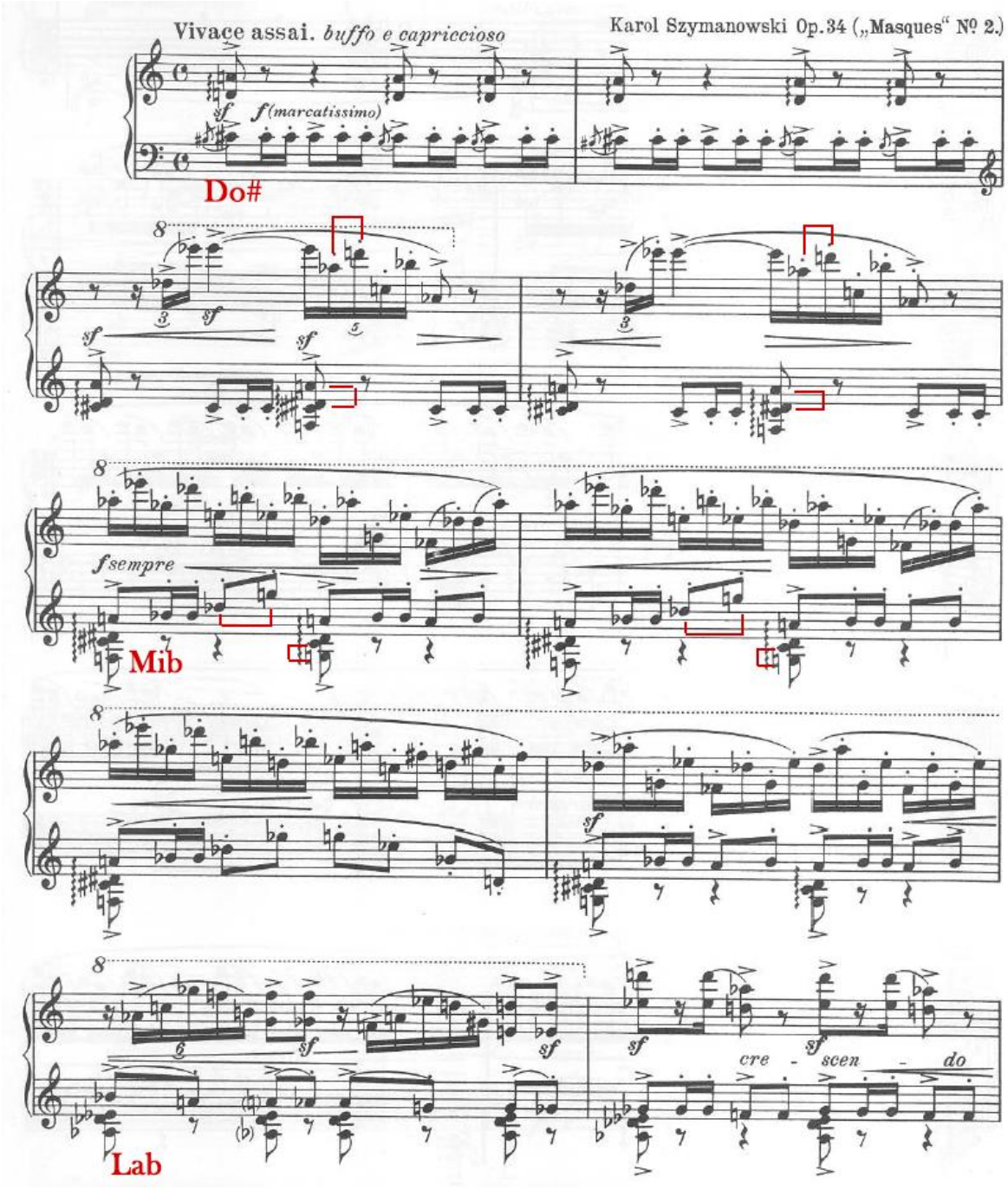
Ex. 113 : obtention de l'accord mi-la-do par écartement théorique à partir de la dyade solb-sib via mouvements intervalliques ordonnés (lignes supérieure et inférieur : tons entiers, ligne médiane : demi-tons)

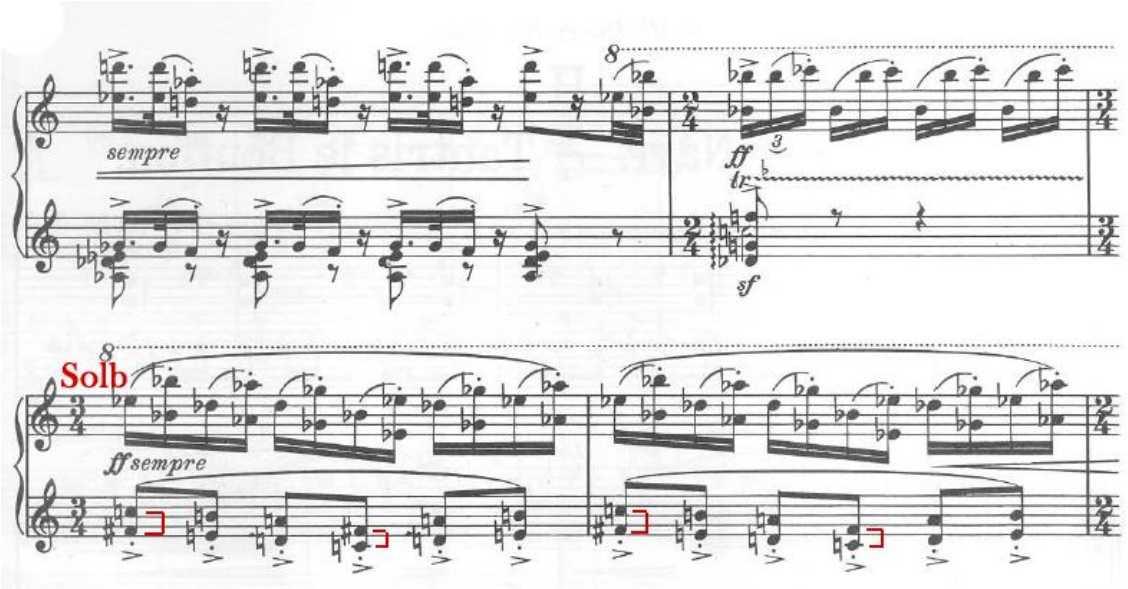
Tandis que les extrémités procèdent par tons entiers, la note centrale descend par demi-tons : de cette façon, depuis la tierce constitutive de l'accord de *solb majeur*, nous obtenons tout d'abord l'accord *la-do-mi*, présenté par Szymanowski dans son deuxième renversement, dont le *mi* a la possibilité d'incarner la septième de *solb*, puis nous obtenons le triton séparant l'octave en son milieu, présentant là l'altération ascendante de la quinte et la neuvième de l'accord sur *solb*, et enfin nous voyons l'accord *do-mi-sol*, résolution musicalement évitée de la *dominante sol* (ms. 105) qui expose respectivement l'altération descendante de la quinte, la septième, et la neuvième mineure de l'accord sur *solb*.

[2.6] Comme nous l'avons vu, les deux accords de neuvième à distance de quinte (*réb*, *solb*), ont la particularité, lorsque leur milieu exact – c'est-à-dire leur quinte – se scinde en deux demi-tons, de générer un nouveau cycle de quintes disposé à distance de triton de celui déterminé par l'ossature de ces dits accords. Or, il est tout à fait remarquable de constater que nous trouvons, rassemblés dans *l'introduction* de la pièce (ms. 1-17), tout à la fois au plan purement local et agrégatif l'implication des quatre tritons constitués par la superposition des deux cycles, ainsi que la présentation du cycle sur les « touches noires » à l'échelle des grands pivots harmoniques gouvernant ces deux pages. Les deux premières occurrences de triton se trouvent à la ms. 3, à la main droite au sein du groupe ornemental à la saveur de mode acoustique (***lab***-*sib*-*do*-***ré***-*mib*), et à la main gauche dans l'agrégat formé d'une collection issue de $C2^1$ (*do#*-***ré#***-*fa*-***la***)[67]. A la ms. 5, tandis qu'est réitéré le triton *ré#-la*, nous voyons apparaitre en croches le nouveau triton ***réb-sol***, qui incline enharmoniquement l'espace musical et change l'agrégat de la basse en une nouvelle inscription harmonique. Enfin, le dernier triton, ***fa#-do***, apparait à

[67] Notons la divergence avec la main droite dont les notes remplissant le triton ont la capacité d'appartenir à une collection $C2^0$.

la main gauche à partir de la ms. 13 et se déploie enclavé dans un groupe de deux quintes et dont les notes, placées en classes de hauteurs, forment les composants d'un mode de *fa* sur *do*. Lorsque que l'on prend de la hauteur et que l'on procède à une analyse harmonique des fondamentales qui gouvernent les agrégats dans lesquels s'inscrivent nos quatre tritons, on note le parcours suivant : 1) les ms. 1-4 de la pièce sont organisées autour de la fondamentale *do#*, tout d'abord isolée et frontalement dissonante avec la quinte au demi-ton de la main droite durant les ms. 1-2, puis considérée comme fondatrice d'un agrégat de neuvième, tantôt majeure, tantôt mineure (oscillation *ré#*/*ré bécarre*) avec sa quinte haussée (*la bécarre*) ; 2) à partir de la ms. 5, cet agrégat, par l'artifice des notes communes et de l'enharmonie, voit sa fondamentale se déplacer au *ré#*, ici assimilé *mib* ; 3) puis, bascule sur *lab* (ms. 9) en s'inscrivant résolument dans une notation en bémols, tandis que le *réb* au sein de l'accord, perçu comme une appoggiature du *do* sensible, dissone alors avec le *ré bécarre*, altération descendante de la quinte formant l'un de nos quatre tritons ***ré-lab***. Nous pouvons juger alors du parcours quintal des fondamentales, constituantes du cycle sur les « touches noires » : *réb-lab-mib*. Enfin, après un bref scintillement de la fondamentale *mib* ms. 12, la main droite déploie une gamme pentatonique fondée sur *solb* (ms. 13-15), ultime note manquante au cycle, soulignant de façon criante, par un aboutissement dynamique et expressif (nuance *ff*), sa relation de triton avec la main gauche, fondée sur *do* – première note du cycle sur les « touches blanches » – comme pour anticiper déjà l'achèvement de la pièce lors duquel s'éteindra (*pppp perdendosi*, ms. 107-108) le triton *solb-do*, disposé aux extrémités des deux mains.


Vivace assai. buffo e capriccioso
Karol Szymanowski Op.34 („Masques" Nº 2.)
f (marcatissimo)
Do#
f sempre
Mib
cre - scen - do
Lab



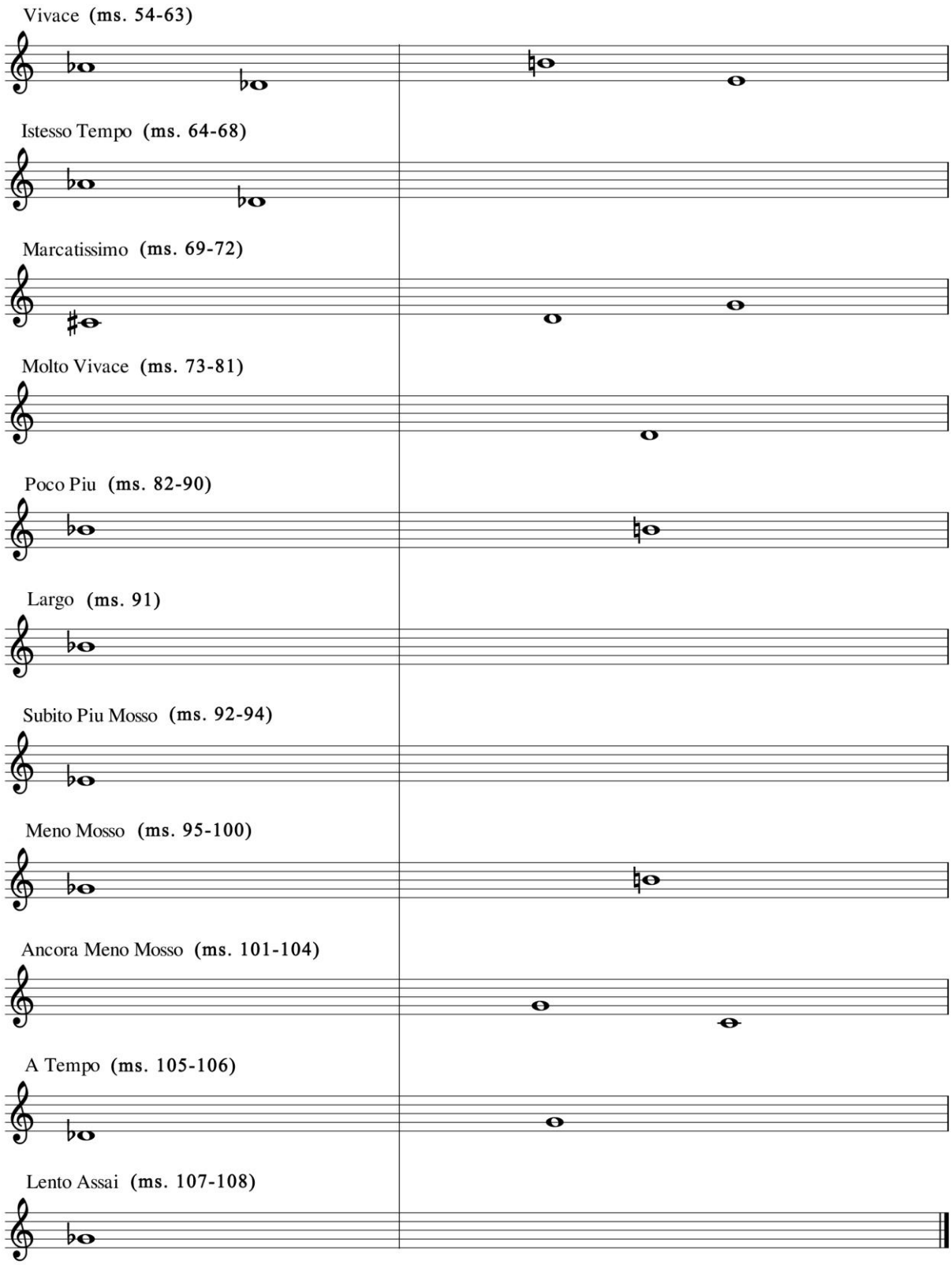
Ex. 114 : relevé topographique des fondamentales et signalement des quatre tritons constitutifs des deux segments de cycle de quinte précités, ms. 1-14

[2.7] Ainsi, à l'aune de cette analyse, pouvons-nous établir une division formelle de *l'introduction* en deux parties. Celle purement liminaire, présentant des cellules mélodico-rythmiques desquelles aucune n'aura d'impact structurant dans la suite de la pièce mais au sein de laquelle, en revanche, se voient présentés les deux cycles de quintes « touches noires » / « touches blanches » par une subtile division horizontale (pivots harmoniques) et verticale (intervalles de tritons) de l'espace musical ; et celle posant déjà les jalons d'une architecture sous-jacente, motivique et harmonique, trouvant son développement au sein du déroulement de la pièce. La première partie s'étendant des ms. 1-15, la seconde partie des ms. 18-23[68].

[3.1] Afin d'envisager à plus grande échelle l'implication structurelle des notes formant les deux cycles de quintes et, par élargissement, celles constituant les deux accords de neuvième de dominante établis à partir de ces deux cycles, procédons au relevé topographique des fondamentales organisant le réseau harmonique des différentes sections de la pièce. Nous choisissons une présentation en deux colonnes, relatives à la

[68] Les deux mesures entre les deux parties (ms. 16-17) servent de lien, tout à la fois gouvernées par les fondements harmoniques des trois mesures précédentes, et annonçant déjà la partie suivante par l'anticipation de la figure de triolet à la main droite.

teneur de chacun des deux cycles de quintes, l'une répertoriant les « touches noires », l'autre les « touches blanches ».



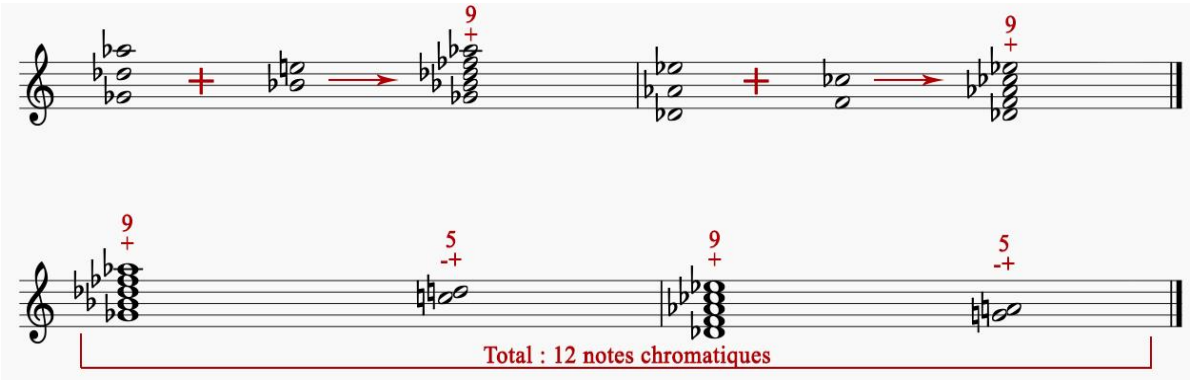
Ex. 115 : Relevé topographique des fondamentales saillantes

Le tableau d'énumération suivant nous permet de mesurer plus clairement la fréquence d'apparition des différentes fondamentales, présentées ici dans un classement dégressif.

Nb	Note
8	Do#/Réb
5	Mib
5	Sib
5	Sol
4	Si
3	Lab
3	Solb
3	Mi
3	Ré
2	Do
1	Fa
1	La

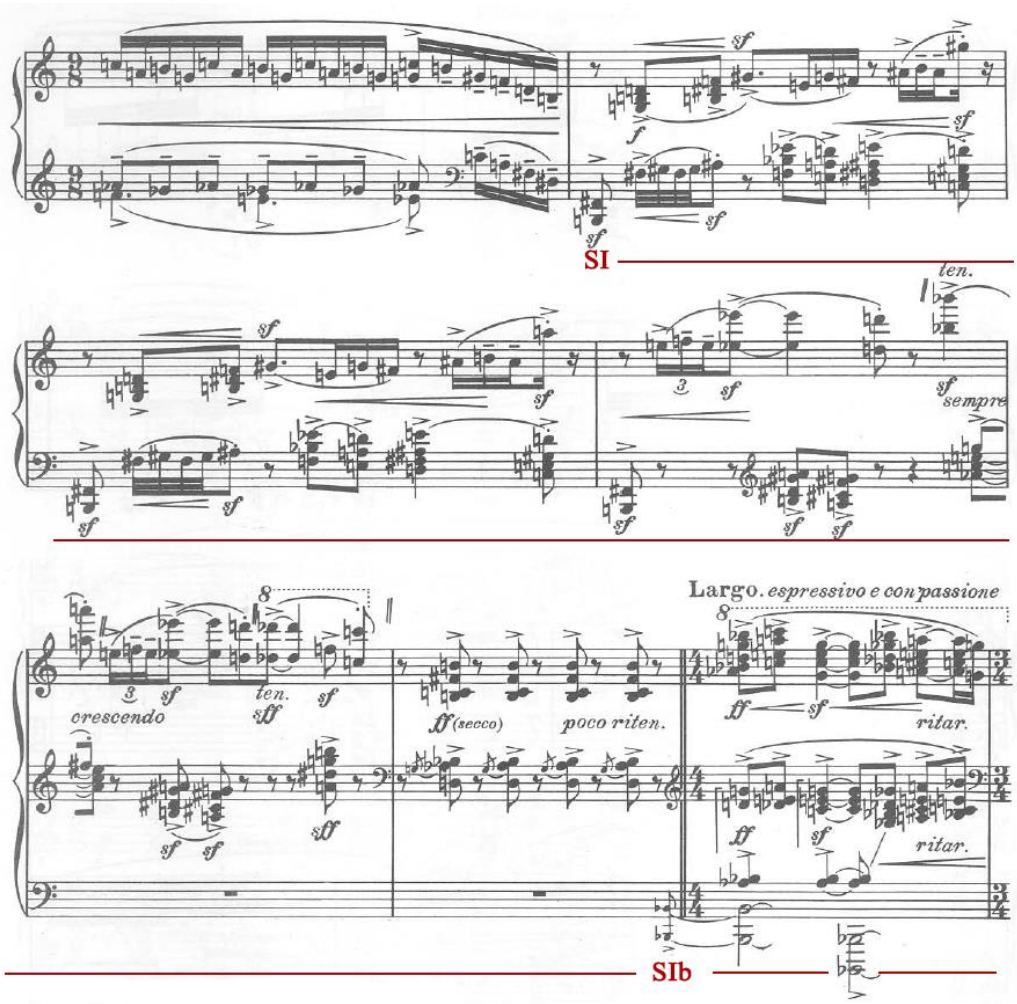
Ex. 116 : Tableau de fréquence d'apparition des fondamentales

[3.2] Le relevé topographique et le tableau de numérotation confirment la concrétisation dans l'assise harmonique des sections – c'est-à-dire à la plus large échelle de la pièce – non seulement de la double ossature quintale (*solb-réb-lab, réb-lab-mib*) ainsi que les deux altérations possibles de leur note centrale (*do-ré, sol-la*), mais également l'utilisation de quatre notes qui, lorsqu'on les adjoint à la double ossature quintale, se trouvent investies du rôle de sensibles et septièmes (*sib-mi, fa-si*), créant, de ce fait, deux accords de neuvième de dominante qui, avec la double altération de leur quinte centrale, forment l'intégralité des douze notes.



Ex. 117 : obtention des douze notes chromatiques par la double ossature quintale fondatrice, investie du signifiant de neuvième de dominante et de la potentielle double altération de sa quinte

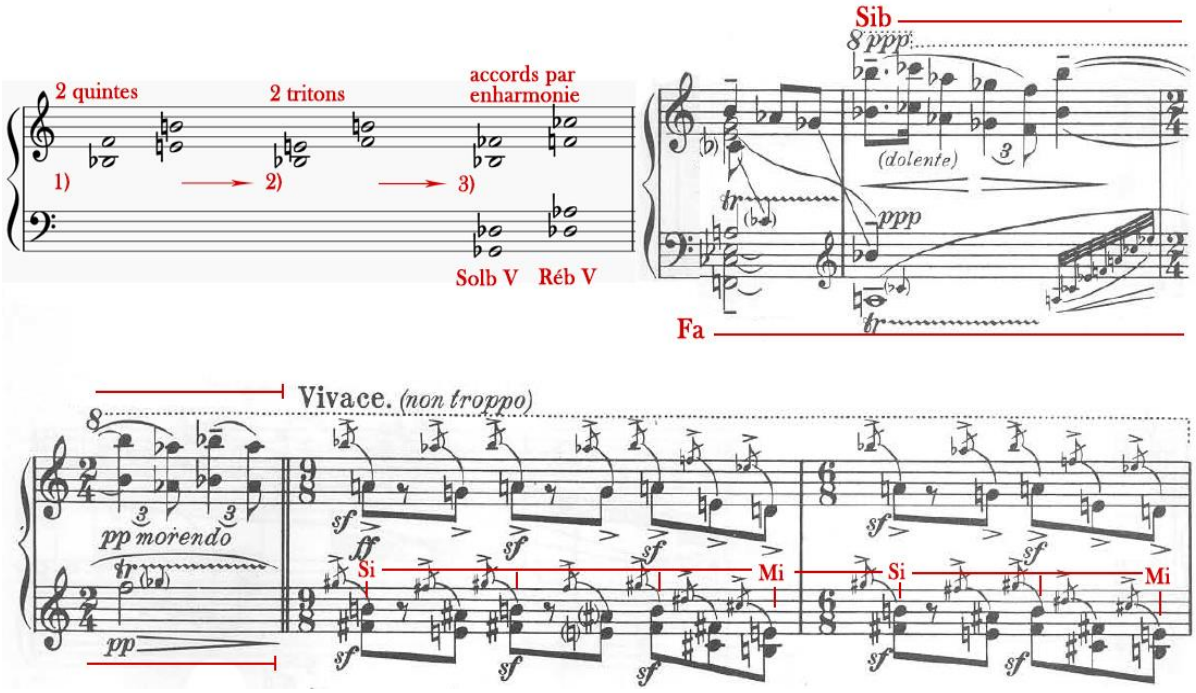
Le *sib*, sensible sur *solb*, se voit appuyé dès la ms. 33 par l'initiation de la section *Meno mosso* puis développé à partir de la ms. 40 (*Meno mosso quasi adagio*), avant d'être réexposé à partir de la ms. 91 dans un paroxysme dynamique et expressif (*Largo*). Le *si bécarre*, septième de *réb*, utilisé dans l'espace conclusif du même groupe de sections au sein duquel est employé le *sib* (*Poco meno*, ms. 45, *Meno mosso andante*, ms. 98-99), se trouve également au début à partir de la ms. 86. Le glissement d'un demi-ton réalisé par la basse au cours des ms. 86-90 est porteur – dans une dimension théorique qui nécessite néanmoins d'être signalée – d'une perspective résolutive dans laquelle la septième de *réb* (*si bécarre*) va à la tierce de *solb* (*sib*) ; or si nous trouvons justement la fondamentale *solb* par l'emploi énergique de la quinte de *si bécarre* celle-ci n'a, de façon auditive et ponctuelle, que la vocation d'affirmer la stabilité du pôle *si bécarre* par égale importance vis-à-vis du *sib* suivant, afin qu'aucune relation de subordination entre ces deux notes ne puisse être perçue.



Ex. 118 : glissement du si au sib, ms. 85-91

[3.3] L'utilisation du *mi* (septième de *solb*) et du *fa* (sensible sur *réb*) est plus délicate à percevoir. Le *mi* scintille plus que ne s'affirme véritablement comme fondamentale à la ms. 30 ainsi qu'aux ms. 46 et ms. 100 ; le *fa* quant à lui semble, à première vue, absent. Cependant, le centre exact de la pièce, situé à la ms. 54, nous démontre la subtilité de l'écriture harmonique de Szymanowski. En effet, les ms. 54-55 suivant la double barre déploient à la main gauche une suite de trois quartes et un triton, dont les quartes ont la capacité avec la main droite de former trois agrégats de trois notes assimilés à des constituants d'accords de septième de dominante : *si-fa#-la, fa#-do#-mi, mi-si-ré*. Si l'agrégat central fait sens, par enharmonie, comme participant de *l'agrégat-modèle* de neuvième de dominante sur *solb*, les deux pivots *si* et *mi* sur lesquels se fondent les premier et troisième accords incarnent respectivement les septièmes de *réb* et de *solb*. En outre, et c'est là où figure toute l'alchimie de ce passage, les ms. 52-53 –

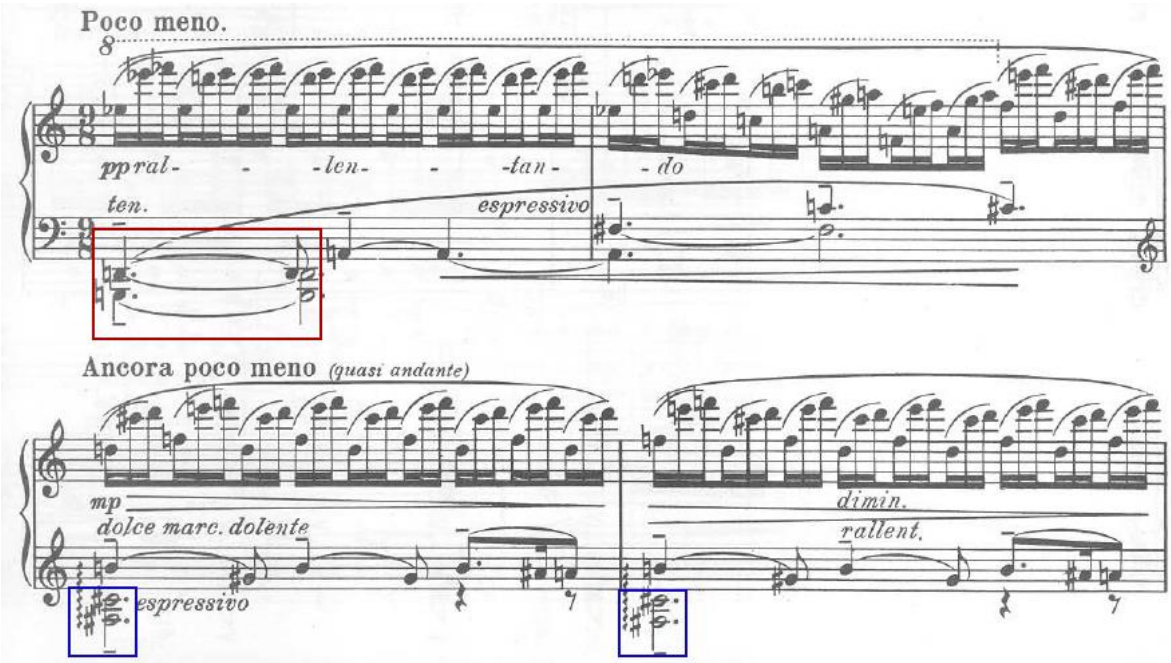
milieu exact de la pièce – se fondent quant à elles sur la coexistence de deux systèmes harmoniques, l'un fondé à la main droite sur une saveur de neuvième de dominante mineure sur *sib*, l'autre à la main gauche déployant un accord de septième de qualité dominante avec quinte abaissée sur *fa* ; ces deux fondamentales figurant les deux sensibles sur *solb* et *réb*. Ainsi, en l'espace de quatre mesures, dont le milieu est le point central de la pièce, Szymanowski parvient à présenter deux quintes qui trouvent leur inscription au sein de la double manifestation de *l'agrégat-modèle* tout à la fois comme sensibles (*sib-fa*) et comme septièmes (*mi-si*), mais dont ces quatre notes peuvent également être théoriquement appréhendées comme deux tritons formant l'identité expressive de nos deux manifestations de *l'agrégat-modèle* : *sib-mi* sur *solb*, *fa-si/dob* sur *réb*.



Ex. 119 : présentation synthétique et implication des quintes sib-fa et mi-si au sein de l'ossature quintale fondatrice, ms. 51-55

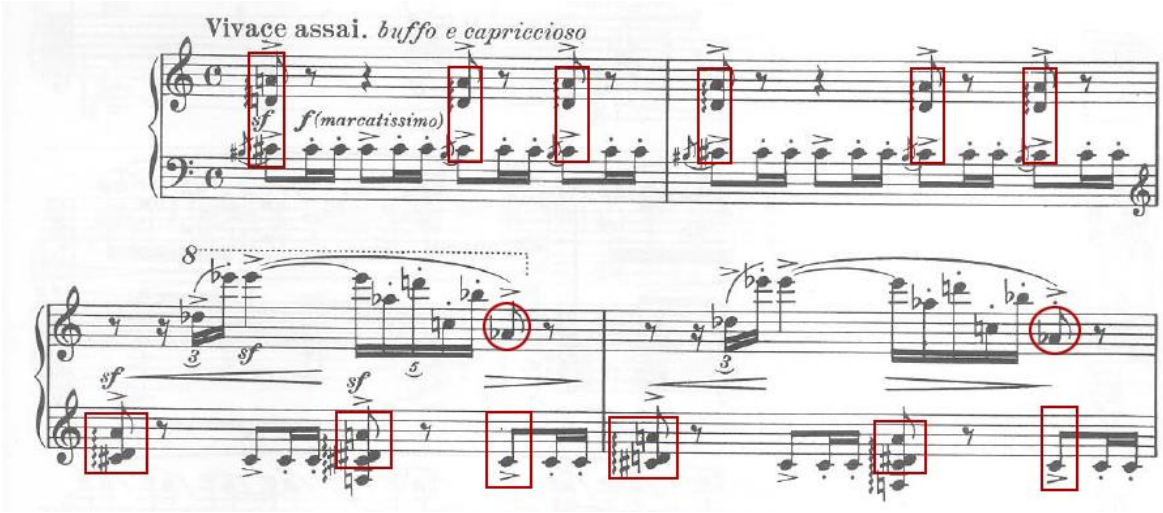
[4.1] Nous avons vu, à partir du point [2.3], de quelle façon la somme des relations de quintes superposées s'était imposée comme une unité structurante à large échelle en délivrant de façon subtile deux cycles de quintes à distance de triton, formant l'ossature des deux accords fondateurs de la pièce ainsi que les différentes altérations possibles de leurs quintes. La toute première occurrence de ce type de cohabitation quintale se trouve,

comme nous l'avons décrit aux points [2.3] et [2.4], au cœur des sections *Poco meno* et *Ancora poco meno* (ms. 18-21). Or, lorsque l'on prend de la hauteur de champ, il apparait que ces deux instants sont liés dans leur similarité par une autre relation permettant de les considérer comme une unité organisée : il s'agit du rapport de demi-ton qui s'établit entre les quintes des deux sections (*sol-ré-la -> fa#-do#-sol#*) et de façon plus particulièrement visible entre les deux assises toniques (*sol-ré -> fa#-do#*).



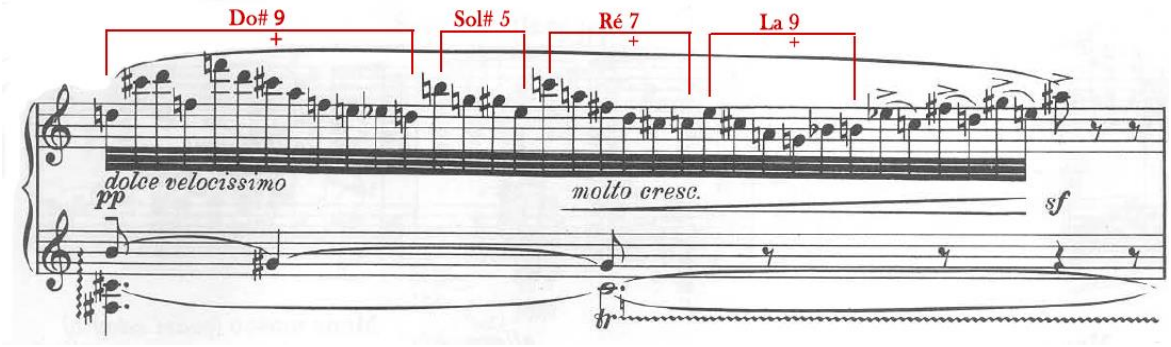
Ex. 120 : relations de demi-tons entre les quintes fa#-do# et sol-ré, ms. 18-21

La prise de conscience de la mise en œuvre par Szymanowski de ce principe de distanciation quintale au demi-ton, permet d'éclairer le début de la pièce. En effet, on remarque l'ébauche d'un tel geste dès le premier instant de *Tantris* où la battue percussive du *do#* frottant contre la quinte *ré-la*, produit un agrégat qui demeure durant les ms. 1-2 difficilement assimilable. C'est à partir de la ms. 3, lorsque survient au dernier temps le *lab* à la main droite, qu'il prend sens comme une superposition de deux quintes à distance de demi-ton, s'inscrivant alors au sein d'un accord de neuvième mineure dont la quinte juste et son altération ascendante cohabitent (*réb-lab-la bécarre-ré bécarre*).



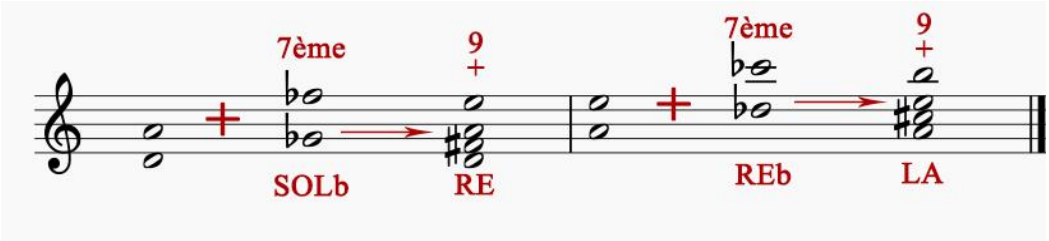
Ex. 121 : relations de demi-tons entre les quintes do#-lab et ré-la, ms. 1-4

Or, ce nouveau rapport de quinte au demi-ton qui ouvre l'espace introductif, le clôt également de façon dissimulée lors du trait ornemental saisissant qui a lieu à la ms. 22. Par l'usage d'une pensée harmonique synthétique, il est possible de séparer la longue phrase de triples croches en plusieurs groupes distincts : le premier groupe s'impose de façon évidente par la consonance qu'il provoque avec l'accord de septième de qualité dominante sur *do#* à la main gauche, ainsi nous admettons qu'il se trouve fondé sur *do#* ; le deuxième groupe, constitué de quatre notes, déploie un accord parfait de *sol# mineur* qui, adjoint aux notes communes de l'accord de septième de qualité dominante précédent, forme alors à l'échelle des deux groupes un accord de neuvième de qualité dominante sur *do#/réb* ; le groupe suivant incarne la cassure de triton au sommet de l'ossature quintale *réb-lab-mib* que déclenche l'abaissement de la neuvième majeure *mib* vers *ré*, présentant à son tour un nouvel accord de septième de qualité dominante fondé sur *ré bécarre* ; enfin, le dernier groupe, similaire au précédent par son dessin mélodique, forme un accord de neuvième de qualité dominante sur *la*. Nous assistons là à une symétrie fondée sur une double ossature quintale *réb-lab-mib* / *ré-la-mi*: tout d'abord celle des deux premiers groupes, née de la quinte *do#/réb-sol#/lab* puis étendue au *mib* par l'accord du deuxième groupe ; enfin le même procédé appliqué aux deux groupes suivants lorsque le *mi* participant de l'ultime accord est adjoint à la quinte *ré-la*.



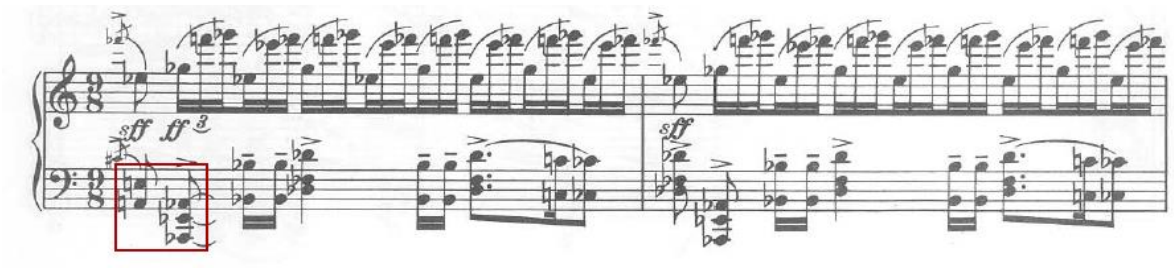
Ex. 122 : implication mélodique de la relation de demi-tons entre les quintes do#-sol# et ré-la, ms. 22

Signalons également que la quinte *ré-la*, initiatrice de nouvelles fondamentales agrégatives, trouve son implication au sein des deux accords fondateurs de la pièce par le fait qu'il est possible de former un accord de neuvième de qualité dominante sur la fondamentale *ré* par l'ajout enharmonique de la septième sur *solb* (*ré-**fa#/solb**-la-**mi/fab***), de même qu'il devient possible de créer un accord de neuvième de qualité dominante sur la fondamentale *la* en usant du même procédé se rapportant à *réb* (*la-**do#/réb**-mi-**si/dob***).



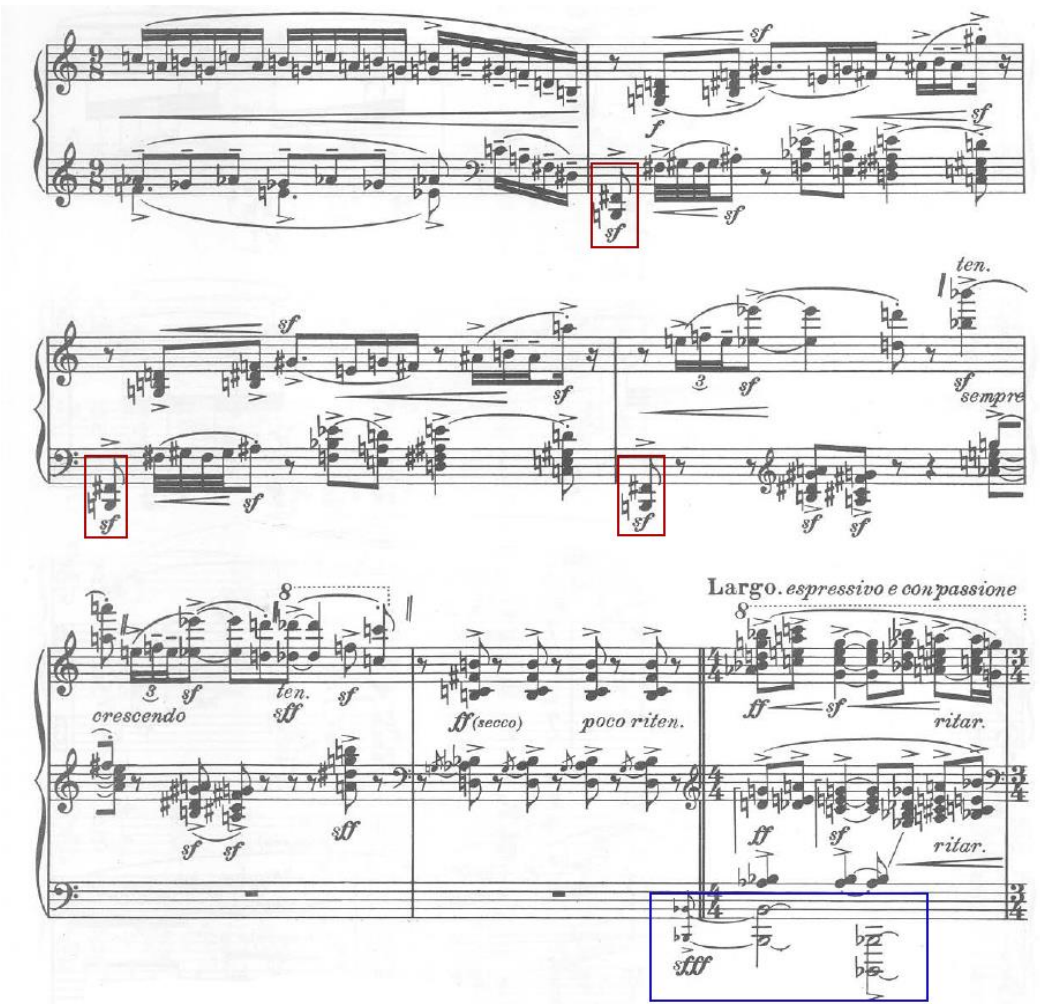
Ex. 123 : possibilité de formation d'accords de neuvième de qualité dominante sur ré et la par l'intervention de septièmes issues des accords fondateurs de la pièce

[4.2] Ce type de relation quintale au demi-ton que nous voyons souligné au cours de *l'introduction* apparait également plusieurs fois au cours de la pièce et émaille le discours musical. L'occurrence la plus immédiatement perceptible se situe à la ms. 59, à l'instant où, à la main gauche, la quinte *la-mi* se trouve brutalement projetée à l'octave inférieure, mais un demi-ton plus bas en terme de classes de hauteurs, sur la nouvelle quinte *lab-mib*.



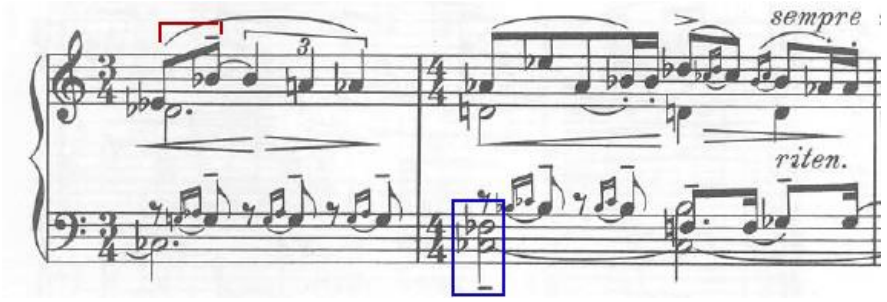
Ex. 124 : relations de demi-tons entre les quintes lab-mib et la-mi, ms. 59-60

A une plus large échelle, nous assistons à la mise en œuvre de ce procédé d'écriture aux ms. 86-91, par le rapport qu'entretiennent, les fondamentales *si bécarre* et *sib*, et leurs quintes respectives dont il faut néanmoins signaler l'absence du *fa bécarre* mais qui est toutefois perçu dans le champ psycho-acoustique de l'auditeur comme participante, même latente, à l'assise de la fondamentale *sib*.



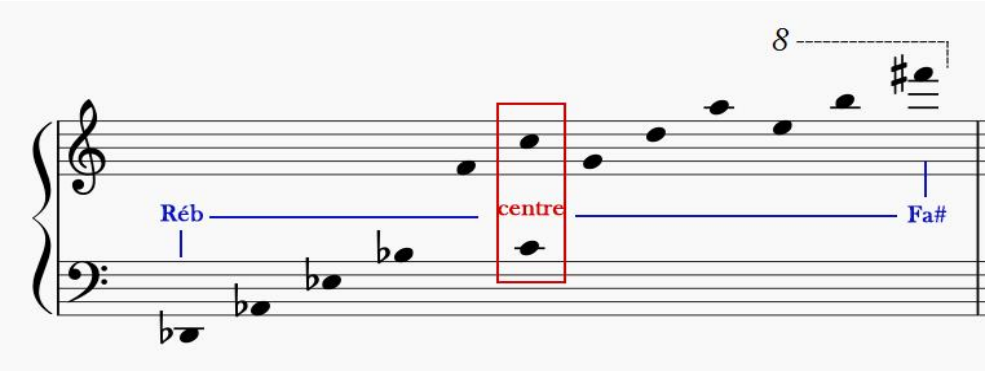
Ex. 125 : relations de demi-tons entre les quintes si-fa# et sib-fa, ms. 85-91

Enfin, l'ultime itération, la plus subtile, se déroule au sein de la section *Meno mosso* (ms. 29-30), lorsque la quinte *mib-sib* présentée à la main droite, issue de la fondamentale organisatrice de la section, se déplace vers un agrégat qui, à première vue, se trouve perçu comme un accord de *sib* dominante altérée, mais qui, auditivement, de par l'absence de cette fondamentale *sib* possible, sonne comme un accord de dominante sur *mi bécarre*, par enharmonie ; la nouvelle quinte *mi-si* se trouvant alors disposée à la main gauche.



Ex. 126 : relations de demi-tons entre les quintes mib-sib et fab-dob, ms. 29-30

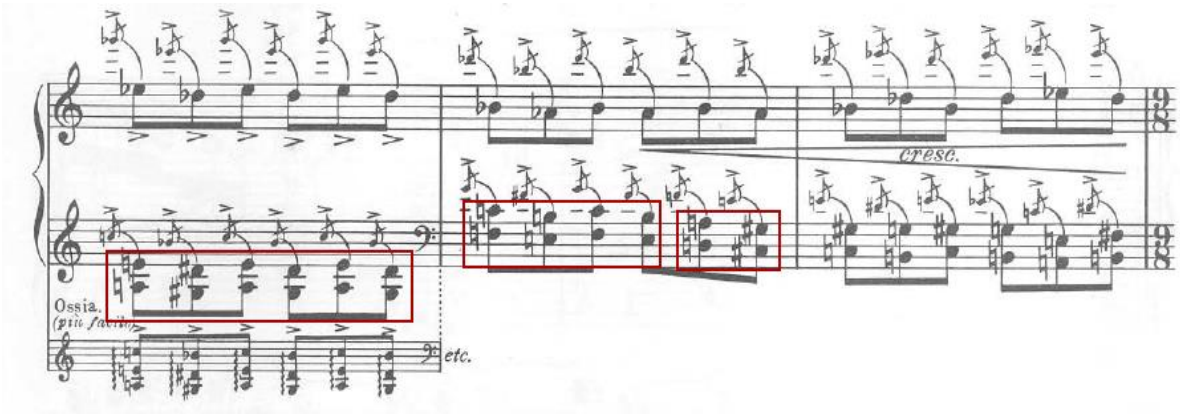
[4.3] Si à présent nous comptabilisons et résumons la somme des enchaînements de quintes à distance de demi-ton que nous avons signalés au cours de la pièce, nous obtenons, par ordre d'apparition, le résultat suivant : *réb-lab* + *ré-la*, *fa#-do#* + *sol-ré*, *lab-mib* + *la-mi*, *mib-sib* + *mi-si*, *sib-fa* + *si-fa#*. Soit, cinq groupes de deux quintes qui ont la capacité de former deux segments de cycle inscrits pour l'un sur les « touches noires », pour l'autre sur les « touches blanches » : *fa#-réb-lab-mib-sib*, *sol-ré-la-mi-si*. Néanmoins, le *fa* se voit coupé du cycle sur les « touches blanches » par l'absence notable du *do* au sein des enchaînements, permettant de faire le lien et de compléter l'intégralité des douze notes. Si cependant nous choisissons de présenter les onze notes obtenues sous la forme d'un cycle de quintes dont le *do* manquant est placé au centre[69], nous voyons qu'aux deux extrémités du cycle figurent les deux fondamentales des accords fondateurs de la pièce : *réb* et *fa#/solb*.



Ex. 127 : présentation du cycle des quintes avec do au centre

[69] Sixième note dans l'ordre de numérotation du cycle. Plus précisément, le centre exact du cycle complet se situe sur le couple *do-sol*. Rappelons de nouveau le rôle de cette quinte dans l'élément motivique de la main gauche aux ms. 47-50 et ms. 101-104.

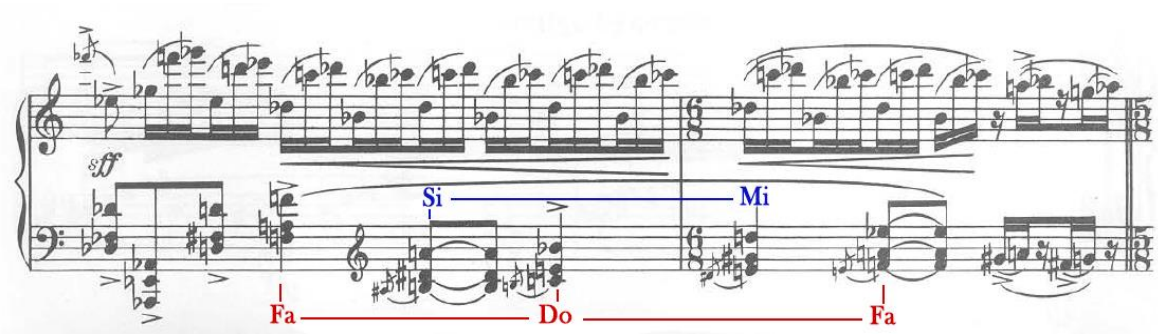
[4.4] Nous pouvons juger de l'impact structurel cohérent des enchaînements de quintes à distance de demi-ton sur la construction globale de la pièce, par l'obtention aux extrémités des deux fondamentales organisatrices et la division « touches noires » / « touches blanches » qui s'opère par l'intermédiaire du séparateur virtuel et absent *do*. Nous avions vu, au point [3.3], le rôle considérable joué par la section centrale dans l'établissement des constituants expressifs – septième et sensible – des deux accords fondateurs sur *solb* et *réb*. Encore une fois, les ms. 54-58, moyeu central de la pièce, vont nous permettre de compléter notre argumentation sur les relations de quinte au demi-ton et nous éclairer entièrement sur leurs implications architecturales. En effet, aux ms. 56-58, Szymanowski déploie, à la main gauche, une succession de quintes à distance de demi-tons, que l'on peut diviser en trois groupes de deux quintes, soit : *sol#-ré# + la-mi, mi-si + fa-do, do#-sol# + ré-la*.



Ex. 128 : trois groupes de quintes à distance de demi-ton, ms. 56-58

Parmi ces trois groupes, le premier et le dernier sont communs à ceux usités au cours de la pièce, toutefois, le groupe central apparait ici pour la première fois et permet la survenance de la note manquante au cycle obtenu précédemment : *do*. En outre, plus loin dans la section, on remarque, aux ms. 61-62, une suite de cinq accords de septième de dominante, dont il semble à première vue difficile d'en saisir la logique par le fait que ceux-ci, enchâssés au sein d'une phrase débutant et s'achevant par une fondamentale *fa* harmonisée globalement comme une septième de dominante, ne paraissent pas pouvoir

s'attacher d'une quelconque manière aux groupes de double croches de la main droite, ni marquer les jalons d'une progression harmonique rationnelle. Or, lorsque l'on relève les fondamentales sur lesquelles sont basés ces accords (*fa-si-do-mi-fa*) et qu'on les dispose en retranchant une note sur deux, nous obtenons de nouveau le groupe de deux quintes imbriquées à distance de demi-ton que la section centrale est seule à donner dans toute la pièce : *fa-do* / *mi-si*.



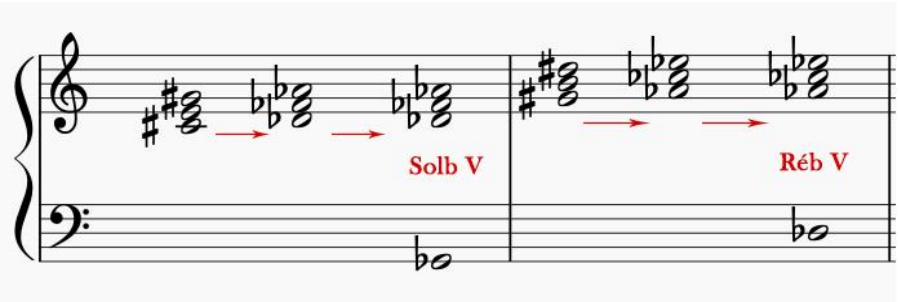
Ex. 129 : relevé des fondamentales des accords présentant la relation de demi-ton fa-do / mi-si, ms. 61-62

[4.5] Enfin, et pour souligner l'interpénétration constante des fondements architecturaux, notons que les trois groupes de quintes présentés par la section centrale peuvent théoriquement être agencés sous la forme de deux groupes de deux accords mineurs à distance de demi-tons. Pour obtenir cette nouvelle présentation, nous empilons verticalement chaque quinte, respectivement divisée en son milieu :

quintes I-III-V, 1ère note	*quintes II-IV-VI, 1ère note*	*quintes I-III-V, 2ème note*	*quintes II-IV-VI, 2ème note*
Sol#	La	Ré#	Mi
Mi	Fa	Si	Do
Do#	Ré	Sol#	La

Ex. 130 : tableau synthétique des trois groupes de quintes

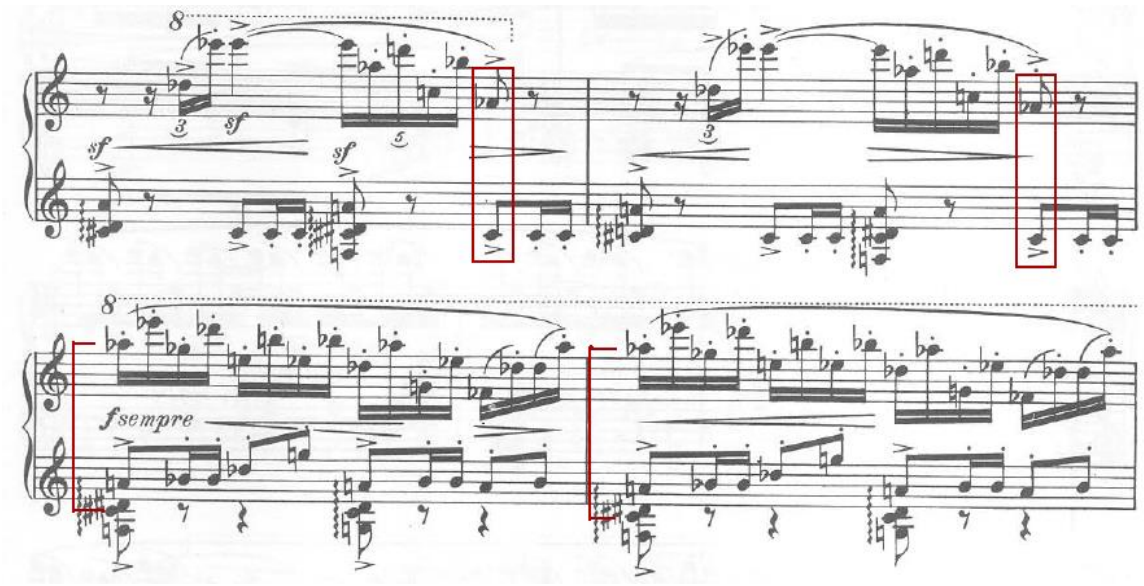
Nous voyons alors se dessiner deux enchaînements d'accords à distance de demi-ton desquels il devient possible d'appréhender la relation avec les accords fondateurs de la pièce. En effet, par l'utilisation de l'enharmonie, les deux accords formés par les colonnes en bleu trouvent leur inscription au sein de deux accords de neuvième de dominante fondés respectivement sur *solb* et *réb* :



Ex. 131 : implication des accords des colonnes bleues au sein des deux accords fondateurs de la pièce

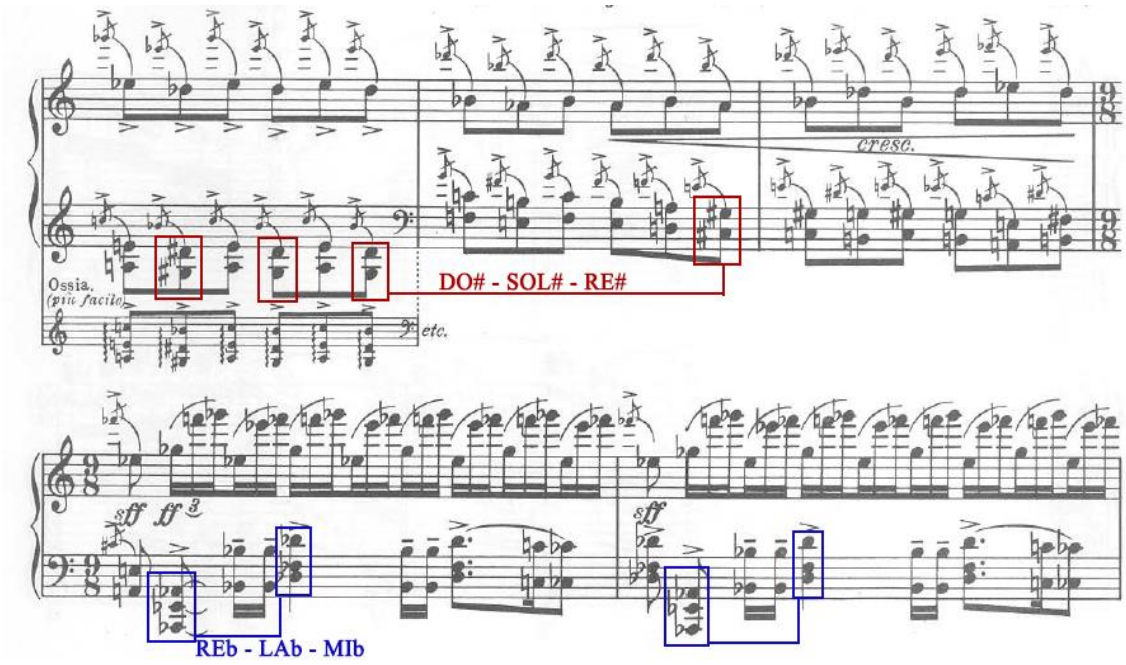
Les accords formés par les colonnes en jaune s'incarnent alors en appoggiatures descendantes de chacun des deux accords bleus, exprimant là une nette séparation bémol/bécarre, celle-ci issue de la division « touches noires » / « touches blanches » créée par l'élaboration harmonique qui sous-tend la pièce.

[5.1] Nous avons pu constater tout au long de cette analyse que l'enharmonie joue un rôle tout particulier. Dès le début de la pièce, Szymanowski joue sur l'incertitude *dièse/bémol* lorsqu'il donne, aux deux mains, la quinte structurante *do#-lab*.



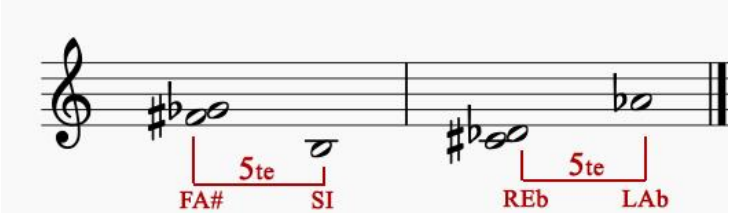
Ex. 132 : enharmonie de la quinte do#-lab, ms. 3-6

Puis, la section *Ancora poco meno* (ms. 20-21) s'établit sur la cohabitation quintale *fa#-do#-sol#*, notes à la base de l'ossature des deux accords fondateurs de la pièce qui, à l'extrême fin (ms. 106-108), sont présentés en bémol par le geste cadentiel dominante -> tonique, *réb-solb*. Notons également que le *solb* s'établit clairement comme pivot au cœur de la grande section à connotation tonale aux ms. 44 et 95-97, et que le *réb* est donné distinctement comme fondamentale d'un accord parfait lors de la section centrale de la pièce ms. 59-61. A ce titre, cette section parvient à rassembler, en un espace relativement restreint, l'enharmonie de la double quinte formant l'ossature de *l'agrégat-modèle* de neuvième sur *do#/réb* : tout d'abord au sein des enchaînements à distance de demi-ton, ms. 56-57, *do#-sol#-ré#* ; puis aux ms. 59-60 par la cohabitation de deux fondamentales *lab* et *réb* (nettement appuyées par l'accentuel) formant *réb-lab-mib*.



Ex. 133 : présentation enharmonique de l'ossature quintale fondatrice, ms. 56-90

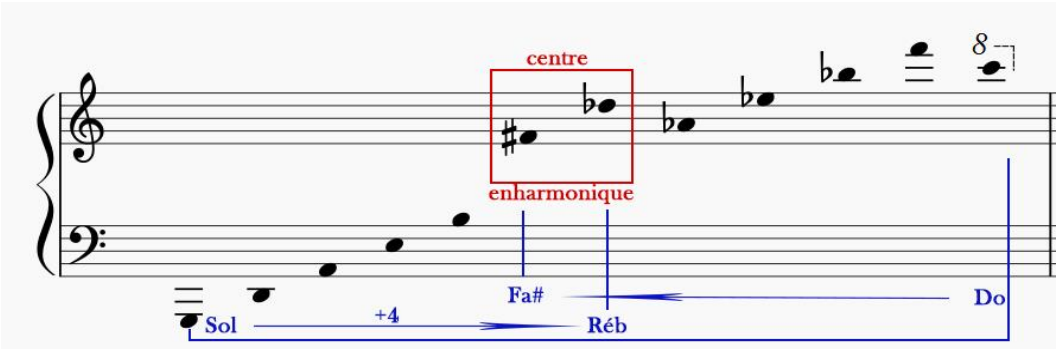
[5.2] Or, le relevé topographique (Ex. 115) nous enseigne en effet que les notes *solb/fa#* s'impliquent bien comme pivots, et qu'il en est de même pour les notes *réb/do#*. Toutefois, il apparait qu'il n'existe nulle trace de pivots *dob* ou *sol#* mais que nous trouvons en revanche leur incarnation enharmonique sous les traits de *si* et *lab*.



Ex. 134 : enharmonie des relations quintales

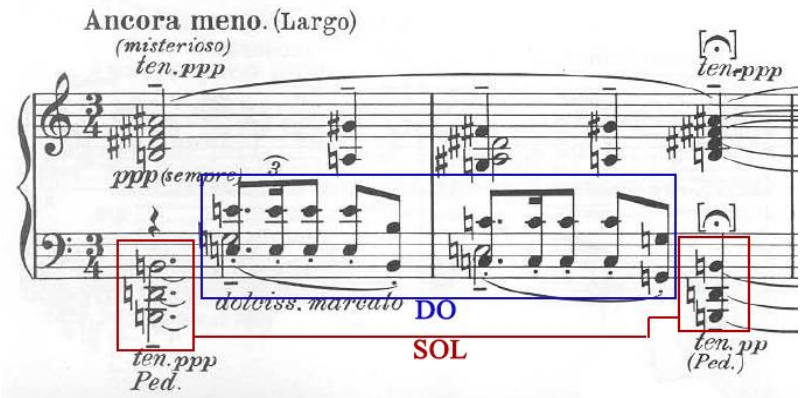
Ceci signifiant, qu'au sein du cycle de quintes, le *solb* se trouve dans l'impossibilité de générer une nouvelle quinte descendante en bémol et que le *do#* se voit incapable de progresser par mouvement de quinte ascendante vers un *sol#*. Or donc, nous pouvons considérer que le point tournant enharmonique à l'intérieur du cercle quintal des douze notes se réalise sur la quinte mouvante *fa#-do# / solb-réb*. C'est au centre même de cette quinte que s'effectue le basculement vers l'un ou l'autre univers enharmonique.

[5.3] Présentons alors les douze notes sous la forme d'un enchaînement quintal disposé de façon à ce que le milieu de la quinte enharmonique soit exactement au centre :



Ex. 135 : présentation du cycle des quintes avec son point tournant enharmonique

Cette présentation du cycle a la particularité de fournir, à ses deux extrémités, les notes *sol* et *do* qui forment, avec *réb* et *fa#/solb* les deux tritons qui caractérisent le geste cadentiel achevant la pièce : *réb-sol* puis *solb-do*. Enfin, la quinte *do-sol* trouve son implication musicale dans la fondation harmonique de la section *Ancora meno Largo* (ms. 47-50), répétée ms. 101-104, notée non sans raison *misterioso*, au sein de laquelle apparait à la main gauche un élément motivique qui est remarquable par son caractère rythmique et l'évidence de son expressivité harmonique, et dont la simplicité dissone au regard de la pièce toute entière.

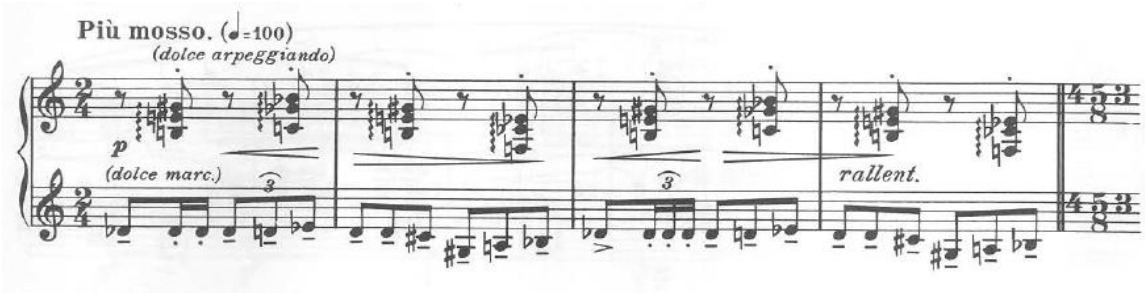


Ex. 136 : implication de la quinte do-sol, extrémité du cycle, dans la section remarquable Ancora meno, ms. 47-48

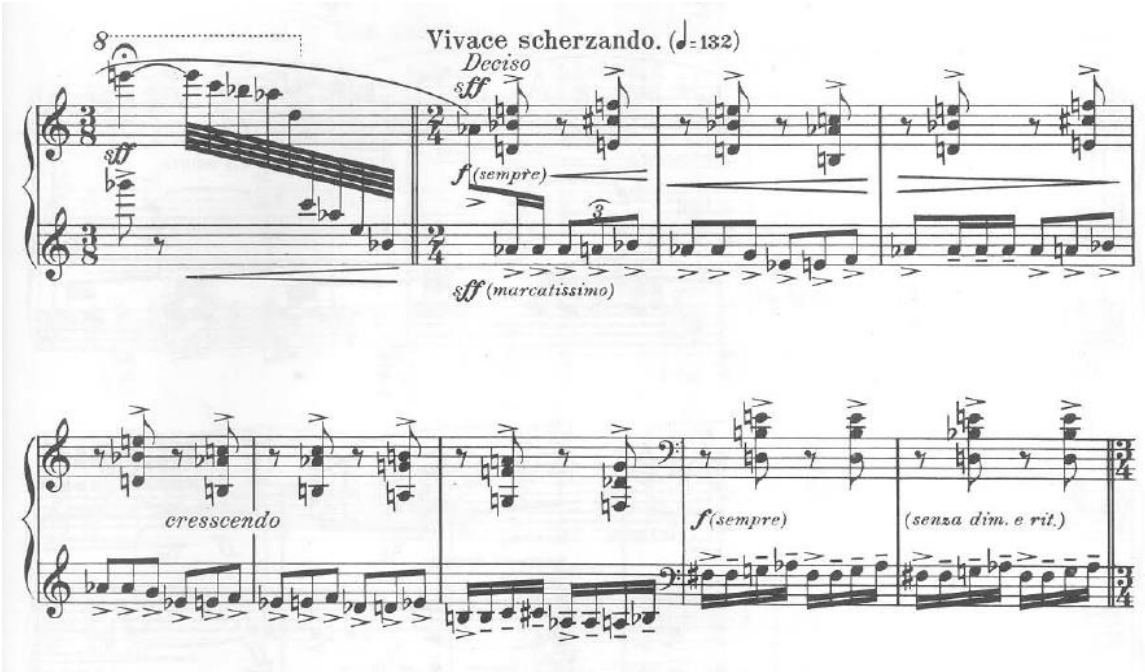
3

La Sérénade de Don Juan

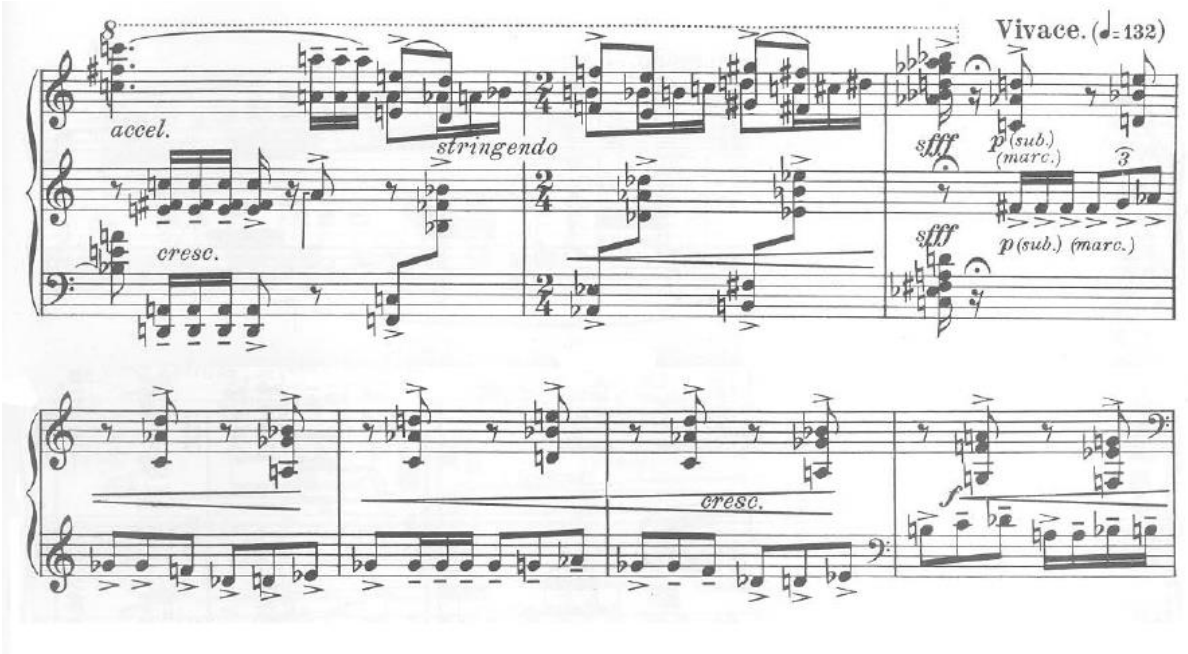
[1.1] A l'écoute de la *Sérénade de Don Juan*, au premier regard sur la pièce, on percevra la répétition fréquente d'un motif (nommé ci-après *élément alpha*), énoncé à la main gauche, légèrement *marcato*, constitué d'une idée de deux mesures réitérée immédiatement, ramassé sur lui-même du point de vue de la distance intervallique parcourue, et expressivement peu développé. Nous rencontrons *l'élément alpha* cinq fois au sein du déroulement de la pièce : au *Piu mosso* (ms. 2-5), aux *A Tempo* (ms. 22-25, et ms. 42-46), au *Vivace Scherzando* (ms. 81-88), et au *Vivace* (ms. 118-124).



Ex. 137 : élément alpha, ms. 2-5

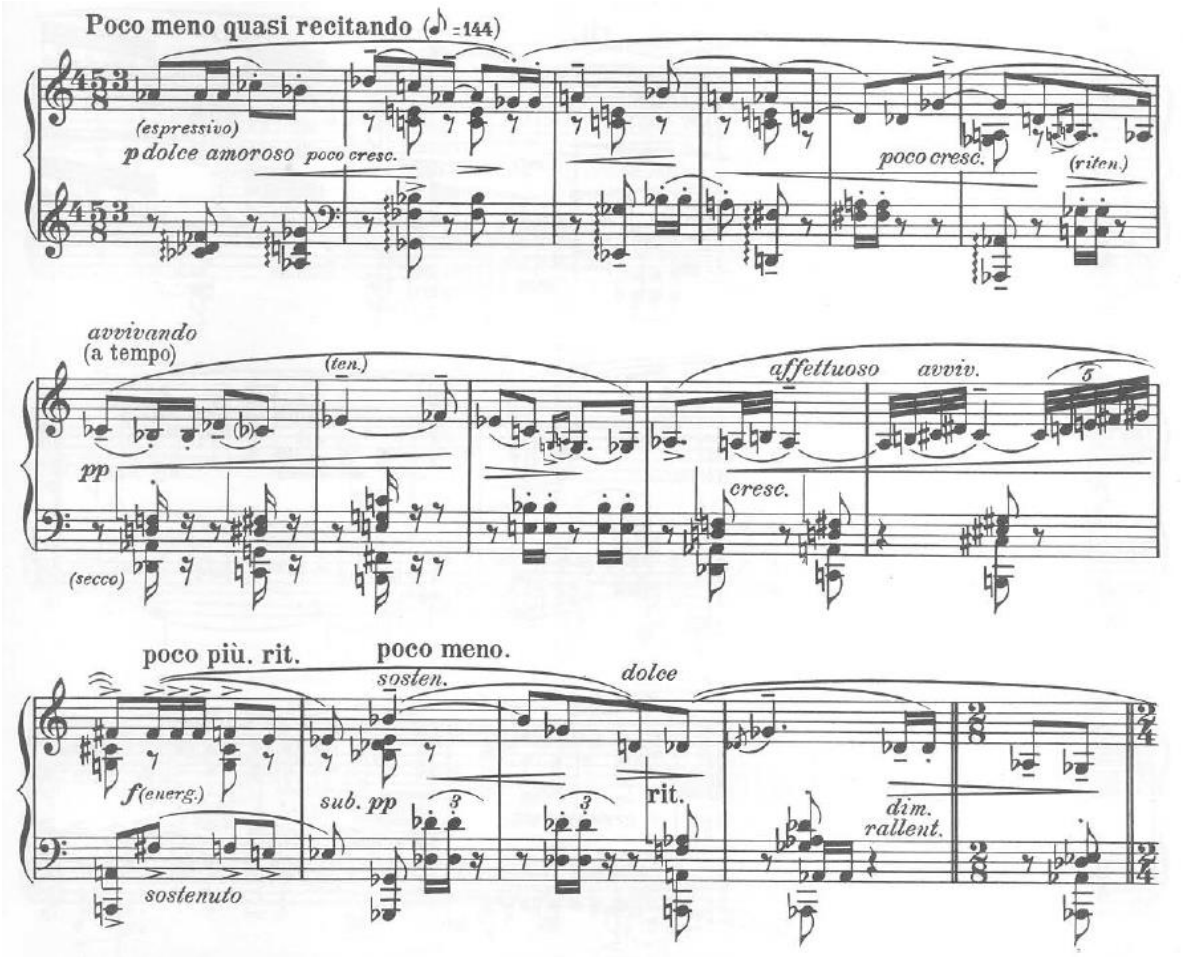


Ex. 138 : élément alpha, ms. 80-88



Ex. 139 : élément alpha, ms. 116-122

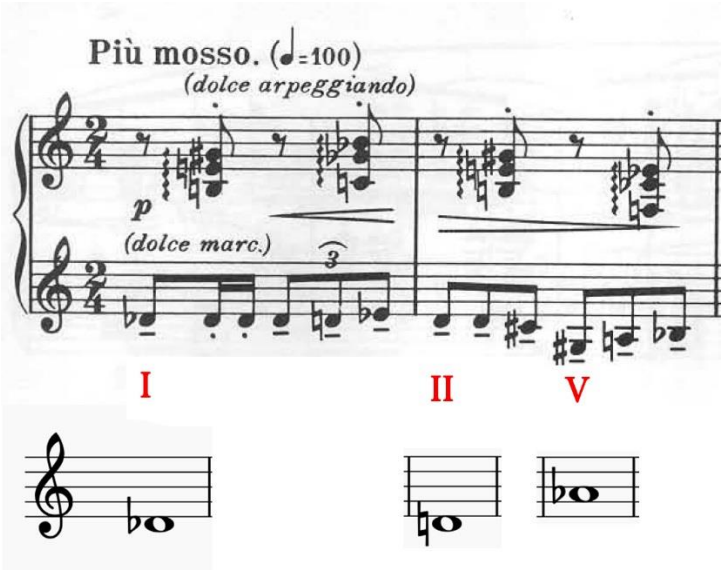
Lors de la première occurrence, ms. 2-5, *l'élément alpha* se voit suivi d'une section de plus large ampleur (nommée *élément béta*), au caractère énergique et passionné, qui doit, selon toute vraisemblance, être considérée comme le développement de notre motif. En effet, les accords en contretemps, ponctuations harmoniques d'un accompagnement de guitare, figurent la constante qui lie les deux sections.



Ex. 140 : élément béta, ms. 6-21

Aux ms. 22-41, Szymanowski reproduit le même schéma d'enchaînement tandis que *l'élément beta* bénéficie à présent d'un accompagnement plus fourni mais harmoniquement similaire. En revanche, aux ms. 42-46, la répétition de *l'élément alpha* prend les traits d'un espace transitionnel voué à introduire un nouvel espace dont nous parlerons plus avant. Aux ms. 106-118, dans une sorte de procédé miroir, *l'élément béta (Tempo I)* – à présent à son paroxysme expressif, où l'instrument se pense orchestre par l'étagement et l'imbrication texturelle – est donné avant *l'élément alpha* (*Vivace*, ms. 118) et séparé de celui-ci par un accord frappé, suivi d'un point d'orgue. Or, si *l'élément beta* reste, au fil de ses répétitions, toujours centré autour du pôle d'attraction *réb*, ce n'est pas le cas de *l'élément alpha* qui, après son exposition (ms. 2-5, ms. 22-25, ms. 42-46), se trouve transposé lors de ses occurrences aux ms. 81-88 et ms. 118-124. Le parcours mélodique qu'accomplit la main gauche pose les jalons d'un geste tonal,

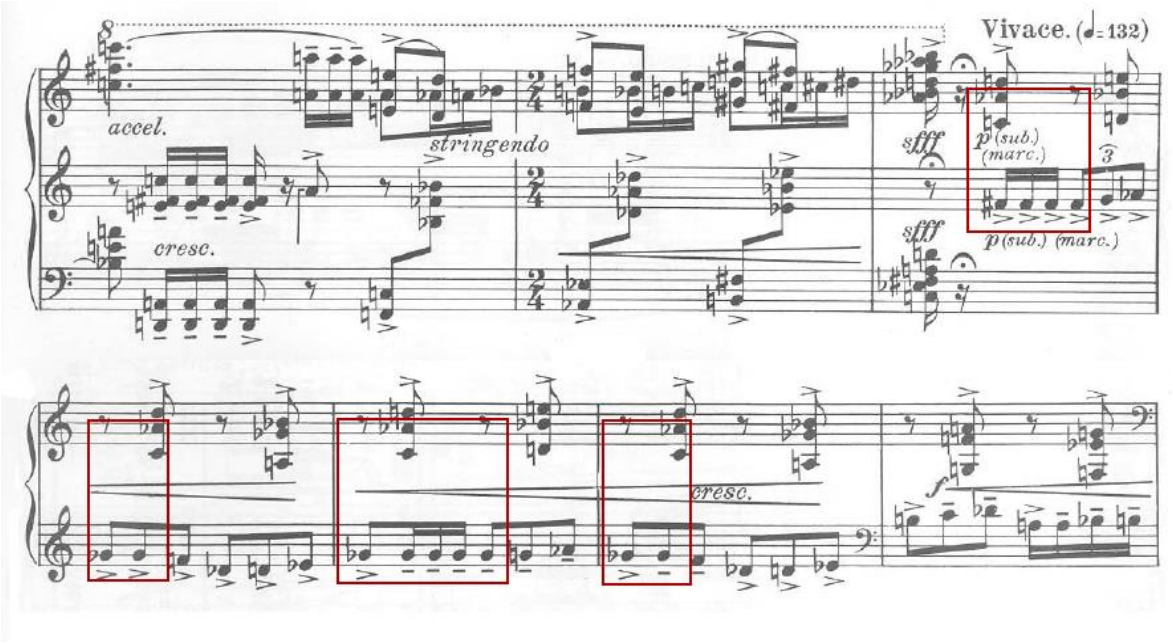
affirmant la première note du motif comme fondamentale à travers son rapport à sa quarte descendante (V), et la broderie au ton supérieur qu'il présente (II)[70].



Ex. 141 : élément alpha, jalons harmoniques, ms. 2-3

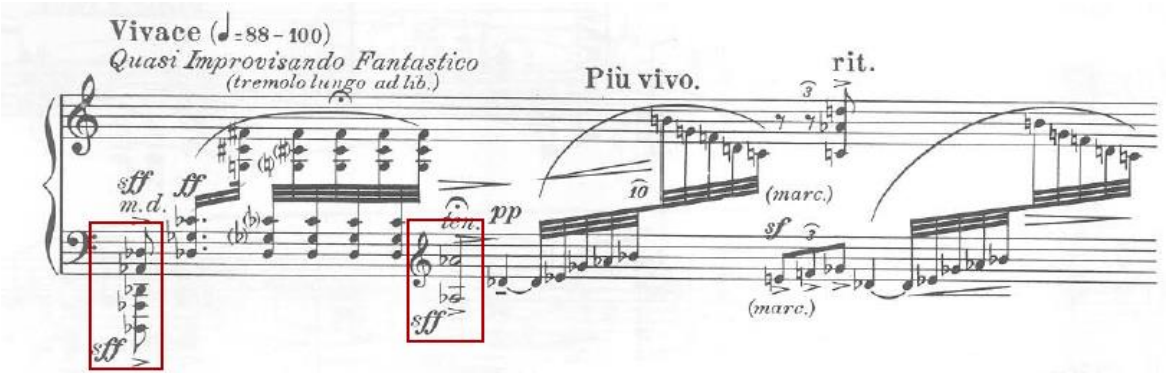
[1.2] Or donc, la première occurrence de *l'élément alpha* (ms. 2-5) et sa répétition (ms. 22-25, ms. 42-46) sont centrées sur le pôle *réb*. En revanche, lorsque le motif est réitéré aux ms. 81-88, son dessin mélodique se voit décalé vers *lab*, puis, lors de sa dernière apparition (ms. 118-124), il semble s'être orienté sur *solb*. En effet, l'expérience auditive ne permet pas de classer avec certitude cette ultime occurrence (ms. 118-124) comme une unité organisée autour d'un centre *solb*, mais incline davantage à la sensation d'une dominante altérée sur *lab* (*lab-do-ré-fa#/solb*). Et de fait, dès le premier agrégat du motif, dont les quatre notes dessinent un segment de gamme par tons $C2^0$, nous y entendons surtout, de par le positionnement caractéristique triton + fondamentale, un accord de qualité dominante en l'état de premier renversement avec quinte altérée (*do-ré-fa#/solb-lab*).

[70] La main gauche envisagée séparément, le *ré bécarre* se pare de la saveur d'un second degré de la gamme abaissé (napolitain). Or, avec l'intervention de l'accord arpégé à la main droite, il prend part à la construction d'un agrégat de saveur dominante fondé sur *mi* dont nous parlerons plus avant dans le texte.

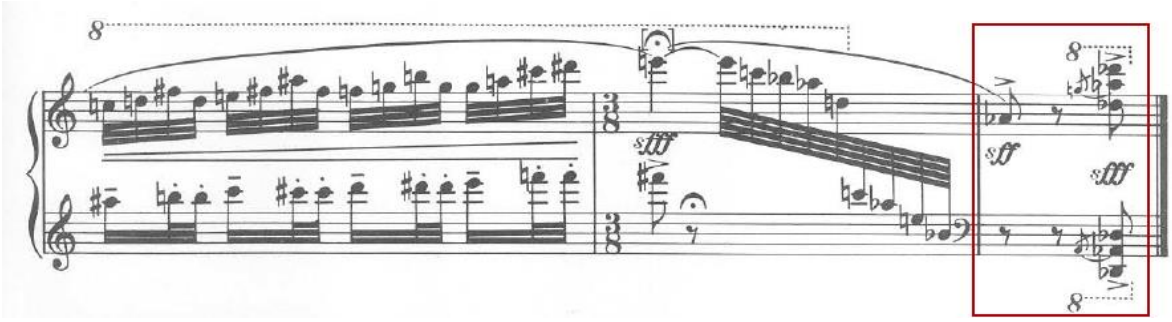


Ex. 142 : élément alpha, accord de qualité dominante sur lab, ms. 116-122

Ainsi, considérant le parcours des fondamentales organisatrices des différentes occurrences de *l'élément alpha*, ainsi que le centre d'attraction harmonique qui prévaut au sein de *l'élément beta*, nous voyons l'émergence de deux pivots à distance de quinte : *réb-lab*. Par ailleurs, ces deux notes s'affirment de façon saillante dès *l'introduction* de la pièce par l'entremise des deux premiers jalons évidents, frappés *sff* sur le clavier : 1) l'accord initial de *réb* sans tierce, 2) l'octave tenue *lab* qui le suit ; et se retrouvent également, toujours martelés, comme dans une sorte de miroir, à l'ultime mesure de la *Sérénade*.

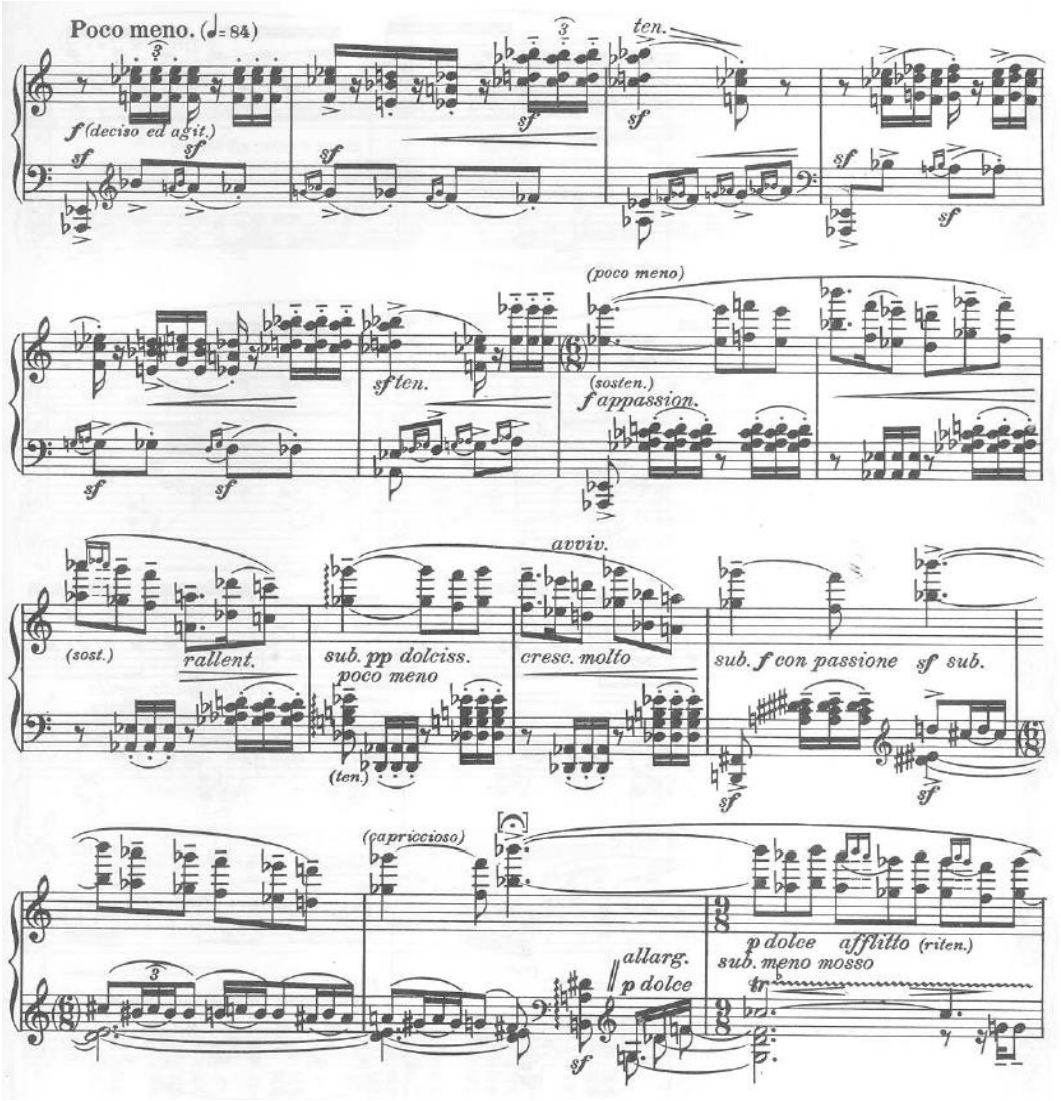


Ex. 143 : introduction de la quinte réb-lab, ms. 1



Ex. 144 : affirmation de la quinte réb-lab, mesure conclusive, ms. 141-143

[1.3] A la présentation des éléments *alpha* et *béta*, succède un troisième instant dont la première occurrence se situe au *Poco meno* (ms. 47). La batterie de triolets de double-croches qui fonde l'accompagnement de cet *élément gamma* procède d'une forme d'amplification agogique.

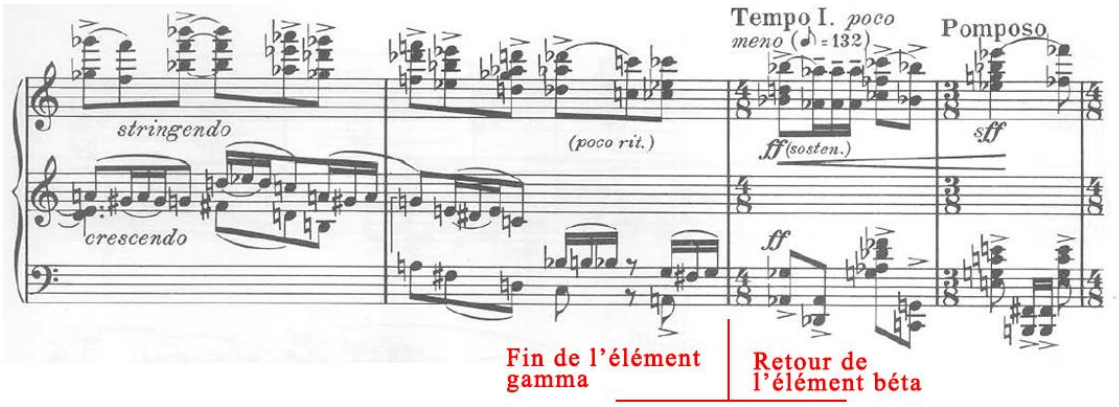


Ex. 145 : élément gamma, ms. 47-61

En effet, dans *l'élément alpha*, le remplissage harmonique est constitué de croches invariablement espacées d'un demi-soupir ; ce « hoquet », relatif à la constance de l'évènement sonore sur le temps faible, se dissout progressivement à partir de la troisième mesure de *l'élément béta* (ms. 8) lors de l'introduction de groupes de deux double-croches, qui, à partir de la ms. 18, se dilatent enfin en groupes de triolets de double-croches. De même, le fourmillement de broderies ornementales, et la ligne mélodique en octaves qui émaillent *l'élément gamma*, trouvent leur initiation et leur modèle au sein de *l'élément béta*.

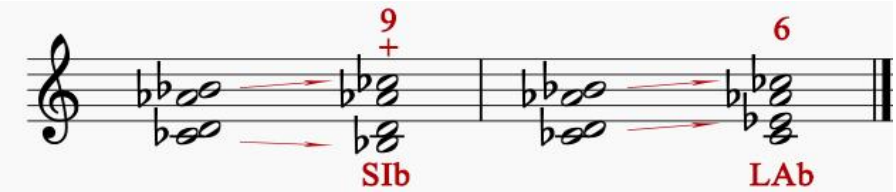
Toutefois, si le matériau constitutif de *l'élément gamma* s'impose comme un développement organique et naturel de ce qui le précède, cet élément est remarquable car

il figure aussi un point focal dans la construction de la pièce, ceci notamment à partir du point d'orgue situé à la ms. 60, et à partir duquel se produit un brouillage des repères harmoniques. Il est difficile de discerner l'achèvement de *l'élément gamma* lors de sa première occurrence au vu de la dislocation qui s'y produit. Mais lors sa réitération, légèrement modifiée, à partir de la ms. 89 (*Meno mosso*), la ms. 106 marque sa terminaison brutale, à travers la remarquable descente d'octaves dont nous parlerons plus avant, interrompue par le retour de *l'élément béta* pris en son milieu.



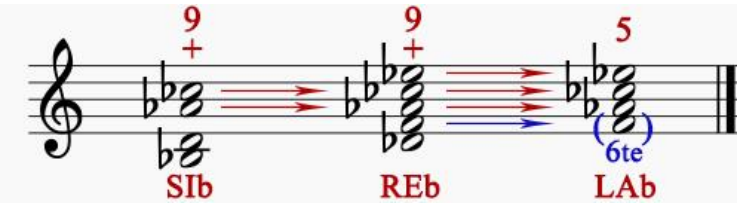
Ex. 146 : transition élément gamma et élément béta, ms. 103-107

[1.4] L'espace sonore que forme *l'élément gamma* s'articule autour de plusieurs axes harmoniques, dont le tout premier, fondé sur *lab*, est discernable dès le début de la section par la quinte fondatrice *lab-mib* disposée dans le registre grave de l'instrument et assidûment réitérée. Ainsi, présenté au début de la section et se perpétuant durant les six premières mesures (ms. 47-52), résonne un accord de *lab* mineur subtilement enrichi d'une sixte ajoutée (*lab-dob-mib-fa*). Plus loin, au *forte appassionato* (ms. 53), les choses se compliquent lorsque, sur une pédale de *lab*, se greffe la saveur d'un accord de dominante sur *sib*. En effet, l'accord à la main gauche (*solb-lab-dob-ré*) est substantiellement le même que celui que nous trouvions déjà à la ms. 48, dans la partie de main droite (*lab-sib-dob-ré*) : c'est-à-dire un segment de notes capable d'exprimer soit les fondements d'une neuvième de dominante – sa fondamentale (*sib*), sa sensible (*ré*), sa septième (*lab*) et sa neuvième (*dob*) (la présence de la quinte étant, tel que nous l'enseignent les règles de l'harmonie classique, subsidiaire) –, soit une appoggiature de l'accord parfait de *lab* mineur (*dob-lab* / *ré-sib* allant à *mib-dob*).



Ex. 147 : double potentialité de l'accord dob-ré-lab-sib

A partir de la ms. 53, ces quatre notes sont réunies (le *sib* se trouvant au sein de la mélodie en octaves), or l'adjonction du *solb* à la main gauche incline irrémédiablement l'univers harmonique et implique auditivement l'agrégat comme un accord de neuvième de qualité dominante sur *sib* avec quinte haussée (*sib-ré-solb-lab-dob*). Plus loin encore, à la ms. 56, au *subito pp*, une nouvelle modification de l'axe harmonique se produit lorsque sur la quinte fondatrice *réb-lab* se superposent une septième (*si/dob*), une neuvième (*mib*), une sensible (*fa*, en octave), tandis que le *sol* incarne l'altération de la quinte de l'accord (*réb-fa-sol-lab-dob-mib*). Lorsque l'on considère le parcours de ces trois pivots, on note que le déplacement du *lab* au *sib*, puis au *réb*, montre un élément de constante caractérisé par l'additionnement de notes communes qui permettent de lier ces trois agrégats et qui ne sont pas anodines : au sein de l'accord de neuvième de qualité dominante altéré sur *sib*, les notes *lab-dob* sont communes à l'accord parfait mineur de *lab*, de plus l'accord de neuvième sur *réb* fournit non seulement la note commune manquante à la réalisation de l'accord parfait (*mib*), mais également la sixte ajoutée à ce dit accord, et présente au début de la section (*fa*).

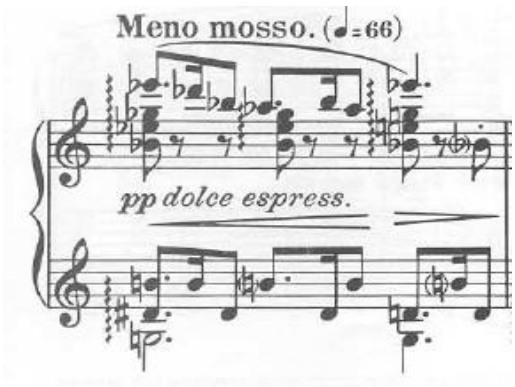


Ex. 148 : notes communes qui relient les agrégats sur sib, réb et lab

Rappelons, en outre, la dimension qu'acquiert la note *dob* lors de sa manifestation au cœur des agrégats fondés sur *sib* (la neuvième), et sur *réb* (la septième), car celle-ci va, au

fur et à mesure de notre analyse, s'avérer d'une importance capitale dans la structure de la pièce.

[1.5] A travers le discernement du parcours harmonique de *l'élément gamma* (nous omettons volontairement, pour le moment, la descente d'octaves des ms. 58-60, laquelle bénéficiera d'un traitement à part entière plus avant dans ce chapitre), nous obtenons donc les pivots *réb-lab-sib*, dont les deux premiers constituaient déjà l'axe harmonique majoritaire des éléments *alpha* et *béta*. Dans la continuité de *l'élément gamma*, suivent aux ms. 68-80 deux courtes sections particulièrement remarquables (*Piu mosso* et *Meno mosso*) qui s'intercalent juste avant la réitération de *l'élément alpha* transposé sur *lab* (*Vivace scherzando*, ms. 81-88). Ces deux instants se caractérisent par une grande malléabilité du discours harmonique, induisant la coexistence simultanée de plusieurs espaces sonores distincts qui, malgré leur diversité, parviennent à former des agrégats complexes mais cependant gouvernés par des fondamentales auditivement intelligibles. Ainsi, dès le début de la section *Meno mosso* (ms. 73), le *mib* s'impose naturellement comme fondamentale d'un accord de septième au sein duquel cohabite la quinte juste et la quinte augmentée : *mib-sol-sib-si-réb*, auquel s'adjoint, au troisième temps de la mesure, la neuvième mineure, lors de l'arrivée du *mi*.

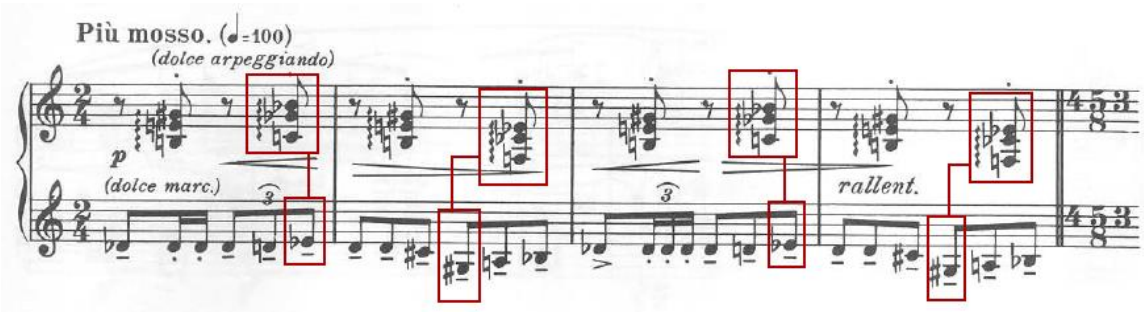


Ex. 149 : le mib s'impose comme fondamentale, ms. 73

Arrêtons-nous un instant sur ce fait, et considérons l'importance de la survenance de la fondamentale *mib* à l'aune du parcours harmonique global de la pièce. En effet, notre analyse avait jusqu'ici démontré qu'au travers du déroulement des multiples occurrences des éléments *alpha, béta et gamma*, nous étions en présence de trois axes structurants :

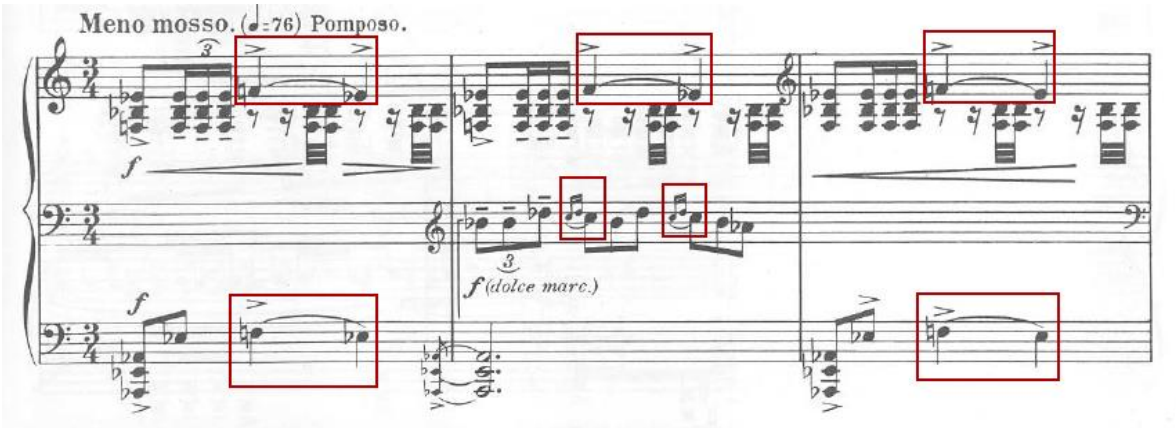
réb-lab-sib. Le *mib* incarne le maillon qui permet désormais d'esquisser l'ébauche d'un cycle de quintes : *réb-lab-mib-sib*.

[1.6] Or, de ces quatre notes, deux s'affirment plus particulièrement comme des jalons essentiels autour desquels s'organisent toutes les sections de la pièce (exception faite des sections centrales *Piu mosso* et *Meno mosso* (ms. 68-80), dont nous expliquerons la signification plus avant) : *réb-lab*. A ce titre, *l'élément alpha* en est un condensé : 1) tout d'abord par le geste intervallique accompli par la main gauche au niveau phraséologique (comportant deux mesures) et qui s'implique harmoniquement dans des fonctions de type V-I, 2) également à travers le déplacement quintal d'un agrégat spécifique à une construction d'accord de dominante, à la main droite : *do-solb-sib* (ms. 2 et 4), vers *fa-dob-mib* (ms. 3 et 5) ; agrégats qui se voient complétés de leur quinte par l'intervention mélodique de la main gauche et qui forment alors deux accords de neuvième sans fondamentale (*[lab]-do-mib-solb-sib*, *[réb]-fa-lab-dob-mib*).



Ex. 150 : élément alpha, accords de qualité dominante sur lab et réb, ms. 2-5

De même, au premier temps de *l'élément gamma* (ms. 47), l'accord de neuvième de qualité dominante sur *réb* scintille au cœur même d'un espace sonore fondé sur *lab mineur*, par l'intermédiaire de la sixte ajoutée (*fa*) qui, l'espace d'un instant, pourrait apparaitre comme une sensible. Lors de la réitération de *l'élément gamma* (ms. 89), c'est à présent l'accord de neuvième de qualité dominante sur *lab* qui s'impose, éclairé par un *do* devenu bécarre, et dont le *fa* résonne comme appoggiature de la quinte *mib*.



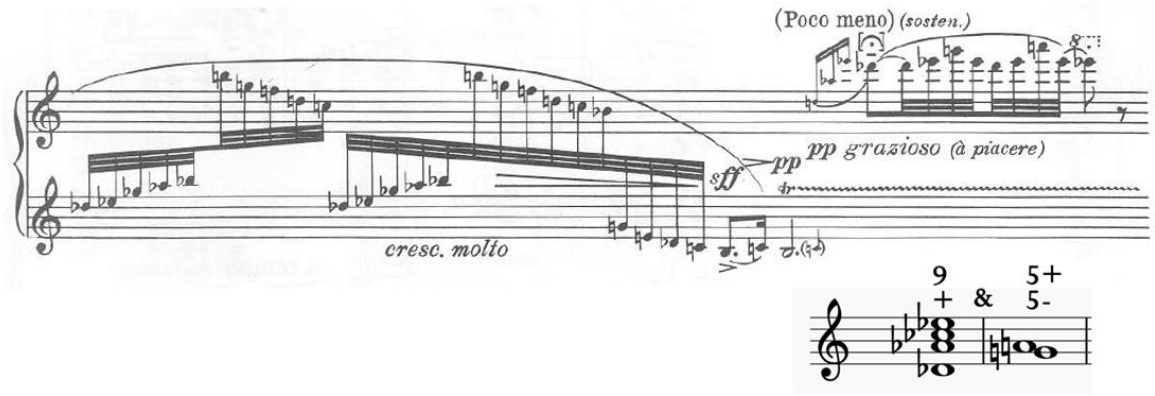
Ex. 151 : élément gamma, la tierce de l'accord de lab est majeure, ms. 89-91

Le segment de cycle de quintes *réb-lab-mib-sib,* obtenu par la mise en lumière des pivots structurants de la pièce, tend à s'impliquer, au sein du déroulement musical, comme l'ossature de deux accords de neuvième, fondés sur les deux axes harmoniques principaux : *réb-lab-mib, lab-mib-sib*.

[2.1] Nous avons vu que, des différentes possibilités de complétion de l'ossature, celle formant un agrégat à saveur de dominante est privilégiée de façon récurrente par Szymanowski. Or, rappelons encore ici que la question des possibles altérations de la quinte d'un accord de dominante et de leurs implications dans la création de systèmes de structuration (octotonisme, cycle de tons entiers, mode acoustique, notamment), est d'une importance capitale. En effet, au sein d'un agrégat de neuvième de dominante, lorsque la quinte juste et son altération descendante cohabitent simultanément, nous obtenons, disposé en classes de hauteurs, un mode acoustique (ex : *réb-mib-fa-sol-lab-[sib]-dob*) ; lorsque la quinte juste se scinde en deux par un mouvement de demi-tons, ceci ouvre à la fois la possibilité d'organiser l'espace par tons entiers (ex : *réb-mib-fa-sol-la-dob*), ou par tritons (*réb-sol, mib-la, fa-dob*). Il est aisé alors d'obtenir un segment de notes pouvant s'inscrire au sein d'une gamme octotonique : soit par l'intermédiaire de notes constitutives de l'accord par l'abaissement de la neuvième et par la réintroduction de la quinte juste (*fa-lab-dob-ré*), soit par l'intermédiaire de notes étrangères (*solb, sib, do, mi*).

[2.2] Il est impossible de ne pas remarquer l'autorité avec laquelle s'imposent justement les deux altérations de la quinte, lors du tout dernier accord de la pièce (ms.

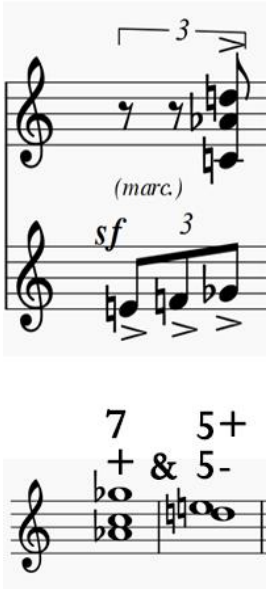
143), par le glissement de la double appoggiature *sol-lab* et *la-lab*. Lors de *l'introduction*, nous rencontrons la première et subtile occurrence de l'accord de *réb* neuvième altérée à l'indication *Poco meno* :



Ex. 152 : présentation horizontale et ornementale de l'accord de neuvième de qualité dominante sur réb, ms. 1

Il se manifeste, dissimulé au sein d'un groupe ornemental, déployant ton, tierce majeure et triton, et formant, avec le *si trillo* à la main gauche une gamme C2[1] dont seul le *fa* est absent. C'est le bondissement des trois petites notes en guise d'incipit qui attache notre cycle de tons entiers comme participatif d'un agrégat : en effet, le triton *ré-lab* trouve son explication par l'oscillation de la neuvième (*mib -> ré*), et l'insertion de la quinte juste (*lab*), permettant ainsi de former l'accord suivant : *réb-fa-sol-lab-la-si-ré/mib*.

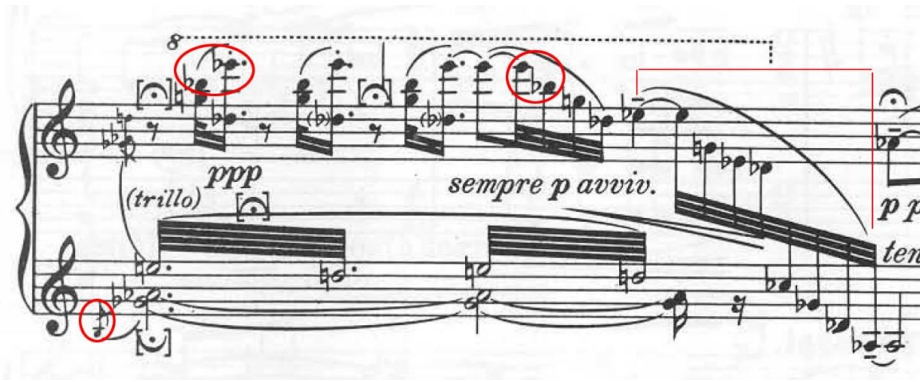
La première occurrence de l'accord de qualité dominante altérée sur *lab* se trouve au premier système de *l'introduction* sous la forme d'une septième avec la double altération de la quinte :



Ex. 153 : présentation de l'accord de qualité dominante sur lab, ms. 1

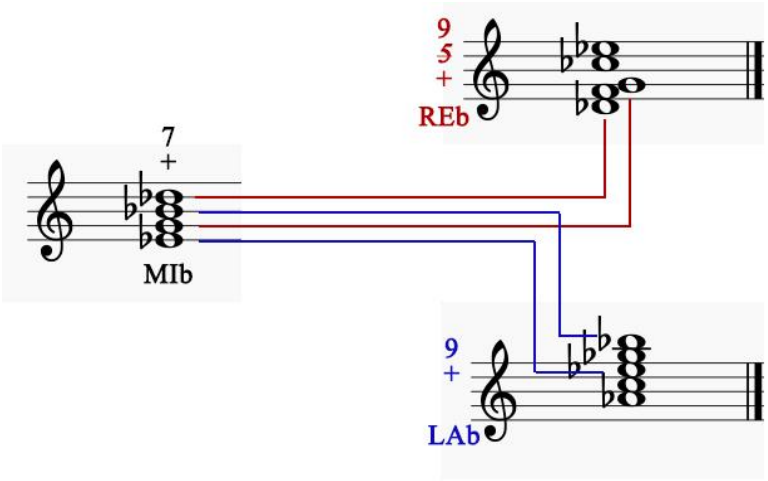
On retrouvera une présentation similaire de cet agrégat lors de la dernière apparition de *l'élément alpha* (ms. 118), auquel, par un mouvement de tons entiers de la main droite, s'adjoint le *sib* incarnant la neuvième. C'est ainsi, qu'au *Vivace scherzando* (ms. 81), débute la nouvelle manifestation de *l'élément alpha*, harmoniquement soutenu par un agrégat contenant la neuvième de l'accord (*sib*) et les deux altérations de la quinte (*ré*, *mi*).

De nouveau dans *l'introduction*, il est également possible de discerner le miroitement de l'accord de neuvième altéré fondé sur *lab*. Immédiatement après l'instant *Poco meno* cité au-dessus, le *trille* réalisé par la main gauche se déplace vers un agrégat qui, par sa configuration, évoque une saveur de septième de dominante dont le trille *mi-ré*, formant un segment de gamme par tons $C2^0$, occulte le rayonnement de la quinte *mib*, présente à la main droite, avec la neuvième (*sib*). De plus, la présence du *si bécarre* nous rappelle l'importance de cette note au *Poco meno* (ms. 47), enharmoniquement tout à la fois tierce mineure de l'accord de *lab*, septième de l'accord sur *réb*, et neuvième de l'accord sur *sib*.



Ex. 154 : miroitement de l'accord de neuvième sur lab, ms. 1

A cet instant, le dessin de la main droite forme l'accord suivant (*mib-sol-sib-réb*) qui, ainsi que nous l'avions vu au point [1.5] est d'une importance capitale dans la structuration globale de la pièce, or ici celui-ci n'a de réalité auditive que parce qu'il est constitué de deux paires de notes communes à nos deux accords : *réb-sol* issu de la neuvième sur *réb* avec quinte abaissée et *mib-sib* issu de la neuvième sur *lab*.

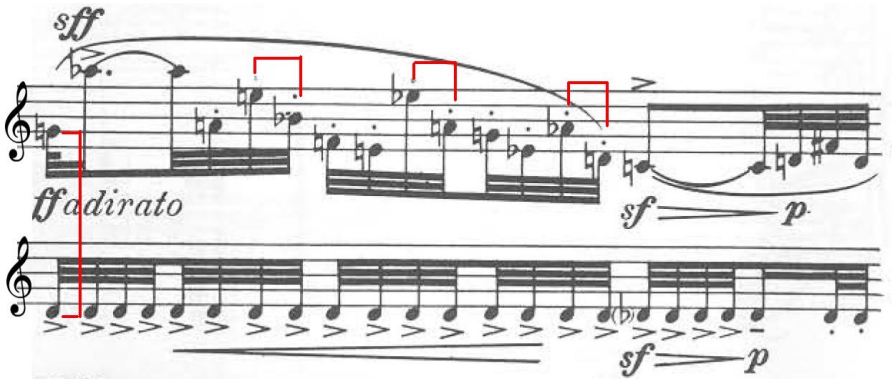


Ex. 155 : implication de l'accord de dominante sur mib dans l'univers harmonique des accords de neuvième de dominante sur lab et réb

Nous voyons jusqu'à quel point peut se manifester l'interpénétration des éléments, et de quelle façon ceux-ci sont rendus proches, par l'intermédiaire des notes communes. Ainsi, nos structures de quinte issues des pivots structurants de la pièce (*réb-lab-mib*, *lab-*

mib-sib) étant réunies par leur quinte commune *lab-mib*, il devient limpide de reconnaître cette quinte au sommet et au bas du trait descendant, débouchant sur un point d'orgue et concluant l'instant.

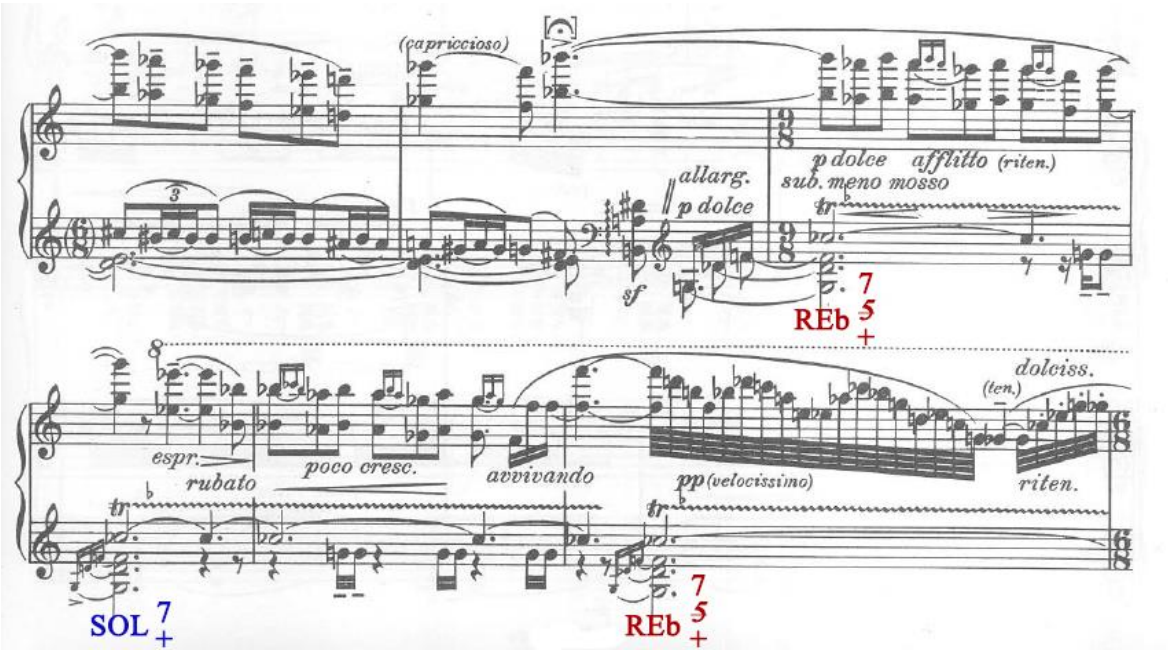
[2.3] Par la double altération de la quinte de nos deux accords structurants, nous obtenons deux tons entiers (*ré-mi*, *sol-la*), que nous pouvons aussi disposer en cycle de quintes (*sol-ré-la-mi*). Ce nouveau cycle de quintes se présente à distance de triton du premier, créant ainsi les rapports suivants : *sol-réb*, *ré-lab*, *la-mib*, *mi-sib*. Il faut y noter l'existence du cycle de tierces mineures complet (*réb-mi-sol-sib*), qui peut trouver son implication au sein des gammes octotoniques $C3^{0,1}$ (avec *la-mib*), ou $C3^{1,2}$ (avec *ré-lab*). De plus, les deux tritons constituant ce cycle (*réb-sol* et *mi-sib*) sont chacun représentatifs des deux accords structurants, l'un pour la partie inférieure avec altération descendante de la quinte (***réb***-*fa*-***sol***-*dob-mib*), l'autre pour la partie supérieure avec altération ascendante de la quinte (*lab-do-**mi**-solb-**sib***). Musicalement, les quatre tritons ainsi obtenus émaillent le déroulement du discours, soit pris dans un flot à l'intérieur duquel ils expriment un dessin mélodique ou ornemental, soit comme intervalles constitutifs d'accords altérés, soit, et cela est le plus remarquable, comme fondamentales de complexes harmoniques. Par ailleurs, ils sont tous présentés et regroupés lors de l'apogée dynamique de *l'introduction* (*ff adirato*), par l'intermédiaire d'un trait qui, sous une apparence de quasi-improvisation, contient en fait une densité structurelle remarquable :



Ex. 156 : présence des quatre tritons constitutifs des deux segments de quintes, ms. 1

Le triton *sol-réb*, naturellement présent au cœur de l'accord altéré de neuvième sur *réb*, se manifeste à un point stratégiquement important dans la construction de la pièce,

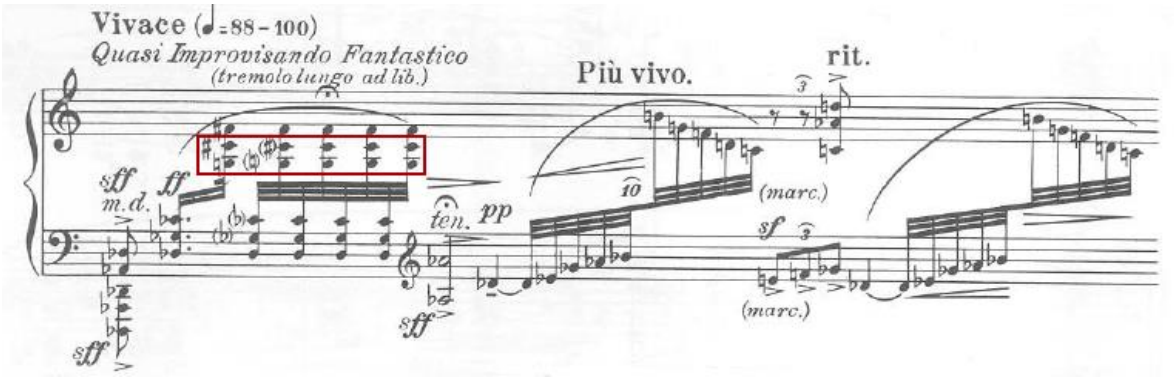
lors duquel, la première occurrence de *l'élément gamma* se désagrégeant (ms. 61-64), s'entremêlent des bribes d'éléments motiviques issus de *l'introduction* (le long trille sur *dob*, la batterie en double-croches qui rappelle celle initiée au cinquième système), tandis que résonne, lancinante mais allant s'affaiblissant, la descente d'octaves à la main droite. Les trois double-croches menant au trille sont bien évidemment considérées comme parties prenantes d'un agrégat de quatre sons. Or, l'altération d'une seule note au cours des trois occurrences de l'agrégat modifie son inscription au sein d'une polarité harmonique : la première fois, la relation de septième *réb-dob* et le triton caractéristique *fa-dob*, font apparaître le *sol* comme une altération descendante de la quinte dans le cadre d'un accord de septième de qualité dominante fondé sur *réb* ; la seconde fois, la quinte juste produite par le haussement du *réb* au *ré bécarre* inverse à présent le triton *fa-dob* par enharmonie et transforme l'agrégat en accord de septième de qualité dominante fondé sur *sol*.



Ex. 157 : implication harmonique du triton sol-réb, ms. 59-64

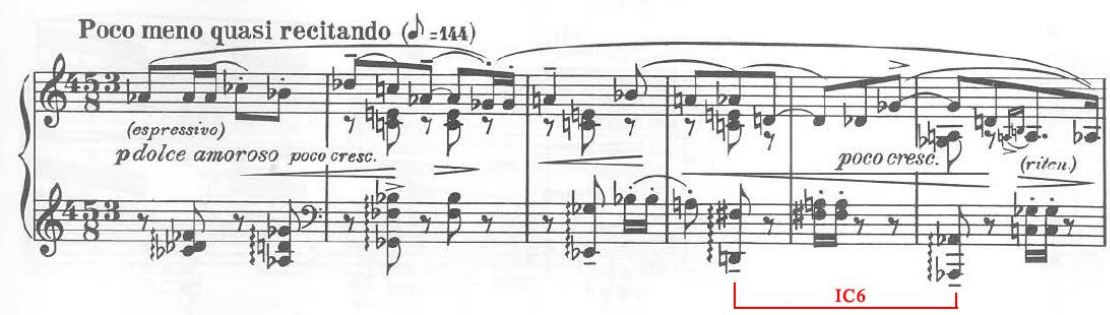
Nous voyons ici le triton *sol-réb* s'affirmer à travers le parcours des fondamentales de ces deux accords. Nous le voyons également émailler le discours musical de façon plus ou moins saillante, notamment dès *l'introduction*, comme nous l'avons détaillé au

point [2.2], au quatrième système à la main droite (*ppp*), ainsi que lors du tout premier trémolo d'accords (s'incarnant ici comme triton expressif au sein d'une saveur de neuvième de dominante sur *la : la-**do#**-fa#-**sol**-si*).



Ex. 158 : présence du triton sol-do# au sein de l'agrégat introductif, ms. 1

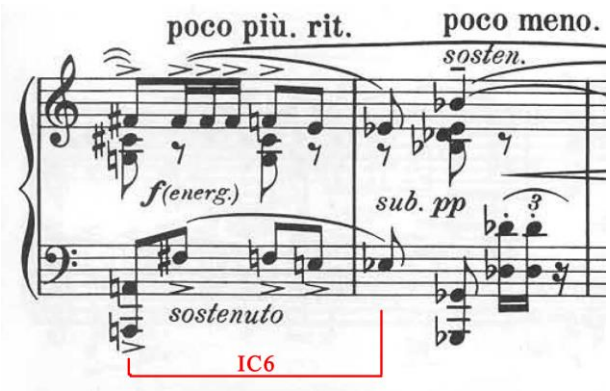
C'est aux ms. 9-11, et ms. 29-31 des occurrences de *l'élément béta* que les notes du second triton *ré-lab* se manifestent comme pôles harmoniques soutenant deux accords de neuvième de qualité dominante avec leur quinte abaissée : tout d'abord ***ré**-fa#-**lab**-do-mi*, puis ***lab**-do-**ré**-solb-la*. L'implication des notes du triton au sein d'accords de neuvième de qualité dominante, tant comme fondamentales que comme constituant intervallique par l'altération de la quinte, lie de façon particulièrement prégnante les deux agrégats par une relation de tons entiers formant une gamme $C2^0$, participant de l'impression de flou et d'immobilisme qui se ressent lors d'un tel enchaînement.



Ex. 159 : élément béta, implication harmonique du triton ré-lab, ms. 6-11

Par ailleurs, à la deuxième mesure de *l'élément alpha* (ligne mélodique à la basse, ms. 3, ms. 23, ms. 43), il faut noter la présence naturelle du triton dans l'intervalle que forme l'enchaînement du IIe degré napolitain (*ré*) au Ve degré (*lab*), tel que nous l'avions souligné au point [1.1].

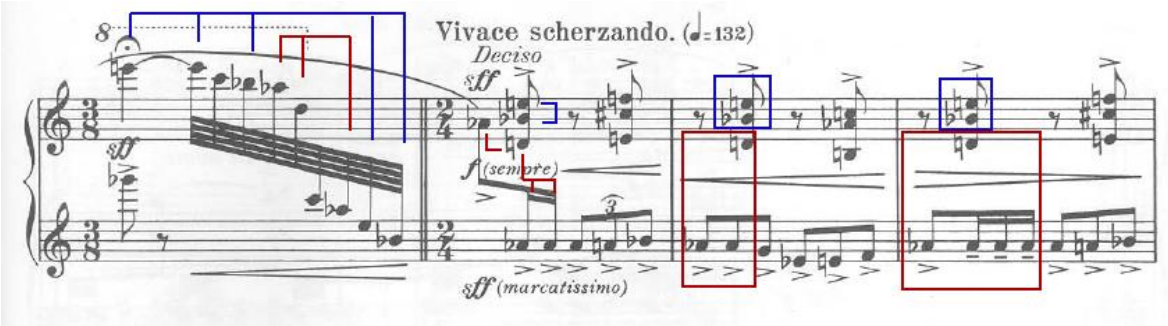
Le troisième triton *la-mib*, bien que nativement présent au sein de l'accord de neuvième mineure de qualité dominante sur *lab* mais néanmoins peu usité sous cette forme, s'incarne plutôt comme intervalle générateur d'une structuration octotonique, initiant l'espace cadentiel de *l'élément béta* (ms. 17-18, ms. 37-38, ms. 111-112).



Ex. 160 : élément béta, implication du triton la-mib, ms. 17-18

A cet instant, le parcours de la basse, représentant la fondamentale de l'accord de septième sur *la*, puis s'inclinant vers un accord de *solb* majeur – bien qu'ayant laissé un instant planer le doute sur sa résolution par l'inclinaison du chant au *mib* – forme un segment de tierces mineures qui, avec la septième et la quinte de l'accord de qualité dominante sur *la*, et la tierce et la quinte de l'accord sur *solb*, achève de compléter la gamme octotonique $C3^{0,1}$ dont seul le *do* est absent.

Enfin, le quatrième triton *mi-sib* est notamment investi d'un rôle tout particulier lors de la transposition de *l'élément alpha* en *lab* (*Vivace scherzando*, ms. 81-88). Il cohabite, dès le premier accord, avec le second triton *lab-ré* par la double altération de la quinte de l'accord de *lab* (ces deux tritons, là considérés au sein d'une gamme $C2^0$, étaient déjà contenus, à la mesure antérieure, ms. 80, dans le trait de virtuosité descendant).

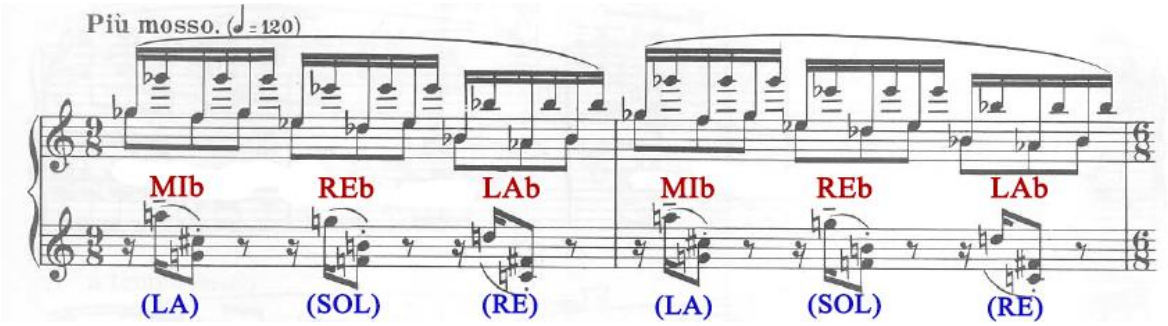


Ex. 161 : cohabitation des tritons mi-sib et ré-lab, ms. 80-83

Toutefois, à la fin de l'extrait (ms. 87-88), tirant parti de l'instabilité du discours, il joue sur la multi-paramétricité harmonique qui s'y déroule, permettant son inscription au sein d'espaces harmoniques multiples sans qu'aucun pourtant ne parvienne à s'imposer par rapport à l'autre. Ainsi, vis-à-vis de la ms. 87, il peut être perçu à la ms. 88 comme l'abaissement de la quinte tantôt d'un accord de septième de qualité dominante sur *mi* (***mi***-*lab*-***sib***-*ré*), tantôt d'un accord de septième de qualité dominante sur *sib* (***sib***-*ré*-***mi***-*lab*). Autrement, selon la subjectivité auditive, le *sib* peut être vu comme un retour de la quinte juste d'un accord de *mib* à la saveur de dominante, et le *mi bécarre* comme sa neuvième mineure.

[2.4] La relation de triton entre le cycle de quintes fondateur (c'est-à-dire issu des fondamentales organisant les sections de la pièce) et le cycle de quintes obtenu par l'altération de la quinte des deux accords formés par le cycle fondateur (*réb-lab-mib* et *lab-mib-sib*, engendrant *sol-ré-la-mi*), trouve son paroxysme au milieu exact de la pièce, lors de la section *Piu mosso*, ms. 67-71[71].

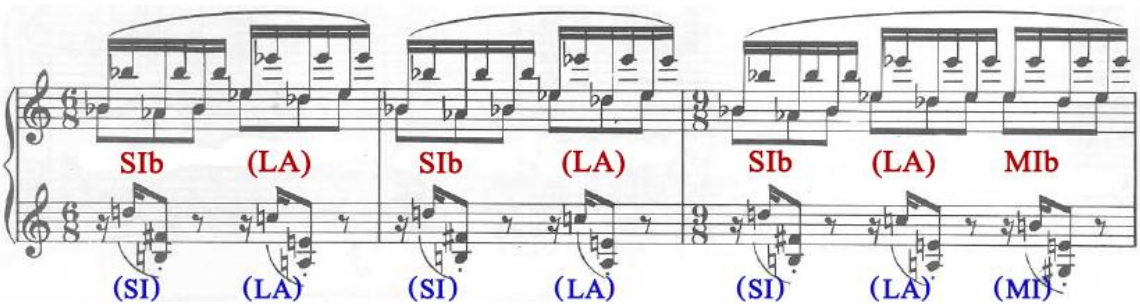
[71] Cette section incarne ainsi le centre de la pièce totalisant 142 mesures.



Ex. 162 : implication harmonique des trois tritons réb-sol, ré-lab, mib-la, milieu exact de la pièce, ms. 68-69

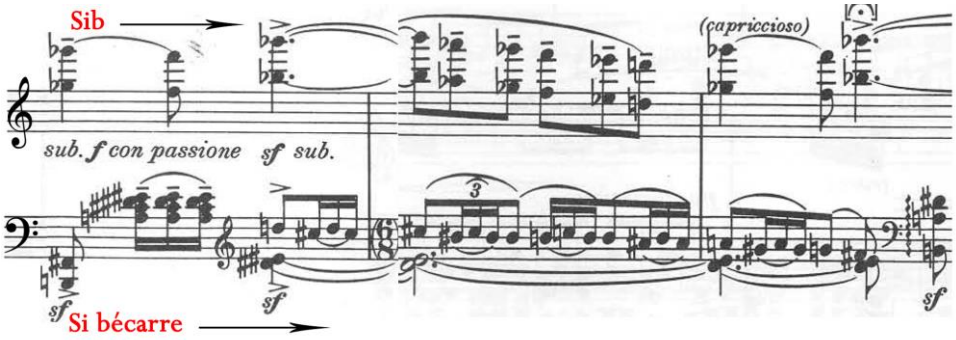
A cet instant, cohabitent deux espaces clairement compartimentés dans les deux mains, à première vue antinomiques et pourtant complémentaires. Tandis que la main droite, autour de l'ossature d'un accord *mib-solb-sib*, par l'intermédiaire de broderies inférieures, parvient à dessiner auditivement une structure pentatonique dont le *solb* semble être le point focal (*solb-lab-sib-réb-mib*), la main gauche, elle, déploie sur les parties faibles du temps tout d'abord trois accords à la saveur de dominante, puis trois accords parfaits. C'est durant les ms. 68-69 que se concentre le nœud tritonique. Pris isolément, les trois accords exposés à la main gauche se fondent sur les fondamentales *la*, *sol* et *ré*, or réévalués par l'adjonction de la main droite, ils se transforment en accords altérés de neuvième de qualité dominante dont les fondamentales sont à présent les suivantes : *mib* (*mib-sol-la-do#-fa*), *réb* (*réb-fa-sol-si-mib*), et *lab* (*lab-do-ré-fa#-sib*). Disposant en cycle de quintes les fondamentales des accords de la main gauche seule et celles obtenues en y accouplant la main droite, nous obtenons un segment de nos deux cycles structurants à distance de triton : *sol-ré-la*, *réb-lab-mib*.

[2.5] Dans les ms. 70-72, le parcours de la main gauche seule ajoute deux nouvelles notes au cycle *sol-ré-la* : *mi* (dernier accord) et *si* (premier accord). Avec la main droite, le premier temps des trois mesures devient un accord altéré de neuvième de qualité dominante mineure sur *sib* (*sib-ré-fa#-lab-si*), complétant ainsi le cycle *réb-lab-mib-**sib***. L'accord du deuxième temps sonne comme un accord parfait avec tierce mouvante (*do-réb*) dont le *mib* est l'appoggiature et forme dans le même temps le triton structurant issu du cycle (*la-mib*), et l'ultime accord est entendu à postériori comme une anticipation avec appoggiature de l'accord de qualité dominante sur *mib* qui se déploie ensuite au *Meno mosso* (ms. 73) *mib-sol#*(appgg. du *sol*)-*si*(*appgg. du sib*)-*réb-mi*.



Ex. 163 : les notes mi, si, sib, viennent s'adjoindre aux segments de cycles de quinte esquissés au système précédent, ms. 70-71

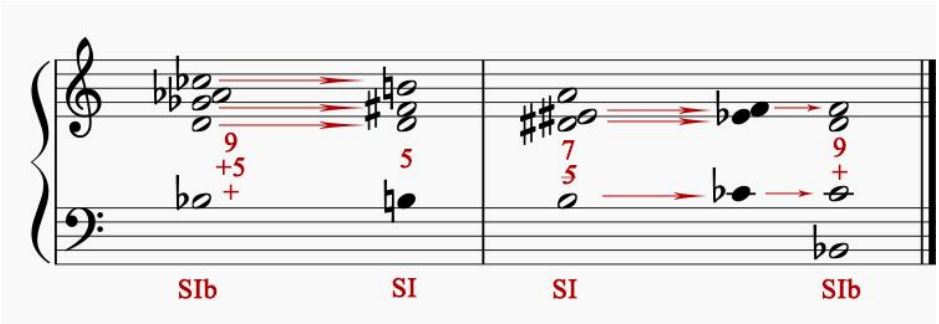
Toutefois, le rapport de demi-ton des fondamentales *si/sib* au premier temps des mesures nous questionne inévitablement sur sa survenance lors de la descente d'octaves au sein de *l'élément gamma* (ms. 59-60, ms. 102-104) :



Ex. 164 : relation de demi-ton si/sib, ms. 55-61

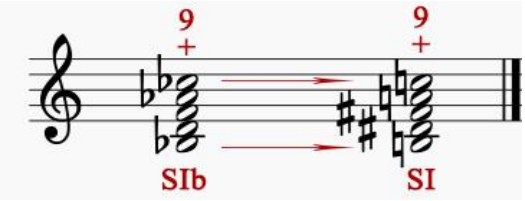
[2.6] A cet instant du déroulement musical, il y a cohabitation entre deux systèmes : l'un à la main droite fondé sur une gamme sur *sib* qui concentre, par sa tierce majeure et sa sixte mineure, la double potentialité d'être perçue soit comme un mode de *la* (avec tierce haussée), soit comme un mode de *sol* (avec sixte abaissée) ; l'autre à la main gauche fondé sur *si bécarre*, dont l'accord de septième de dominante qui clôt le passage résume la saveur auditive qui se dégage de la descente de broderies qui le précède et achève d'inscrire le *mi#* comme altération de la quinte. A l'écoute de ce passage, il apparait qu'aucun des deux systèmes ne parvient à s'imposer par rapport à l'autre : en effet, toute tentative de modification enharmonique des notes de l'un ou l'autre système

au profit d'un espace unique est vaine. Ceci est particulièrement évident au moment où surgit l'ultime accord noté *sf* : il est tout autant impossible de considérer l'octave *sib* de la main droite comme un retard du *la* septième, de même qu'il est impensable d'imaginer les notes *la-ré#* de l'accord comme des appoggiatures du triton *lab-ré* au sein d'un accord sur *sib* (le *si bécarre* devenant *dob*…). Si donc il n'y a pas effacement de l'un au profit de l'autre, il y a, en revanche, interpénétration des systèmes par l'intermédiaire des notes communes qu'ils sont en mesure de partager. Comme nous l'avons signalé au point [2.5], le premier temps de la ms. 70 déploie un accord de neuvième de qualité dominante altéré sur *sib*, or la quinte haussée de cet accord a la particularité de former avec la neuvième mineure une quinte juste à distance d'un demi-ton de la fondamentale (*si-fa#*). De même, lorsqu'un accord sur *si* voit sa quinte abaissée, il peut aisément basculer, par enharmonie, dans l'univers de *sib* : *si-ré#-mi# -> dob-mib-fa*, le *mib* devenant appoggiature de *ré*, nous accédons ainsi à un segment d'un potentiel accord de neuvième de qualité dominante sur *sib*.



Ex. 165 : possibilités de transformation harmonique des accords de qualité dominante sur sib et si

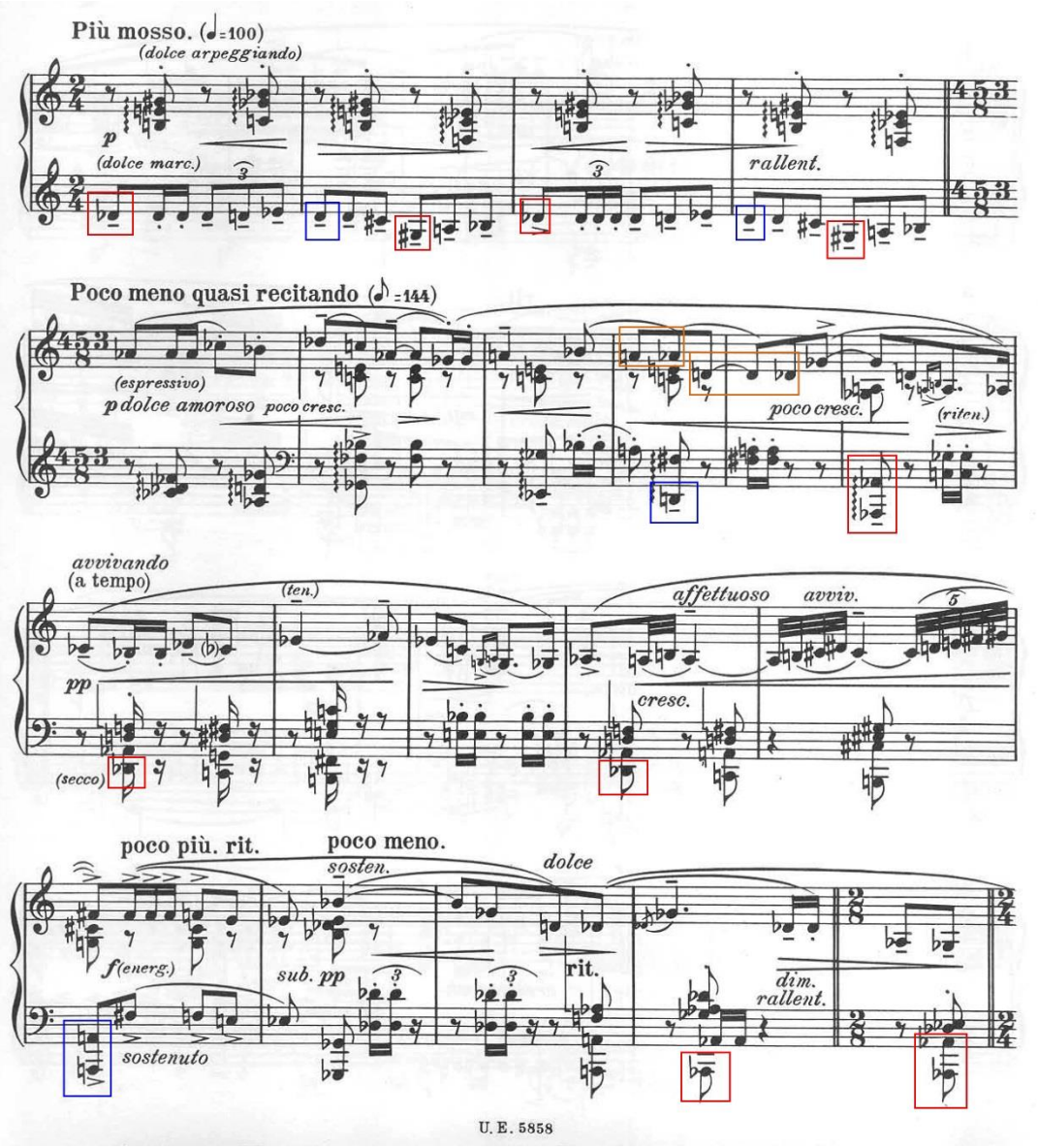
[2.7] Poursuivons encore notre raisonnement : lorsque nous disposons deux accords de neuvième de dominante mineure sur *sib* et *si bécarre*, sans que leurs quintes ne soient aucunement altérées, nous observons que leur seule note commune est le *si/dob*. Cette note se trouve au centre d'un segment de deux demi-tons constitué par les deux fondamentales et les deux neuvième des accords (*sib-si-do*).



Ex. 166 : les deux accords de neuvième de dominante présentent une note commune, si/dob

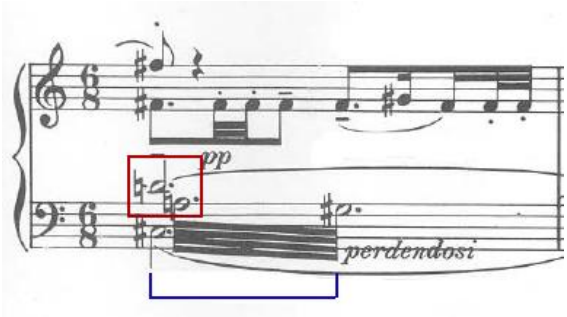
Ce segment nous permet de réévaluer le début des deux occurrences de *l'élément gamma* (ms. 47, ms. 89). La première fois, le *dob* assombrit l'accord de *lab*, et porte avec le *fa*, ainsi que nous l'avons vu, la potentialité de le saisir comme un segment d'accord de neuvième sur *réb*. Dans cette configuration, le *sib* se trouve inéluctablement attiré vers le *lab*. La seconde fois, le *do bécarre* ôte le doute sur la fondamentale de l'accord et transforme le *sib* en note neutre, neuvième de l'accord de qualité dominante sur *lab*. Nous voyons donc que le rapport de demi-ton des deux accords de qualité dominante *sib/si bécarre*, génère un segment de trois notes que Szymanowski dote d'une capacité structurante, et dont le *dob* au centre va s'avérer d'une extrême importance.

[3.1] La question d'un segment de demi-tons structurant se pose tout au long de la pièce par le fait que cet élément réside déjà dans les deux cycles de quintes à distance de triton, obtenus, comme nous l'avons longuement décrit, à partir de l'ossature des accords fondateurs (*réb-lab-mib-sib*) et les altérations de leurs quintes (*sol-ré-la-mi*). Or, on trouve, dès la première occurrence de *l'élément alpha* (ms. 2-5), la relation de demi-ton *réb-ré*. Présentée ici sous un aspect horizontal, elle s'implique de façon verticale au sein de *l'élément béta* (ms. 6-21) au travers des fondamentales harmoniques. L'oscillation *réb-ré* se déploie à distance de quinte générant naturellement le rapport *lab-la*. Ces quatre notes – outre la capacité qu'elles prêtent de basculer instantanément entre des parties éloignées du cycle des quintes – renferment aussi le triton *ré-lab* que l'on retrouve au cœur des deux accords fondateurs (sur *lab* par l'abaissement de la quinte, sur *réb* par la minorisation de la neuvième), et qui s'implique harmoniquement aux ms. 9-11 de *l'élément béta*.



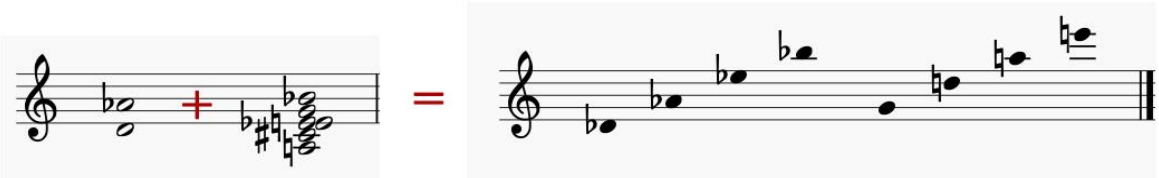
Ex. 167 : éléments alpha et béta, relations de demi-tons réb/ré, lab-la, ms. 2-21

Lors de la *coda* (ms. 132-143), Szymanowski présente les quatre notes simultanément et parvient à en réaliser la coexistence au sein d'un espace entendu comme un accord de *ré majeur* sur une pédale de *réb*.



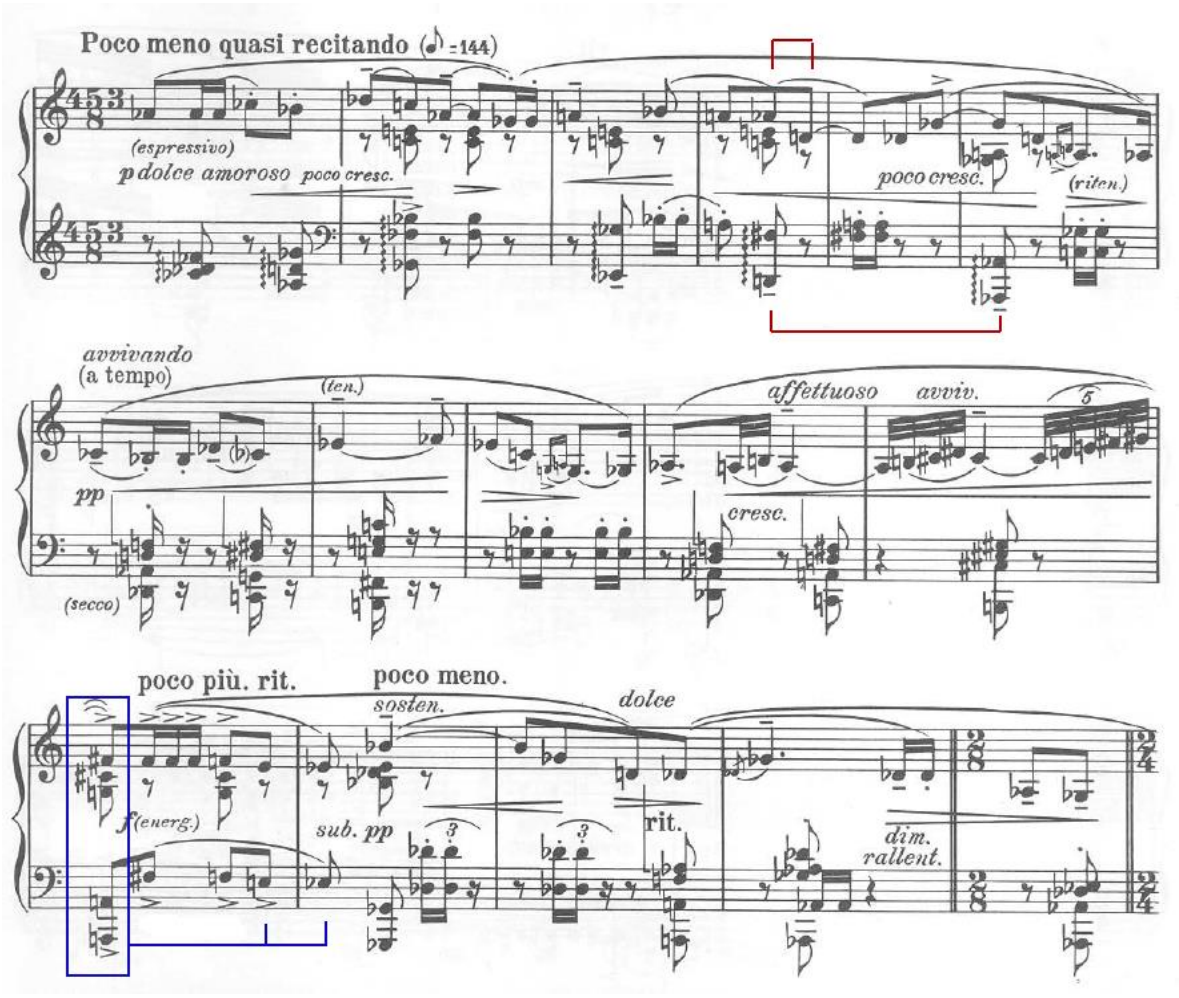
Ex. 168 : relation de demi-ton quintale do#-sol#/ré-la, ms. 137

Par ailleurs, au commencement de la pièce, le groupe de deux accords *trémolo ad lib* s'inscrit, malgré sa graphie enharmonique, comme un seul agrégat de qualité dominante fondé sur une fondamentale *la* absente mais auditivement bien présente ([*la*]-*do#-fa#-sol-si*), dont le positionnement entre un accord de *réb* et une octave *lab* trouve sa justification vis-à-vis de la relation des quatre notes. De plus, cet accord trouve résonnance à la ms. 17 dans *l'élément béta*, lorsque le pivot *la bécarre* y est introduit. La théorie classique nous enseigne que notre triton *ré-lab* a, tonalement, la capacité de se résoudre vers *do#-la*, fondation d'un accord de *la* majeur. Or, des quatre tritons constituant nos deux cycles de quinte, seul la somme d'un enchaînement de *ré-lab* vers un accord de neuvième mineure fondé sur *la*, est en mesure, si la quinte de l'accord est altérée, de contenir l'intégralité des huit notes des deux cycles : *ré-lab -> la-do#-mib-mi-sol-sib*.



Ex. 169 : formation des huit notes des deux segments de cycles de quinte à distance de triton, par le triton ré-lab et sa potentielle 'résolution' sur une neuvième altérée de qualité dominante sur la

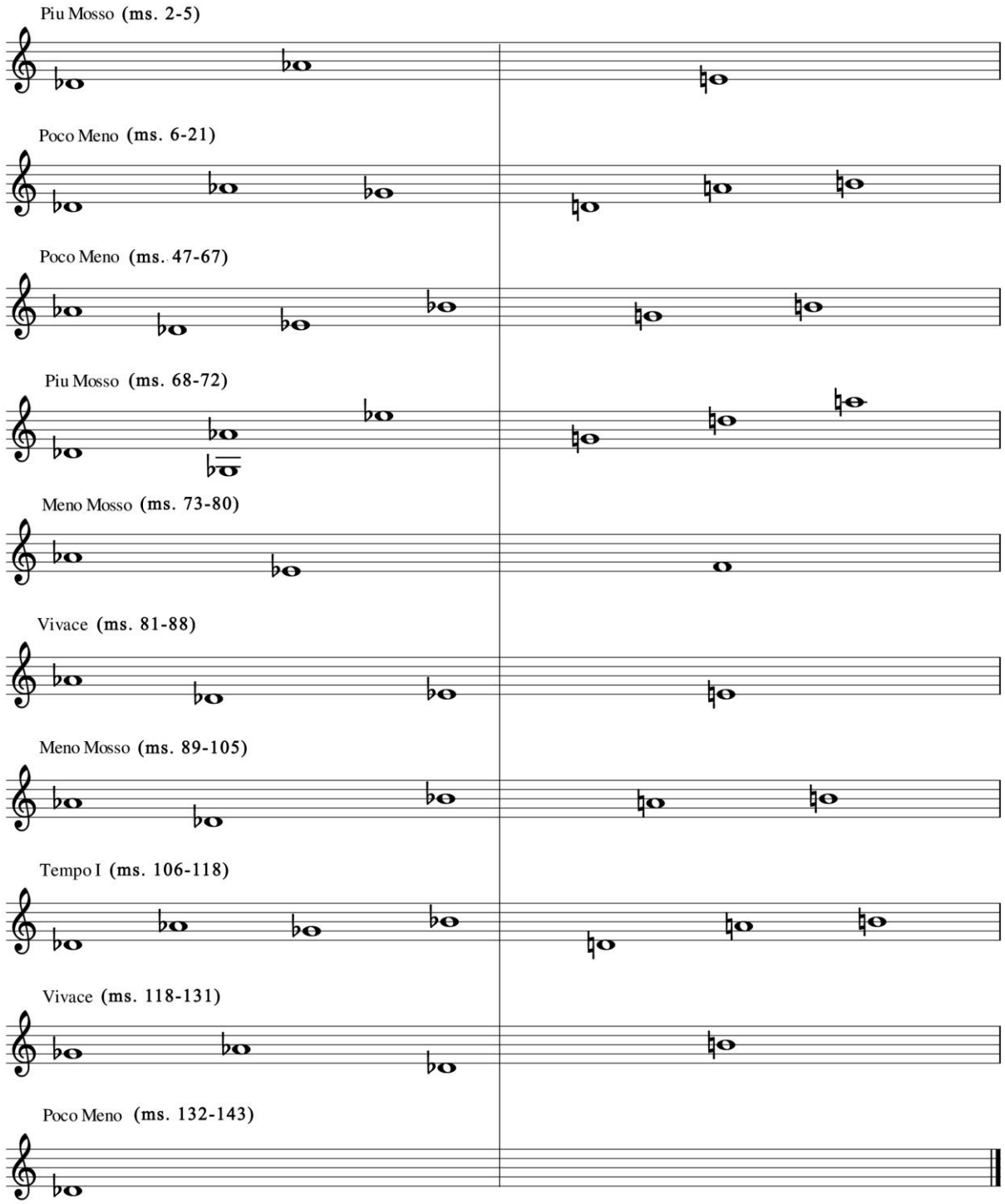
Il est donc tout à fait remarquable que, lors des deux premières occurrences de *l'élément béta*, les pivots harmoniques dissonant au sein de la gamme de *réb* forment tout d'abord le triton *ré-lab* (ms. 9-11), puis le *la bécarre* (ms. 17).



Ex. 170 : éléments alpha et béta, présence du triton ré-lab et d'un agrégat de qualité dominante sur la, ms. 6-21

[3.2] Afin d'éclairer le parcours des fondamentales harmoniques principales et structurantes des sections qui composent la pièce, nous procédons à un relevé topographique que nous choisissons de classer sous la forme de deux colonnes, l'une décrivant l'implication du premier cycle de quintes (sur les « touches noires »), l'autre le second (sur les « touches blanches »). Notons également que cette distinction

bémol/bécarre est présentée dès les vagues ornementales de *l'introduction* de la pièce à partir du *Piu vivo*.



Ex. 171 : relevé topographique des fondamentales saillantes

Nous voyons à présent clairement que, tout au long de la *Sérénade*, l'espace musical se fonde sur l'interpénétration de deux univers, au sein desquels certaines notes s'affirment avec plus de récurrence que d'autres. Le tableau d'énumération permet de les classifier par fréquence d'apparition :

Colonne 1		**Colonne 2**	
Nb	**Note**	**Nb**	**Note**
9	**Réb**	**5**	**Si/Dob**
9	**Lab**	**4**	**La**
4	**Mib**	**3**	**Ré**
3	**Sib**	**2**	**Mi**
3	**Solb**	**2**	**Sol**
		1	**Fa**

Ex. 172 : tableau de fréquence d'apparition des fondamentales

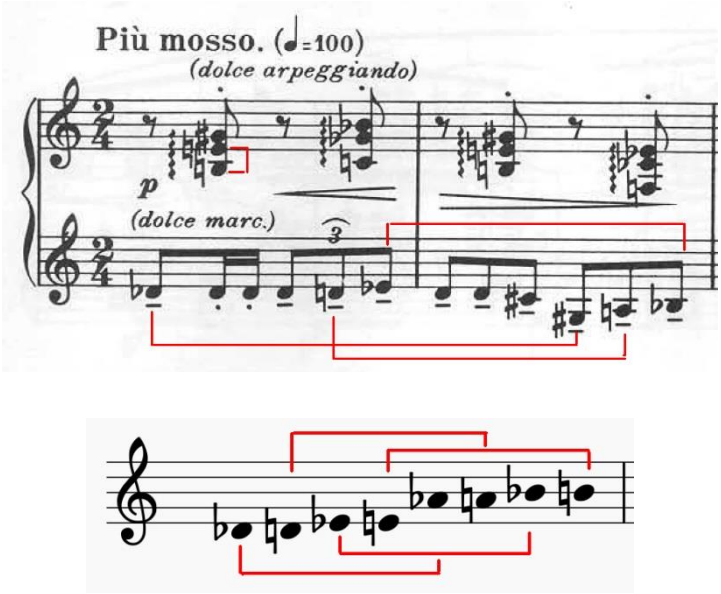
Ce tableau nous confirme l'implication primordiale des deux fondamentales *réb-lab*, qui sont à la base du cycle sur les « touches noires » par le double empilement de quintes qu'elles génèrent au-dessus d'elles, formant l'ossature des deux accords de neuvième (*réb-lab-mib*, *lab-mib-sib*). L'apparition récurrente du *si/dob* suscite également un intérêt tout particulier, car celui-ci est, avec le *fa*, la seule note du cycle sur les « touches blanches » pouvant être envisagée de deux façons : 1) soit en tant que continuation naturelle du cycle en « touches blanches » formé par les altérations de la quinte des accords fondateurs (*sol-ré-la-mi-**si***), 2) soit en tant que septième de l'accord fondé sur *réb*, donc rattachée de facto à la structuration agrégative non-altérée de *l'agrégat-modèle* (*réb-fa-lab-**dob**-mib*). Le *fa*, tout en bas de la colonne en termes de fréquence d'apparition, porte en lui la même dualité : 1) c'est-à-dire l'achèvement du cycle en « touches blanches », 2) mais également l'incarnation de la sensible de *l'agrégat-modèle*, formant le triton caractéristique avec la septième *dob*.

[3.3] Parmi la liste des fondamentales issues du relevé topographique et présentées dans le tableau, seul le *do* – permettant de clore le cycle et de former l'intégralité des

douze notes – est absent. Si celui-ci est présent comme sensible dans *l'agrégat-modèle* de neuvième de dominante sur *lab* (*lab-do-mib-solb-sib*), nous avons vu que Szymanowski joue tout particulièrement avec la fonction de cette note au sein de *l'élément gamma*. En effet, il se sert du *dob* et de sa possibilité (illusoire au demeurant, or c'est là tout le jeu des masques) d'être perçu comme abaissement de la sensible, afin de neutraliser son pouvoir d'attraction et de créer la confusion dans son implication soit comme tierce mineure de *lab*, soit comme septième de *réb*.[72] Le *dob* est aussi le chaînon manquant entre la neuvième majeure (*sib*) et la sensible (*do*), formant ainsi un segment de trois notes (*sib-dob-do*) qui, au cours de la descente d'octaves dans *l'élément gamma*, deviennent matériau structurant (c.f. [2.7]).

[3.4] La tentative de la formulation d'un cycle complet de douze notes présenté par la succession d'intervalles de quintes justes trouve sa réalisation de façon tout à fait remarquable dans *l'élément alpha* [73]. Nous avions noté au point [3.1] la génération par la main gauche d'un segment de demi-tons *réb-ré*. Celui-ci trouve un écho à distance de quinte, à la ms. 3, via l'enharmonie *sol#-la*. Or, par le dessin mélodique conjoint des deuxième temps des deux mesures de la carrure, signalons également la présence de la nouvelle quinte *mib-sib* qui forme, avec *réb-lab*, un segment de cycle rattaché à notre cycle sur « les touches noires ». Enfin, la quinte *mi-si* – seule quinte juste que forment les accords égrenés de la main droite – s'adjoint naturellement à la quinte *ré-la* et présente à son tour un segment de cycle afférent au cycle sur les « touches blanches ».

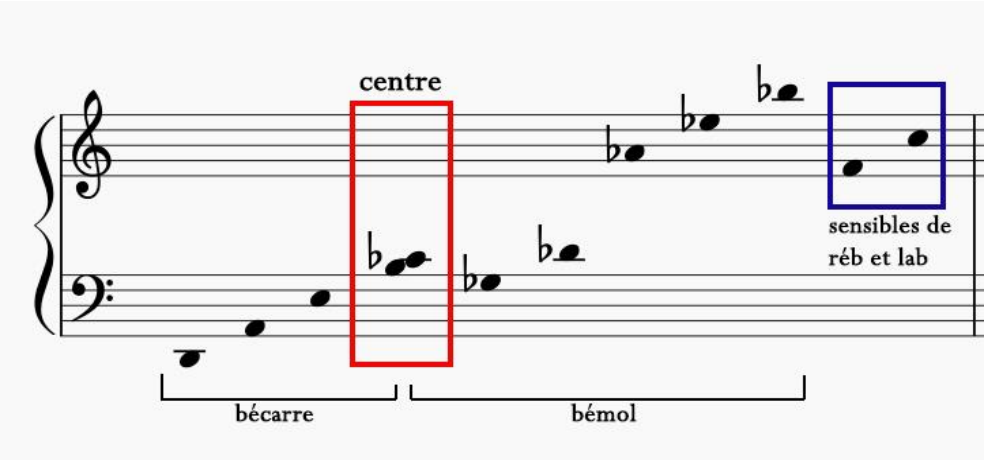
[72] A ce titre, c'est la même chose qui se déroule lors des occurrences de *l'élément alpha* fondées sur *réb* (ms. 2-5, ms. 22-25, ms. 42-46), lorsque la sensible *fa* de l'accord de qualité dominante est abaissée au *mi*.
[73] Nous choisissons ici de porter notre analyse sur sa toute première occurrence, *Piu mosso*, ms. 2-5.



Ex. 173 : élément alpha, relations quintales de demi-tons, ms. 2-3

Les notes qui permettent de compléter les deux cycles se trouvent dans les deux accords des deuxième temps à la main droite. Ils apparaissent sous la forme de deux accords de neuvième de qualité dominante sur *lab* et *réb*, sans leurs fondamentales, et dont les deux tritons *do-solb* et *fa-dob* sont d'une importance capitale. Si la survenance du *solb* permet de relier les deux cycles entre eux, le rattachement de la quinte *fa-do* à l'un ou à l'autre pose question : en effet, la séparation *bémol/bécarre* qui avait été induite par le cycle premier issu des accords fondateurs de neuvième (*réb-lab-mib*, *lab-mib-sib*) et par la génération d'un cycle second obtenu par les altérations des deux quintes de ces dits accords (*sol-ré-la-mi*) – cette séparation *bémol/bécarre* également présentée dès le premier système de *l'introduction* (*Piu vivo*) – il semblait théoriquement exact d'inclure, dans le tableau d'énumération (Ex. 172), le *fa* comme élargissement du cycle sur les « touches blanches ». Or, comme nous le voyons ici, les notes *fa-do* incarnent le rôle de sensibles respectives des deux accords fondateurs (*réb-**fa**-lab-dob-mib*, *lab-**do**-mib-solb-sib*) et constituent – avec la fondamentale – le matériau inamovible de l'identité sonore et expressive d'un agrégat de dominante. Ainsi, puisque ces notes subsistent quelle que soit la présentation de l'accord (authentique, ou avec sa quinte altérée), elles sont communes aux deux segments de cycles par le fait qu'elles peuvent, en les complétant, ainsi refermer le cercle complet.

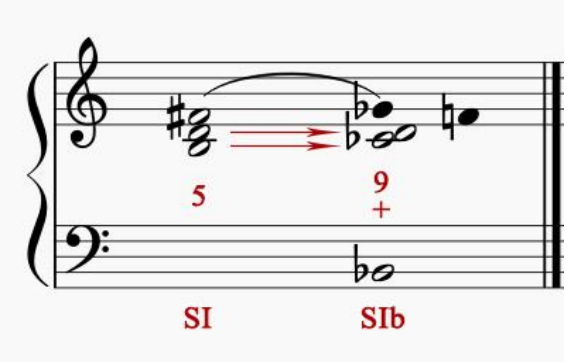
[3.5] Des quatre notes formant les deux tritons (*dob-fa*, *do-solb*), le *dob* également mérite toute notre attention. En effet, l'enharmonie *si/dob* sépare virtuellement les deux cycles *bémol/bécarre* et agrandit de facto le cycle sur les « touches noires ». A ce titre, l'enharmonie présentée à la main gauche – c'est-à-dire le *réb* devenant *do#* pour aller à sa quinte *sol#* – doit être éclairée. En réalité, le *solb* demeurant exempt de notation enharmonique et éliminant de fait l'émergence d'un *fa#*, la quinte *do#-sol#* se voit coupée du cycle duquel elle devait être la continuation (*ré-la-mi-si-fa#-do#-sol#* etc). Il semble donc que Szymanowski mette en œuvre là un procédé d'écriture ayant pour objectif de pourvoir à l'intelligibilité mélodique d'une *canzonette* quasi-vocale[74] et qui ne doit pas induire en erreur notre explicitation théorique. Or donc, le point tournant enharmonique permettant de caractériser le basculement *bémol/bécarre* entre les deux segments de cycles se situe sur la note *si/dob*. L'analyse de cette section permet ainsi de montrer l'implication musicale de la quasi-intégralité du cycle des quintes dont seul le *sol* est absent :



Ex. 174 : élément alpha, segment de cycle de quintes, les deux sensibles des accords structurants sont notées à part ; le point tournant enharmonique est si/dob

[74] En effet, du point de vue de la lecture pure, le rapport intervallique *ré-do#* est plus aisé à concevoir et à former que le rapport *ré-réb*.

[4.1] Nous avons vu au cours de notre analyse de *l'élément gamma* à quel point le *dob*, émaillant le discours, jouit d'un statut pluridimensionnel. Le *dob trillo*, sous la descente d'octaves caractéristique (ms. 61), unit par sa constance les deux agrégats à distance de triton, se voyant investi tantôt du rôle de septième (sur *réb*), tantôt du rôle de sensible par enharmonie (sur *sol*). C'est le *si/dob* qui figure la note unificatrice entre les deux univers à distance de demi-tons aux ms. 58-60 : en effet, la fondamentale *si* organisant la main gauche participe également de l'agrégat de qualité dominante fondé sur *sib* exprimé par la ligne mélodique de la main droite par le fait qu'elle peut y incarner la neuvième mineure (par enharmonie *dob*). Cela se réalise de façon plus saillante encore au milieu exact de la pièce (*Piu mosso*, ms. 68-72), lorsque, aux ms. 70-72, l'ambivalence au demi-ton se produisant de nouveau, c'est la fondamentale *sib* qui s'impose. Car à cet instant, le *ré* abaissé à la main gauche (ex *ré#* précédemment) ayant été ôté de toute fonction de sensible sur *si*, l'accord parfait mineur se voit envisagé alors par enharmonie : le *fa#* devenant *solb*, appoggiature de la quinte *fa*, le *ré* incarnant la sensible sur *sib*, et le *si* devenant *dob*, neuvième mineure de l'accord de dominante.

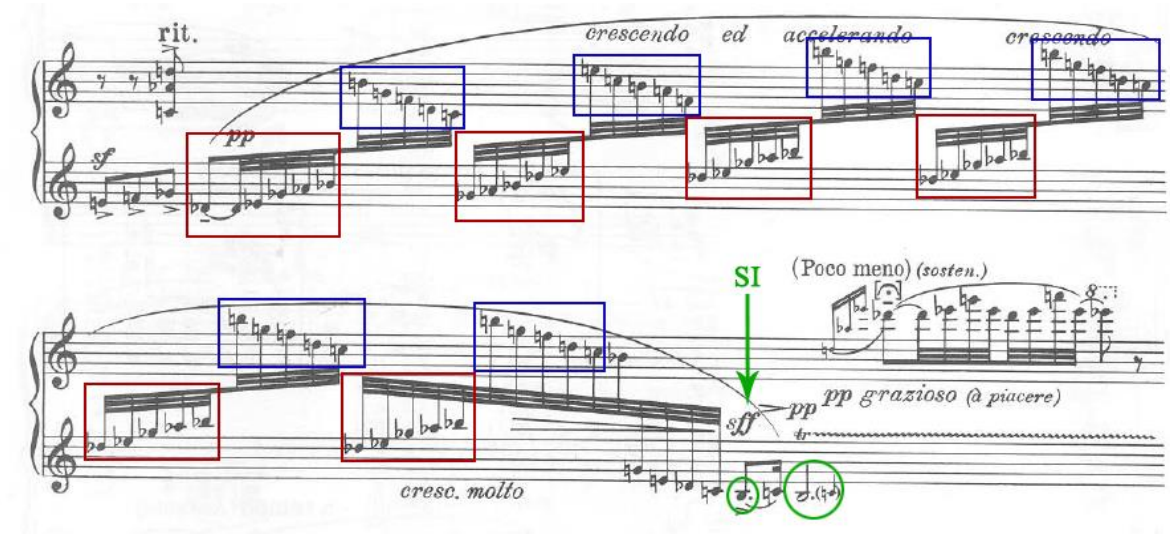


Ex. 175 : transformation de l'accord parfait mineur sur si vers une neuvième de qualité dominante sur sib

Nous avons vu également que, dès le début de la première occurrence de *l'élément gamma* (ms. 47), le *dob* provoque l'ambiguïté par sa double implication tantôt comme tierce mineure de *lab*, tantôt comme septième de *réb*[75]. Enfin, l'importance structurelle du

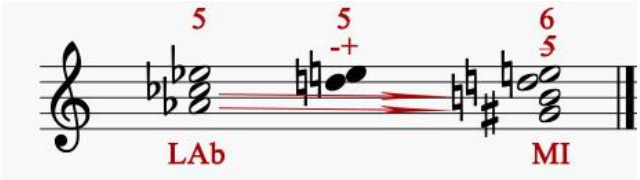
[75] Cette ambigüité est levée lors de la seconde occurrence de *l'élément gamma* (Meno mosso, ms. 89), lorsque le *do* à présent bécarre s'inscrit pleinement comme sensible au sein de l'accord de neuvième de qualité dominante sur *lab*.

dob nous permet de mieux saisir le sens de l'aboutissement stupéfiant des vagues ornementales de *l'introduction* : les traits de virtuosité caractéristiques de la séparation *bémol/bécarre* voient leur dynamique augmenter et leur tempo se précipiter, provoquant une chute brutale sur un *si bécarre*. A l'aune du rôle acquis par le *si/dob* comme point tournant enharmonique du cycle des quintes incarnant, ainsi que nous l'avons vu dans l'Ex. 174, son point médian entre une organisation en *bémol* et l'autre en *bécarre*, il n'est pas surprenant de trouver cette hiérarchisation condensée de façon très subtile au cœur de *l'introduction* de la pièce.



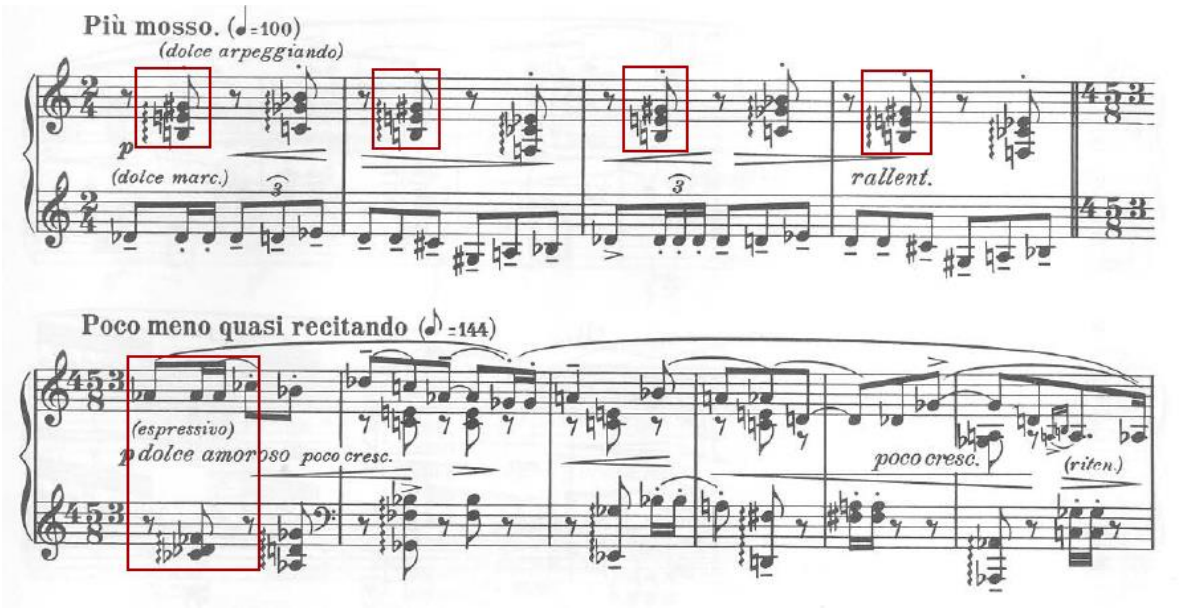
Ex. 176 : affirmation du si, point tournant enharmonique, après une oscillation bémol/bécarre, ms. 1

Signalons également que le *si/dob* a la capacité de transformer l'accord de *lab* en un accord de *mi* majeur ou de *mi* septième de dominante, par l'altération ascendante ou/et descendante de la quinte *mib* ; faculté dont Szymanowski use notamment au premiers temps de *l'élément alpha* fondé sur *réb* (ms. 2-5, ms. 22-25, ms. 42-46), ainsi que dans les deux dernières mesures de son occurrence fondée sur *lab* (ms. 81-88).



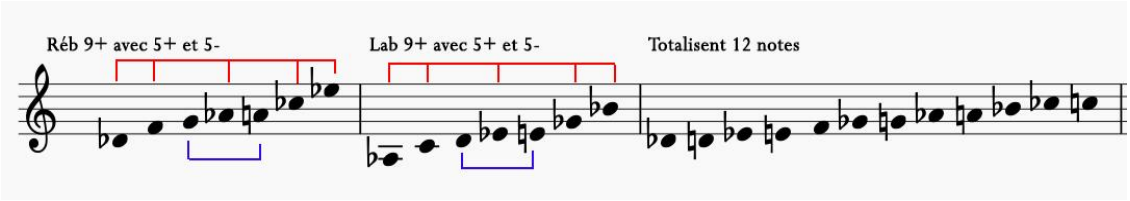
Ex. 177 : transformation de l'accord parfait mineur sur lab vers un accord de dominante sur mi

[4.2] Nous avions constaté plus haut dans le tableau d'énumération des fondamentales de la pièce (Ex. 172) que seul le *do* manquait à l'accomplissement de l'intégralité du cycle des quintes. Or justement, Szymanowski joue avec le rôle harmonique que cette note est amenée à remplir dans une certaine situation. En effet, au sein des deux manifestations de *l'agrégat-modèle* (segments de cycles de quintes *réb-lab-mib*, *lab-mib-sib*), c'est dans l'univers de *lab* que le *do* dévoile son potentiel expressif, prenant les traits d'une sensible et transformant alors l'accord en neuvième de qualité dominante (ms. 90). Pourtant, ce rôle de sensible est perturbé par l'entremise du *dob*, considéré au premier abord comme tierce mineure de *lab*, mais également voué à travestir l'accord mineur de *lab* en segment supérieur de l'accord de neuvième sur *réb* (ms. 47). Ce jeu sur la tierce se déplace et se voit reproduit dans l'univers de *réb*, lors des occurrences de *l'élément alpha* concernées par cette fondamentale (ms. 2-5, ms. 22-25, ms. 42-46), et dès la ms. 6 dans *l'élément béta* : ainsi, le *fab*, ou *mi* par enharmonie, est haussé au *fa* qui apparaitra à la ms. 12. Il forme alors, avec le *dob* emprunté à l'abaissement de la tierce de *lab* – ici originellement assimilé à la septième – une quinte qui, lorsqu'on lui adjoint un *sol#/lab* – note commune aux deux accords respectifs sur *réb* et *lab* – achève de former l'accord de *mi majeur* que Szymanowski réitère quatre fois dans *l'élément alpha*.



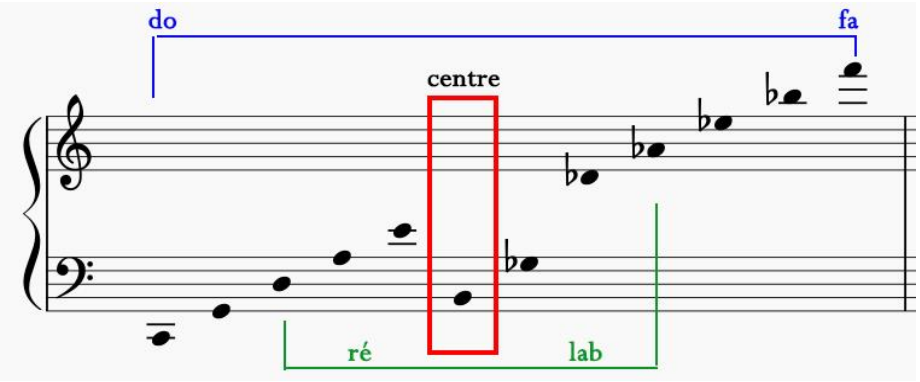
Ex. 178 : élément alpha, accord sur mi majeur, exprimant, par enharmonie, dans l'élément béta, un accord de dominante sur réb, ms. 2-11

[4.3] Nous avions, au point [2.3] de cette analyse, déduit par l'exploration d'itérations agrégatives caractéristiques que Szymanowski généralise dans la *Sérénade* l'emploi de deux manifestations de *l'agrégat-modèle* fondées sur *réb* et *lab*, et dont leurs quintes sont altérées. Si l'ossature de ces deux accords avait formé un premier cycle de quintes (*réb-lab-mib-sib*), la double altération de leurs quintes en formait également un second à distance de triton (*sol-ré-la-mi*). Le relevé topographique des fondamentales de la pièce (Ex. 171) avait permis de mettre en lumière l'implication de ces deux cycles, ainsi que d'y voir apparaitre trois autres notes, intrinsèquement liées à l'assise expressive des deux accords structurants : *fa-dob-solb*, soit respectivement le triton sensible-septième (*fa-dob*) inscrivant l'agrégat sur *réb* comme une dominante, et la septième (*solb*) faisant de même au sein de l'agrégat sur *lab*. Or donc, par la superposition de deux couches harmonico-structurelles, à travers deux niveaux, l'un directement perceptible par l'oreille (agrégatif), l'autre de l'ordre de *l'inconscient* (pivots fondamentaux), Szymanowski présente l'intégralité des douze notes de la gamme chromatique.



Ex. 179 : accords de neuvième altérés sur réb et lab, formant la totalité des 12 notes

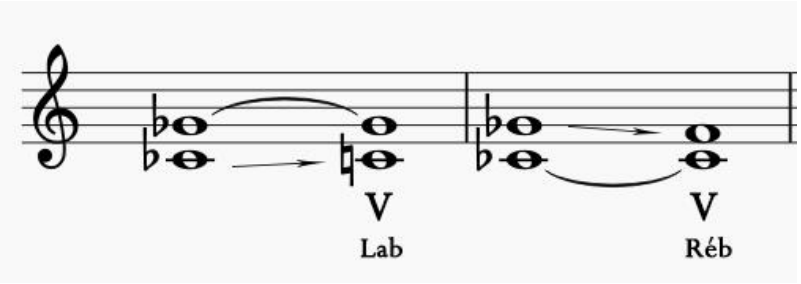
[4.4] Nous avions plus haut évoqué notre questionnement sur l'appartenance des notes *do* et *fa* à l'un ou l'autre des deux cycles de quinte de par leur double implication, à la fois comme continuation naturelle du cycle sur les « touches blanches », à la fois comme notes déterminant l'expression (sensibles) des deux manifestations de *l'agrégat-modèle* et par conséquent jamais altérées. Or, puisque nous avons admis le *si/dob* comme lieu où s'effectue le basculement enharmonique au sein du cercle quintal des douze notes, il s'impose comme une évidence d'organiser le cycle complet avec comme point de départ *si/dob*, cette note figurant le moyeu à partir duquel s'étendent, vers le haut et vers le bas, le nombre nécessaire de quintes jusqu'à parvenir à la jointure du cycle.



Ex. 180 : cycle de quintes complet, obtenu à partir du centre et point tournant enharmonique si/dob

Nous voyons qu'aux deux extrémités figurent justement les notes ambivalentes *do* et *fa* et nous allons constater que celles-ci ont la capacité de résonner de façon particulièrement remarquable avec le moyeu enharmonique *si/dob*. Par sa relation de symétrie, l'exemple ci-dessus nous instruit que c'est au cœur de la quinte centrale *si/dob-*

solb que se produit le changement enharmonique ; ainsi c'est lorsque le *si* tend vers le *solb* qu'il se transforme en *dob*. Néanmoins, et c'est là que figure toute l'extraordinaireté de la conception architectonique imaginée par Szymanowski, cette quinte centrale *dob-solb*, neutre en apparence, se voit dotée de la possibilité de s'inscrire au sein des deux manifestations de *l'agrégat-modèle* par une double altération : lorsque le *dob* est haussé au *do*, extrémité basse du cycle, nous obtenons le triton caractéristique de l'accord de dominante sur *lab* ; lorsque le *solb* est abaissé au *fa*, extrémité haute du cycle, nous disposons alors du triton caractéristique de l'accord de dominante sur *réb*.



Ex. 181 : possibilités altératives de la quinte dob-solb et leur implication au sein des univers harmoniques sur lab et réb

Enfin, signalons également qu'en déployant symétriquement les quintes à partir du moyeu *si/dob*, nous obtenons le rapport de triton *ré-lab* dont nous avions parlé au point [2.3] et qui est au centre du parcours harmonique des *éléments alpha* et *béta* (ms. 3, ms. 5, ms. 9-ms. 11, ms. 23, ms. 25, ms. 29-ms. 31, ms. 43). Là encore, ce triton a la capacité de s'inscrire au cœur des deux manifestations de *l'agrégat-modèle* : soit dans l'accord de *lab* par l'altération descendante de sa quinte, formant ainsi un mode acoustique et un segment de tons entiers (ms. 9, ms. 11, ms. 29, ms. 31) ; soit dans l'accord de *réb* par l'abaissement de la neuvième, formant avec le triton sensible/septième *fa-dob* un cycle de tierces mineures pouvant générer avec la fondamentale une construction octotonique (ms. 3, ms. 5, ms. 15, ms. 23, ms. 25, ms. 35, ms. 43).

[c.1] Afin de conclure cette analyse, j'ai jugé nécessaire d'insister de nouveau sur les relations de symétrie qui gouvernent la formation intervallique d'un accord de neuvième

de dominante et qui, par sa multiparamétricité d'implication au sein d'échelles de son, le rendent particulièrement à même de remplir un rôle de structurant formel. L'ossature quintale de l'accord fait figure d'étalon : on dispose deux quintes à partir d'un moyeu central qui figure l'élément de liaison par sa note commune. Prenons ici l'exemple du premier de la première manifestation de l'ossature de *l'agrégat-modèle* de la *Sérénade* :

Réb **Lab** **Mib**

7 **7**

Ex. 182 : tableau intervallique : ligne 1

Le même déploiement symétrique, organisé autour du point central *lab*, permet d'obtenir un cycle de tierces mineures qui est la base même de l'identité expressive d'un agrégat de saveur *dominante* (sensible et septième) :

Fa **Lab** **Dob**

3 **3**

Ex. 183 : tableau intervallique : ligne 2

Par ailleurs, l'éventualité d'élargissement offerte par l'ossature quintale présentée à l'Ex. 182, voit l'apparition de deux nouvelles notes qui, envisagées de façon isolée, forment un segment d'accord parfait (*solb-sib*) obtenu par une possible résolution de l'agrégat investi d'une fonction de dominante[76], mais qui, envisagées de façon plus globale, peuvent trouver leur inscription au sein d'un accord de neuvième de dominante sur *lab*, seconde manifestation de l'*agrégat-modèle* de la pièce (*lab-réb-mib-solb-sib*)[77] :

[76] Notons que ceci fait, dans la *Sérénade*, particulièrement sens dans le cas où l'ossature quintale est fondée sur le pivot *lab* ; ainsi les nouvelles notes obtenues (*réb-fa*) s'affirment comme résultantes d'un geste cadentiel réalisé entre les deux accords fondateurs de la pièce.

[77] Le *réb* est assimilé à l'appoggiature de la sensible *do*.

Solb **Réb** **Lab** **Mib** **Sib**

7 **7** **7** **7**

Ex. 184 : tableau intervallique : ligne 3

[c.2] A partir du moyeu, les possibilités d'écartement symétrique sont au nombre de sept avant que de parvenir à l'ossature quintale de référence. Ainsi, le résultat du premier mouvement présente la division de la quinte en sa double altération, le second résume l'Ex. 184 du tableau intervallique par l'établissement d'un segment de trois notes à distance de tons entiers dont les deux extrémités forment la tierce *solb-sib* porteuse tel que nous l'avons vu plus haut d'une double potentialité.

Sol **Lab** **La**

1 **1**

Ex. 185 : tableau intervallique : ligne 4

Solb **Lab** **Sib**

2 **2**

Ex. 186 : tableau intervallique : ligne 5

Poursuivant le mouvement, nous obtenons le cycle de tierces mineures présenté plus avant à l'Ex. 183, segment à capacité octotonique lorsqu'on lui adjoint, avec l'altération de la quinte, la fondamentale (***réb***-*sol*) ou la neuvième de l'accord (*la*-***mib***). Le mouvement évolue ensuite vers une disposition en tierces majeures, intrinsèquement porteuses d'une saveur de gamme par tons, et trouvant également la possibilité de s'inscrire au sein d'un accord avec quinte haussée fondé sur *lab*.

Fa **Lab** **Dob**

3 **3**

Ex. 187 : tableau intervallique : ligne 6

Mi **Lab** **Do**

4 **4**

Ex. 188 : tableau intervallique : ligne 7

A ce stade, les deux derniers mouvements d'écartement se caractérisent par leur double implication tant au sein de l'accord sur *réb* que celui sur *lab*. Ainsi, le premier (Ex. 189) résonne avec l'ossature quintale de référence mais diffère de celui-ci par sa présentation en quartes qui par conséquent lui confère la faculté de se voir perçu comme un second renversement de l'accord parfait de *lab* majeur dont le *réb*, comme nous l'avions vu dans la ligne 3, incarne l'appoggiature du *do*. Le second (Ex. 190), quant à lui, représente la division de l'octave de douze notes en son milieu par le triton, symbolisant tout à la fois l'abaissement de la neuvième majeure sur *réb*, et l'abaissement de la quinte sur *lab*, permettant dans ce dernier cas la création d'un segment de tons entiers (*lab-sib-do-ré*) pouvant s'inscrire comme générateur d'un mode acoustique (*lab-sib-do-ré-mib-[fa]-solb*).

Mib **Lab** **Réb**

5 **5**

Ex. 189 : tableau intervallique : ligne 8

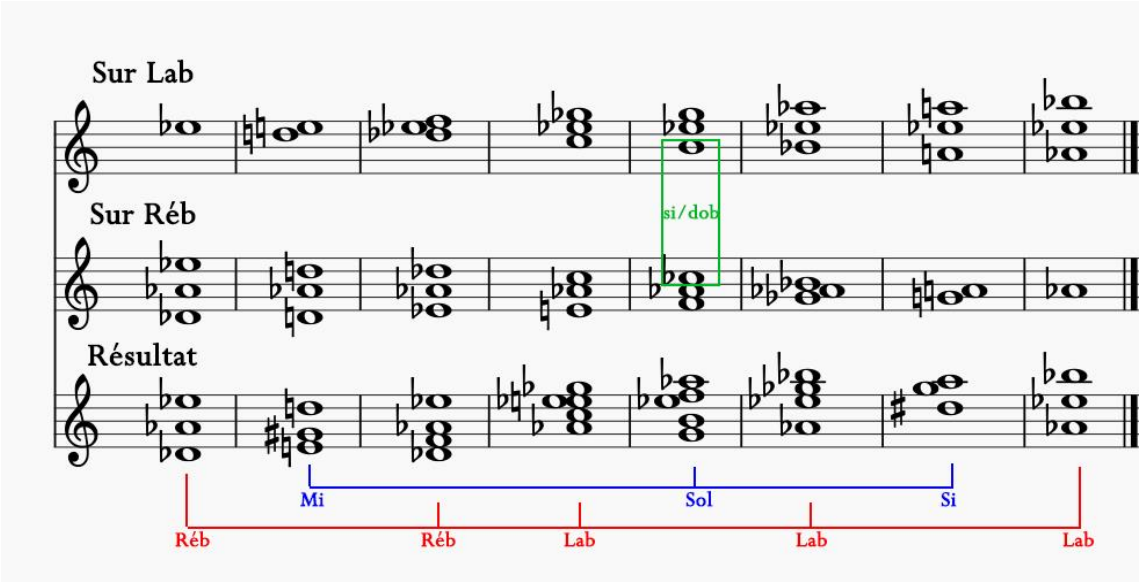
Ré **Lab** **Ré**

6 **6**

Ex. 190 : tableau intervallique : ligne 9

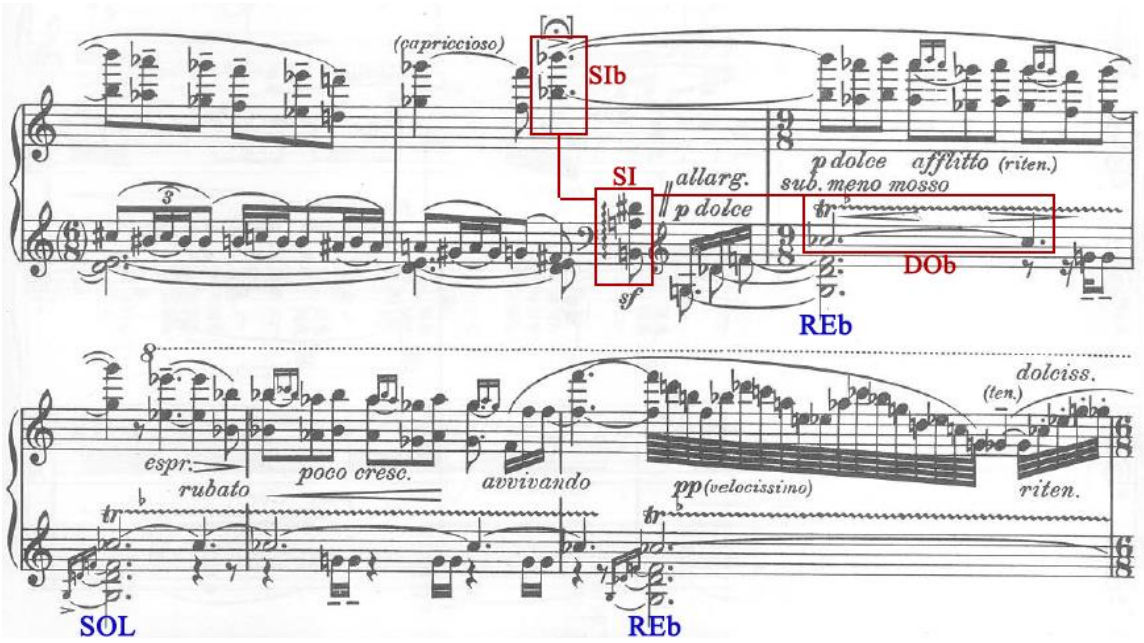
[c.3] Dès lors que ces relations de symétrie ont été établies, non seulement par l'exemple de *réb* que nous avons choisi de présenter ici mais également sur la base du

second pivot fondateur *lab*, que ces relations montrent leur multiples possibilités d'implication dans l'un ou l'autre des deux accords fondateurs par leur complémentarité, nous pouvons alors tenter de procéder à la superposition des deux systèmes symétriques, l'un fondé sur *réb*, l'autre sur *lab*, sous la forme de huit colonnes présentant chacune le résultat agrégatif d'une telle imbrication :



Ex. 191 : combinaisons intervalliques symétriques sur lab et réb

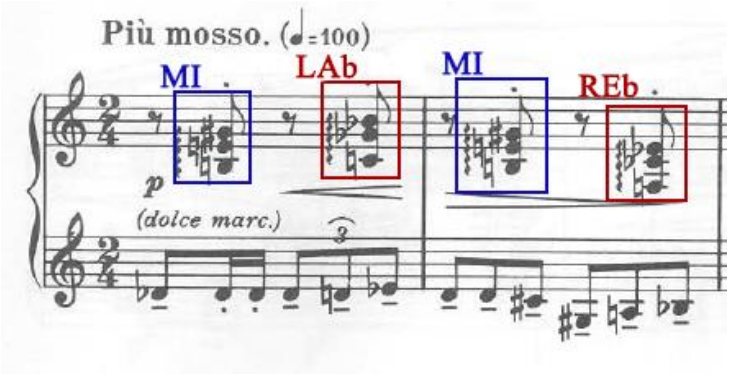
Au-delà de la prégnance naturelle d'accords de septième ou de neuvième de dominante, altérés ou non, fondés sur les pivots structurants *réb* et *lab*, on note la présence de trois agrégats remarquables (soulignés en bleu dans l'exemple). Au milieu d'un intervalle de quinte juste décrit par les deux extrémités de l'encadrement (*mi-si*), l'agrégat de neuvième de dominante mineure altéré fondé sur *sol* jouit d'une constitution qui le rend très proche de l'accord de neuvième de dominante sur *réb* : en effet, avec leur quatre notes communes, il suffit à la fondamentale originelle (*réb*) d'effectuer un déplacement de triton pour créer ce nouvel accord sur *sol*. A cet instant, la septième de *réb*, notée *dob*, devient sensible sur *sol* et se transforme enharmoniquement en *si bécarre*. Ainsi, n'est-il pas anodin de constater aux ms. 60-64 de la pièce, la manifestation quasi-simultanée de la mise en œuvre du point tournant enharmonique (*si/dob*) lors de la descente d'octaves, et de l'oscillation tritonique *réb-sol*.



Ex. 192 : manifestation simultanée du point tournant enharmonique si/dob et de l'oscillation harmonique tritonique réb-sol, ms. 59-64

A ce titre, le troisième accord bleu encadré duquel émerge la saveur d'un agrégat de dominante fondé sur *si* et dont la quinte est haussée (*[si]-ré#-sol-la*), s'implique dans la fameuse descente d'octaves personnifiant le point tournant enharmonique, mais également au sein du balancement de triton harmonique *réb-sol* par le jeu des altérations de la quinte et des notes communes aux trois accords : *si-ré#-sol-la -> sol-si-mib-[fa]-la -> [réb]-[fa]-sol-la-dob-mib*.

Enfin, si les deux fondamentales bleues aux extrémités (*mi* et *si*) figurent également la minorisation des sensibles des accords fondateurs (*réb-fa -> mi*, *lab-do -> si*) – procédé avec lequel, comme nous l'avons vu, Szymanowski joue fréquemment –, la première fondamentale en bleu (*mi*) forme un accord parfait majeur qui apparait de façon ostensible, dès *l'élément alpha* à la main droite (ms. 2-5, ms. 22-25, ms. 42-43), aux côtés des accords sur *réb* et *lab*.

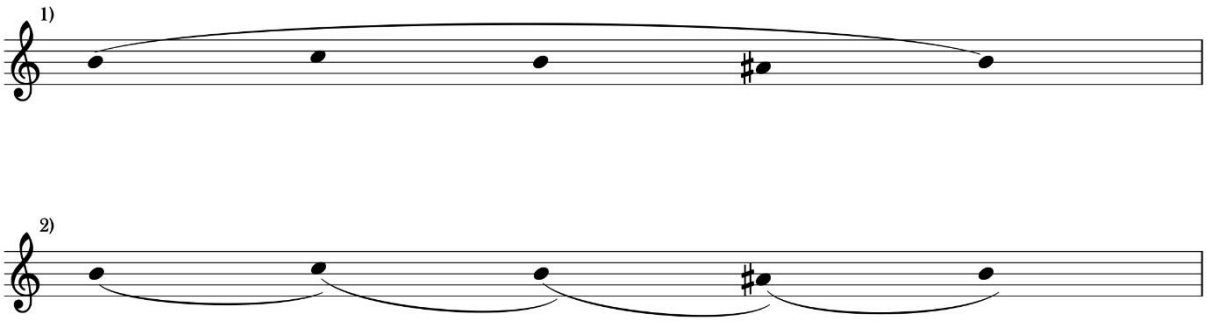


Ex. 193 : élément alpha, coexistence de l'accord sur mi avec les accords sur réb et lab, ms. 2-3

IV. Eléments de technique pianistique appliqués aux Masques Op. 34

Phraséologie / Legato

[1.1] Le *legato* est, de tous les modes de jeu pianistiques, le plus délicat à obtenir et demande pour sa réalisation une profonde connaissance des différents mécanismes d'articulation qui entrent dans sa composition. Il montre aussi la qualité d'écoute de l'interprète et sa capacité d'adapter sa gestique au contexte toujours variable de la réalisation sonore. Il propose au pianiste le défi d'atténuer, voire de faire disparaitre dans la perception de l'auditeur la percussion inhérente au phénomène sonore du marteau frappant la corde. Un legato réussi est la preuve d'un doigté cohérent avec les articulations expressives de la ligne musicale.



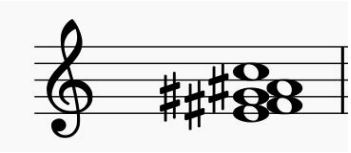
Ex. 193 : Legato

[1.2] Ainsi que le présente l'exemple ci-dessus, pour atteindre la réalisation de la liaison unissant les cinq notes, le *legato* consistera en la légère tenue de la note précédente lorsque survient la suivante. Cette technique, qui devra être acquise par un travail lent et attentif, visant par la création d'un effet de « sustain » à supprimer tout vide sonore entre les notes, permet de soutenir la résonance naturelle de l'instrument. Lorsque le marteau frappe la corde, la persistance de la note précédente, vient atténuer la perception de sa dimension percussive.

[1.3] Pour parvenir à l'égalité de sonorité requise par le legato, l'interprète aura au préalable appris à réveiller la sensation de la paume de sa main, la « voûte », éprouvée lors du départ et du retour de l'articulation des doigts. Quatre des cinq doigts de la main

sont de constitution similaire : c'est-à-dire qu'ils partent du même niveau de la paume, ont trois phalanges et vont dans le même sens. Ils forment ainsi une voûte naturelle, le second et le cinquième en étant les piliers. La force et la résistance de la main d'un pianiste, son équilibre, trouvent leur origine sous cette voûte et permettent au poignet et au bras de rester libres. C'est à l'instant de la frappe du bout du doigt sur la touche que vont résister tour à tour la phalangette et la voûte, rassemblant l'énergie nécessaire à la projection de l'articulation suivante. Les doigts ne jouant pas devant toujours demeurer passifs, détendus, afin de ne pas disperser cette précieuse énergie. Le contrôle de l'articulation du doigt et de sa vitesse de chute sera travaillé ainsi, en prenant soin de bien décomposer cérébralement chaque mouvement :

- Chaque doigt de la main sera posé sur les notes suivantes :



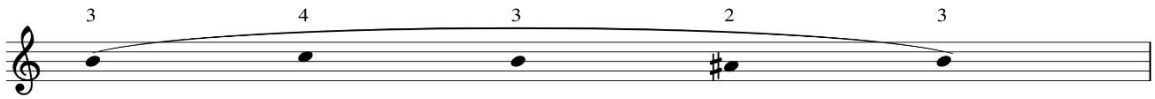
Ex. 194

- La résistance de la main toute entière se fera par la sensation du point d'équilibre situé sous la paume. Le poignet demeurera sans tension dans l'axe de l'avant-bras et du coude.
- L'un après l'autre, chaque doigt sera tout d'abord levé, de façon *vide*, par la seule articulation de la grosse phalange[78].
- La hauteur de l'articulation dépendra de la puissance sonore recherchée. En retombant sur la touche, on veillera à ce que chaque doigt frappe au même endroit de la phalangette et dans le même angle.
- En frappant, il se produira une résistance de la phalangette qui provoquera naturellement une sensation de « tiré » de la touche vers soi. Dans le même temps, le poignet se soulèvera légèrement, entrainant la paume de la main dans un mouvement de « poussé ». Plus la vitesse de chute sera importante, plus grand sera le geste du poignet.

[78] *Phalange proximale* située à l'extrémité de la paume de la main.

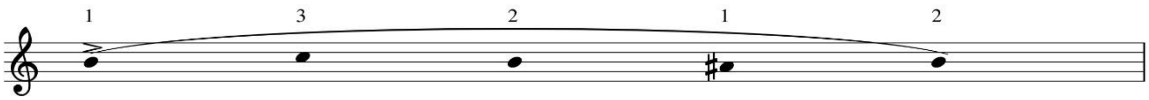
[1.4] La complexité de la réalisation du *legato* réside tout particulièrement dans la multiplicité des paramètres qui composent le discours musical. La perception auditive détermine naturellement que dans un tempo lent, la durée de la tenue de la note précédant la suivante sera proportionnellement élargie, tandis que dans un tempo allant, une articulation courte, proche de la touche, suffira à produire la linéarité recherchée. Dans une nuance *piano*, la phalangette du doigt sera plus souple lors de sa chute, allant même parfois jusqu'à toucher avec le plat de cette phalangette ; toutefois, dans une nuance *forte*, la résistance de la phalange proximale et des deux autres phalanges du doigt formeront un seul bloc uni, à même d'apporter la rigueur et l'égalité dans la percussion.

[1.5] Le choix du doigté est un déterminant de premier ordre dans l'aspect sonore résultant. Afin de viser à la plus grande naturalité tant dans les moyens mis en œuvre que dans l'expressivité de l'interprétation, les doigts 2, 3, 4, seront privilégiés par le fait qu'ils possèdent la même longueur et qu'ils sont de force relativement égale. Souhaitant réaliser notre exemple premier, nous pourrions choisir de le doigter ainsi :



Ex. 195 : choix de doigté 1

Dans l'éventualité d'un accent soulignant la première note de la phrase, il pourra être judicieux d'appliquer ce doigté, en prenant soin de relever le poignet sur les deux dernières notes de la phrase, afin que le pouce sur la touche noire soit joué en position verticale pour prévenir toute inégalité sonore liée à son utilisation :



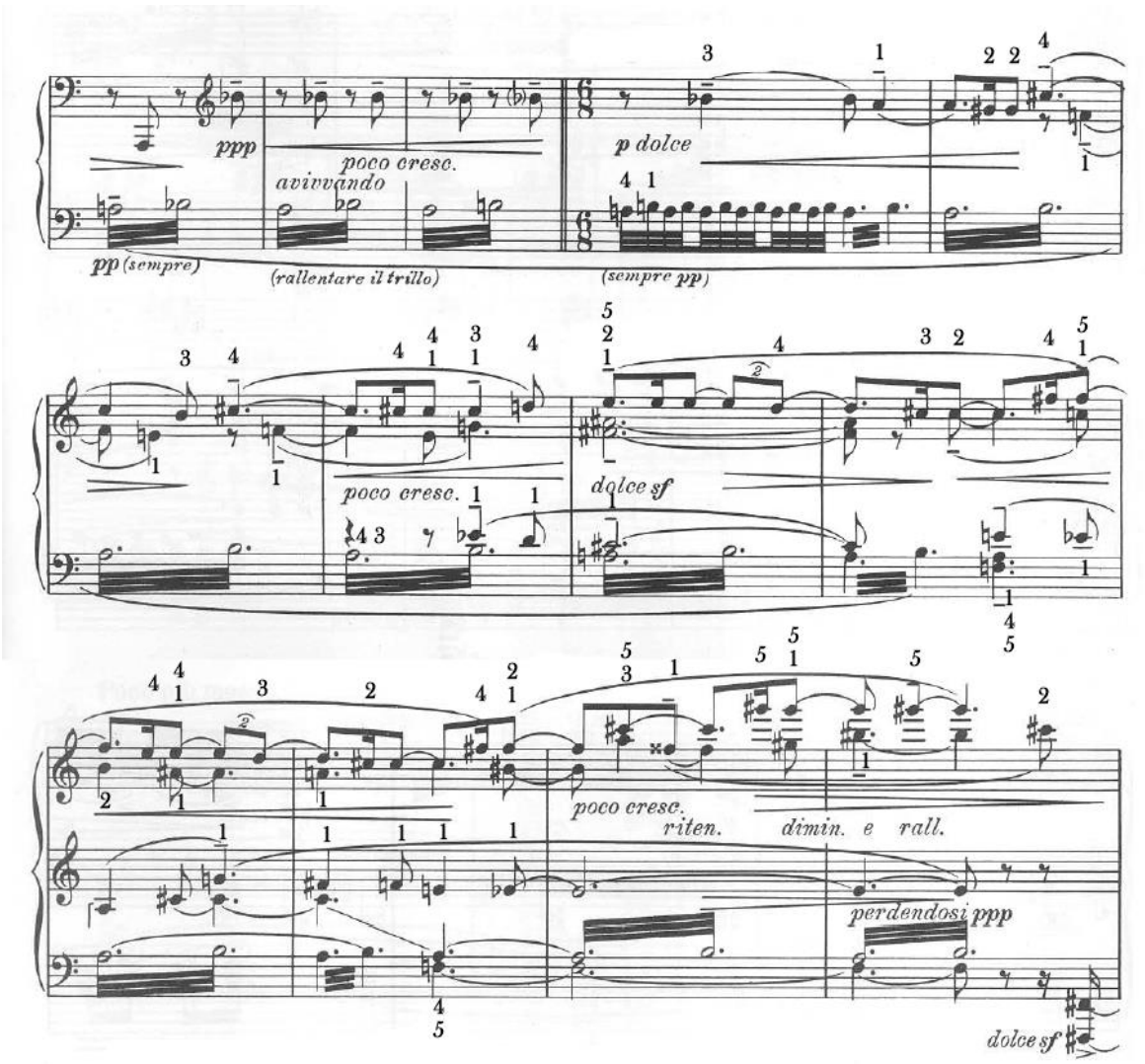
Ex. 196 : choix de doigté 2

Enfin, dans un cas plus complexe comme celui-ci-dessous et pour marquer les deux courtes phrases[79], il sera nécessaire de procéder au doigté suivant. Le passage du pouce au quatrième doigt verra la main accomplir un mouvement de levé plus important, provoquant une plus grande force de chute. Le pouce agira comme un tremplin vers l'articulation suivante, par le fait que le poignet, se soulevant légèrement et pratiquant un geste de poussé, accompagnera l'articulation du quatrième doigt. Le son résultant sera naturellement timbré et rond.

Ex. 197 : choix de doigté 3

[1.6] Au sein du triptyque *Masques*, l'un des passages requérant de façon soutenue la mise en œuvre d'une technique de *legato* se rencontre dans la pièce *Shéhérazade*, ms. 44-53. L'importance du doigté est considérable si l'on veut atteindre au respect du découpage phraséologique complexe et à la transmission sonore des nombreuses indications d'accents et de phrasés. Je soumets ci-dessous une proposition de doigté dont les choix sont expliqués plus avant :

[79] L'Ex. 197 décrit un cas d'amplification expressive de la broderie supérieure do : ainsi, par une articulation marquée de l'incipit de la courte phrase, le groupe de trois notes affirme auditivement d'autant plus son dessin intervallique particulier vis-à-vis de la note centrale si, et acquiert une saillance au sein de la grande phrase.



Ex. 198 : proposition de doigté, Shéhérazade, ms. 41-53

L'objectif premier de ce doigté est de faciliter l'enchaînement égal des notes phrasées par l'emploi de doigts proches et de favoriser le « soulevé » de la main à chaque fin de phrase pour en saisir la respiration[80].

- Avant toute chose, le pianiste devra travailler la main gauche isolément, afin d'acquérir l'indépendance suffisante pour en dissocier le *trille* qui devra être

[80] Le terme « respiration » doit être envisagé dans une pensée vocale : c'est la graduation dans l'amplitude de cette respiration qui va déterminer le résultat sonore de la conduite de la ligne à plus ou moins large échelle. Une courte respiration, par le seul soulevé du doigt et l'implication infime du poignet, ne sera, dans le flux sonore, qu'à peine perceptible mais maintiendra la souplesse du jeu pianistique. Une large respiration, par le poignet, voire par le coude et l'avant-bras, séparera les carrures ou marquera des évènements importants du discours (certains accents, surlignage harmonique…).

maintenu à l'arrière-plan sonore, de la ligne mélodique caractérisée par un glissement du pouce. Ce parcours descendant accompli par le pouce sera étudié séparément : la transition d'une note à l'autre s'effectue en levant le poignet de façon à ce que le pouce passe du plan horizontal à un plan oblique par rapport à la touche, puis le poignet se déplaçant vers la gauche entraîne avec lui le pouce solidaire qui naturellement se glisse à la touche suivante, enfin, le poignet retombant provoque l'enfoncement de la touche par le doigt.

- La respiration entre chaque phrase, même les plus courtes[81], s'effectue toujours par un geste coordonné du poignet et du doigt. Sur la terminaison de la phrase, le poignet se soulève, entraînant la paume de la main dans un mouvement de « poussé » tandis que le doigt, s'accrochant à la touche par la phalangette, tend à décrire un mouvement de « tiré ». Lorsque le bout du doigt, se trouvant à la verticale, décroche de la touche, nous nous trouvons alors au point culminant du geste. Le tremplin provoqué par le décollement du doigt va permettre au poignet d'initier sa retombée, dont la puissance sera proportionnelle à l'amplitude du soulevé. Le poignet retombant, il ne passera jamais en-dessous de l'axe horizontal défini par l'avant-bras et l'assise du pianiste. Le doigt heurtera la touche de façon oblique, résistant par la phalangette et la phalange proximale, accrochant la touche.

Le dosage de l'amplitude du soulevé du poignet permet de graduer avec beaucoup de finesse le niveau sonore de l'incipit de la nouvelle phrase, rendant ainsi palpable la profondeur d'appui requise par le tiret accentuel. D'une façon générale, l'interprète devra procéder à l'échelonnage des intensités requises par chaque accentuation de début de phrase, à l'aune de la pièce toute entière, du point 0 (incipit neutre) au point *X* (incipit le plus chargé en accentuel / dynamique), afin de déterminer et d'intégrer physiquement les variations de hauteur de soulevé du poignet.[82]

[1.7] Par nature, le *legato* tend à rapprocher le jeu pianistique de la voix humaine. Il est le lieu où, pour la transmission du discours, participe la plus grande variété d'articulations, tant du poignet, de la paume, ou des phalanges du doigt. Il résume à lui

[81] Ms. 44-47 de l'Ex. 198.
[82] Par exemple, dans Shéhérazade, le point 0 se trouve ms. 11 et ms. 309-312, le point X aux ms. 275-281.

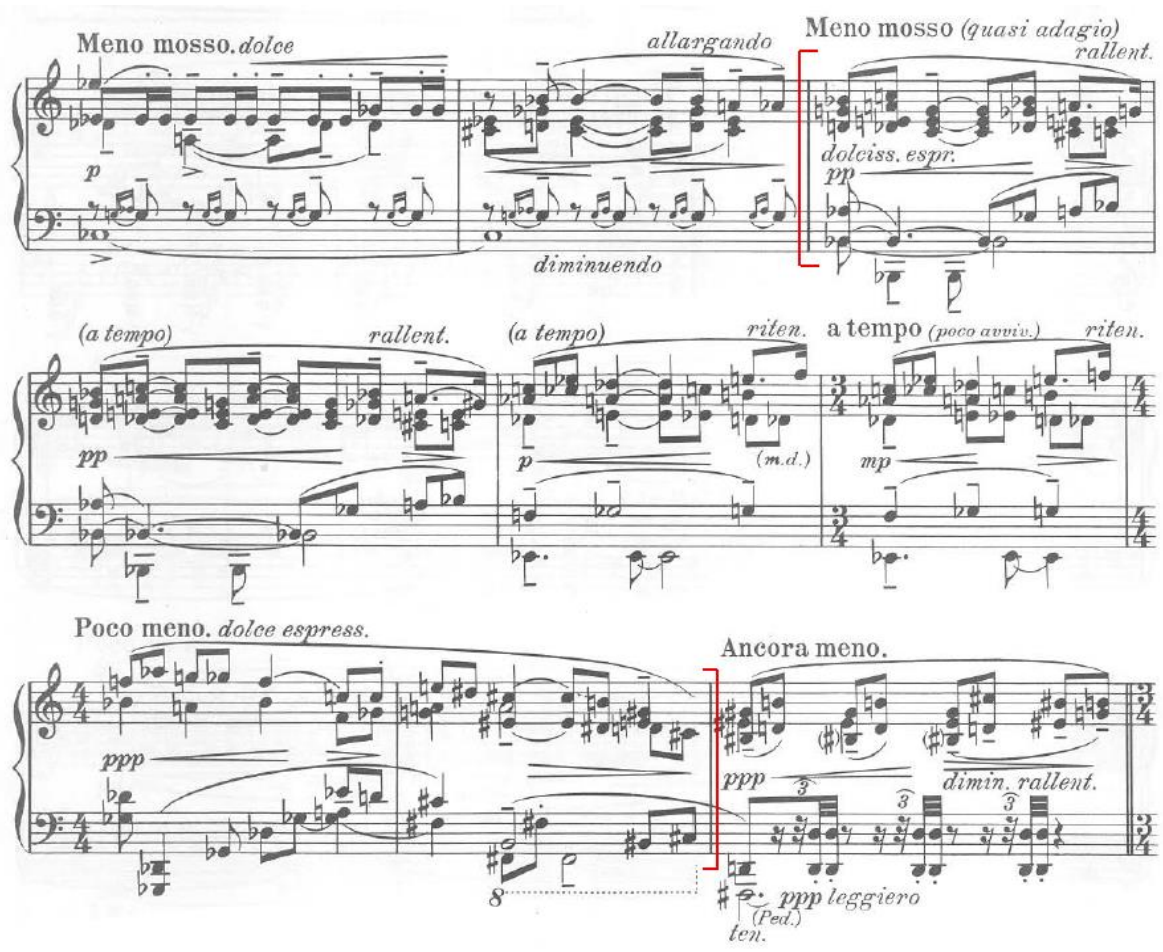
seul les trois grands éléments d'expression instrumentale, qui se rattachent chacun à une image issue de la vocalité :

1) la phalangette crée le *timbre*. Elle peut rapprocher ou éloigner le son, le rendre plus ou moins lumineux, plus ou moins pur, plus ou moins épais, plus chaleureux ou plus éthéré.

2) l'articulation du doigt tout entier crée la *diction*, c'est d'elle que dépend la précision de la *prononciation*. Parfois, elle s'effacera pour laisser les doigts glisser sur les touches, tâchant de supprimer le frappé des marteaux.

3) le poignet, enfin, incarne la *respiration*. Par son geste de soulevé, il exprime les phrases, il dessine leurs carrures, il souligne les intervalles, il donne la profondeur aux accords. Avec lui, l'articulation des doigts cesse d'être un trait mécanique.

[1.8] Vouloir imiter la voix par le *legato* conduit nécessairement l'interprète à envisager l'espace sonore comme un vocable intelligible imprégné de sens, investi d'une directionnalité inhérente à la notion de mouvement, qu'il lui faudra rendre palpable à l'auditeur dans la transmission sonore. Tel le langage parlé, construire une carrure musicale procède d'une projection de l'esprit et d'une réévaluation du ponctuel au profit d'une pensée globale. L'exemple ci-dessous, extrait de *Tantris le Bouffon*, ms. 40-45, permet d'en rendre compte :



Ex. 199 : Tantris le Bouffon, ms. 38-46

Les six mesures ici encadrées, bien qu'articulées en courtes phrases (une à deux mesures), ne forment en réalité qu'un seul souffle lyrique qui devrait être conduit selon la modification du *pattern* rythmique : a (ms. 40) – a' amplifié (ms. 41) – A (ms. 42) – A' condensé (ms. 43) ; les ms. 44-45 liées ensemble figurent d'abord un rappel amplifié de A (incipit ms. 44) avant de réintégrer la rythmique première (ms. 45). L'unité de ce passage est également assurée par le dessin mélodique qui, des ms. 40-45, semble *tourner* autour de notes focales, sorte de mélisme qui ne parviendrait pas à se fixer ; ainsi que par la physionomie harmonique des ms. 40-43 demeurant sur des accords de qualité dominante qui se voient altérés par les multiples notes de passages issues de la conduite de voix. Les ms. 44-45 figurent une forme de résolution (soutenue par la nuance *ppp* et l'indication *Poco meno*) qui, bien que basculant de nouveau vers un accord de qualité dominante altéré (ms. 45), n'apparait plus comme un instant de tension. Il est donc nécessaire d'éviter la perception d'un morcellement phraséologique des ms. 40-43 mais

bien au contraire de les unifier en prenant soin de *passer* sur les *rallent/riten* et de les inclure au sein d'une directionnalité dont l'aboutissement se situera à la ms. 44.

Plus généralement, pour dessiner le parcours d'une phrase musicale, qu'elle que soit sa longueur, l'interprète se réfère à la naturalité de l'émission du langage parlé, c'est-à-dire que l'attaque de la phrase sera marquée d'une dynamique et d'une présence sonore qui permettront d'initier le mouvement, de lancer la diction, tandis que la terminaison de la phrase sera adoucie par un relâchement progressif de la pression des doigts sur la touche, corrélé au soulevé du poignet. Or, c'est au cœur de ces deux instants (attaque et chute de la phrase isolée) que va se manifester toute la subtilité de l'élaboration d'une architecture interprétative à l'échelle d'une carrure entière. La plus grande nécessité réside dans la perception d'un mouvement continu. Pour cela, l'interprète doit veiller, tel un chanteur, à adopter parfois une respiration plus courte entre chaque phrase. La difficulté dans la maîtrise de ce mode de jeu vient du fait que tâchant d'unifier un groupe de mesures par l'établissement d'un dessin phraséologique à grande échelle, chaque courte phrase doit néanmoins conserver ses caractéristiques expressives intrinsèques (attaque et chute).[83]

L'interprète doit envisager l'ultime note de chaque phrase non plus comme une terminaison, mais comme un tremplin lui permettant d'accéder à la suite du discours. Or, il ne s'agit pas là de jouer droit. Pour prendre conscience du type d'articulation expressive à viser, il est un geste particulièrement éloquent que font plus ou moins consciemment de nombreux chanteurs lyriques au cours de leurs interprétations, et que je recommande au pianiste de réaliser, hors instrument :

1. Le coude contre les hanches, l'avant-bras et le poignet à l'horizontale, les doigts dans le prolongement du poignet, maintenus sans tension.
2. Le poignet est relâché et la main retombe, tandis que l'avant-bras demeure fixe.
3. A l'instant où le poignet et les doigts atteignent un axe vertical, il se produit un élan à partir duquel on effectue un demi-tour du poignet. La main doit demeurer totalement libre, c'est-à-dire qu'à la fin du demi-tour du poignet, la

[83] Il faut saisir ceci dans un sens relatif aux implications musicales de l'instant. La perception de la directionnalité n'est pas absence d'attaque ou de chute dans les phrases internes, mais saillances moindre de celles-ci par rapport à l'attaque/chute de la grande phrase. C'est dans la graduation des mouvements et des dynamiques que s'incarne véritablement le rôle de l'interprète : c'est lui qui dose et adapte en conséquence le *concept* théorique formulé à la réalité du discours.

paume sera tournée vers le haut, les doigts légèrement recourbés, formant la voûte naturelle. Ici se trouve le point culminant du geste.

4. Enfin, attirés vers le bas par leur propre poids, la paume et les doigts se déplient et le poignet reprend l'axe horizontal défini par l'avant-bras.

Ce geste décrit en son essence l'enchaînement entre deux courtes phrases : 1-3, fin de la phrase ; 3-4, transition et articulation de la nouvelle phrase. Il indique que si la chute expressive de la phrase précédente doit être minimisée, l'attaque de la nouvelle phrase doit être effectuée avec douceur, afin de conserver au discours sa continuité. La diminution du relief des niveaux d'attaque et de chute entraîne l'adoption d'un jeu « au fond du clavier » sur toute la durée de la carrure et qui ne sera atténué qu'à la fin. Là encore, jouer « au fond du clavier » ne signifie pas jouer fort, mais jouer avec timbre et présence, cela même au sein d'une nuance *ppp*. La construction de l'expressivité d'une carrure à grande échelle implique également une réévaluation de la notion de *motion* musicale, plus précisément dans la définition du *rubato*. C'est le bon sens esthétique de l'interprète qui doit alors s'appliquer dans le choix de souligner plus ou moins certains éléments du discours, de distendre ou de compresser l'enchaînement des sons, de façon à ce que, malgré leur mise en relief, ils ne puissent nuire à l'intelligibilité de la directionnalité recherchée. C'est par la poursuite d'un chant intérieur que peut s'exprimer l'anticipation et la projection nécessaires sur le parcours sonore, dont la formulation ne peut être nourrie que par la recherche analytique et la compréhension de l'organisation du discours.

***

La Pédale

[1.1] Si l'on admet usuellement que la pédale donne une âme au piano par la démultiplication de ses capacités expressives dans le domaine du timbre, de la résonance et de la puissance, elle relève avant tout d'une science auditive au sens large. Il n'existe pas de théorie généraliste d'emploi de la pédale, c'est l'oreille de l'interprète qui est

déterminante et seule juge du bon goût de son utilisation. Un piano de concert moderne dispose de trois pédales, dont deux principales aux extrémités droite et gauche respectivement nommées *forte* et *una corda*. Le rôle de la pédale *forte*, par le relèvement des étouffoirs, consiste à remédier à l'interruption du son provoquée par le relâchement de la touche en lui donnant la possibilité de résonner librement, et permet d'une certaine manière de gommer la sécheresse d'articulation inhérente au principe mécanique de production sonore de l'instrument. La pédale *una corda*, quant à elle, déplace l'ensemble du clavier et des marteaux vers la droite de façon à ce que seules deux cordes au lieu de trois soit frappées lors de l'enfoncement de la touche. Il en résulte une modification du timbre, un son atténué, moins percutant et légèrement feutré dont la coloration particulière devrait être néanmoins employée avec choix là où elle n'est pas explicitement indiquée dans la partition. Le charme spécifique de l'altération sonore induite par l'emploi de cette pédale ne réside pas uniquement dans le déplacement des marteaux mais est également dû au fait que la première des trois cordes qui n'est pas frappée résonne en même temps que les deux autres. Bien que n'étant pas percutée, l'étouffoir se levant au-dessus d'elle, elle vient résonner par sympathie et enrichit la dimension sonore de la note jouée. Enfin, la pédale du milieu (*troisième pédale*) inventée par Steinway[84], permet de maintenir relevés les étouffoirs des notes jouées ou enfoncées silencieusement, tandis que les autres demeurent indépendants. Cette pédale est particulièrement utile pour provoquer la tenue et la résonnance d'une basse alors que le reste du complexe sonore demeure clair et précis. Notons toutefois qu'un pianiste avisé pourra parvenir à recréer les conditions sonores de l'emploi de la *troisième pédale* par un dosage adroit de l'enfoncement de la pédale *forte*, à raison de demis ou de tiers de pédale. Car en effet, il existe dans toute la longueur d'enfoncement des deux pédales principales, et particulièrement de la pédale *forte*, une infinité de graduations possibles. La première nécessité est la connaissance de la construction harmonique de l'œuvre, l'identification des enchaînements d'accords dans toute leur complexité et l'importance des notes étrangères. Outre la profondeur qu'elle crée par l'amplification de la résonnance, la pédale *forte* va accentuer la dimension horizontale du complexe sonore. Ainsi, la compréhension profonde de l'expressivité contenue dans les phénomènes harmoniques de tension/détente va conditionner l'emploi d'une pédale cohérente pour en percevoir avec clarté les rapports de succession. Le second élément qui entre en ligne de compte dans la construction du jeu de pédale

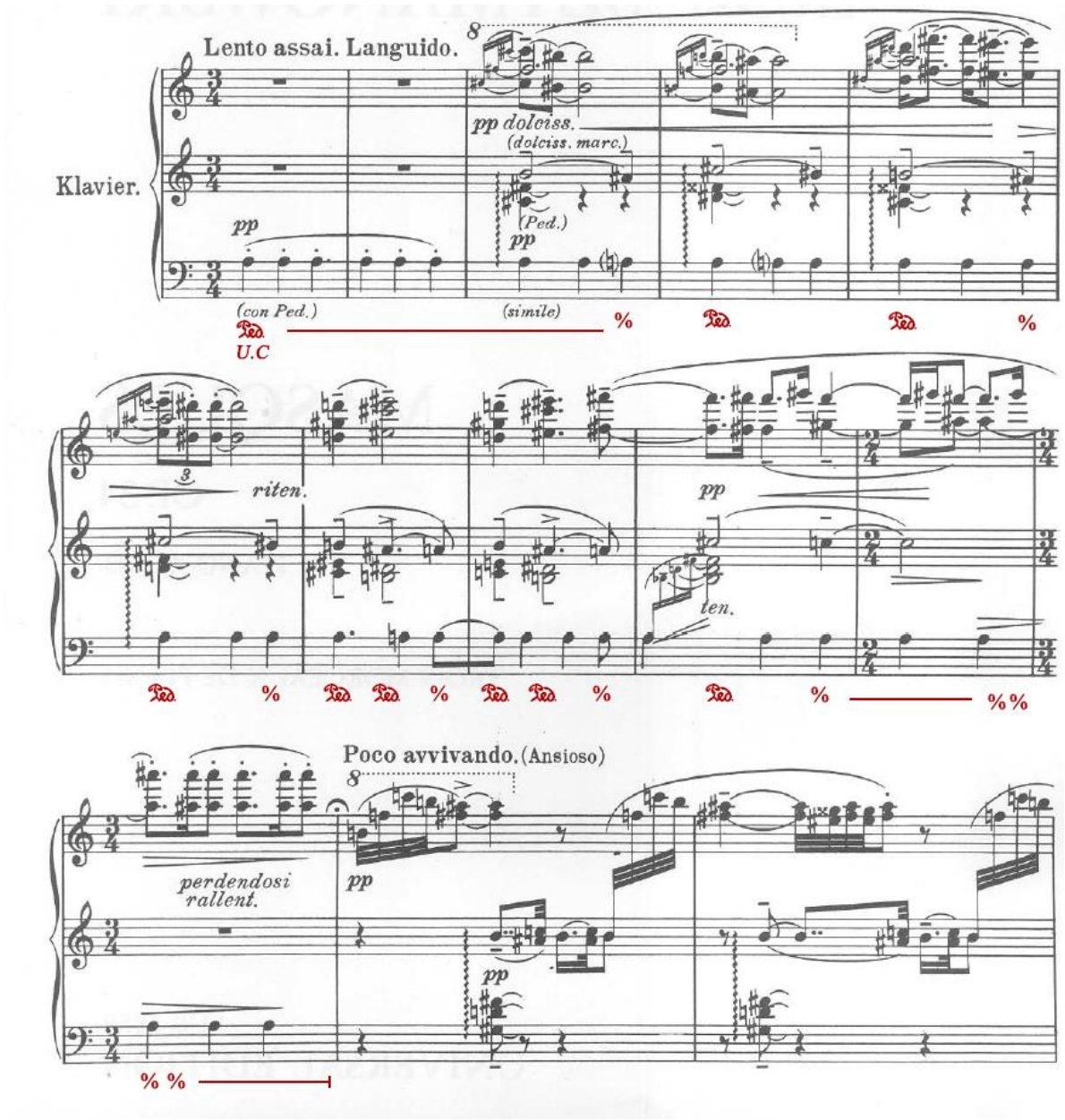
[84] Cette troisième pédale a été incorporée aux pianos Steinway et américains dès 1860.

appartient à la mécanique pure de l'instrument et à sa facture. Chaque piano est unique par son toucher, le caractère de son timbre, la longueur de vibration de ses cordes, la profondeur de ses graves ou la clarté de ses aigus. De même, d'un instrument à l'autre, les réglages d'enfoncement des pédales et leur influence directe sur la mécanique seront différents, la course plus ou moins longue, la résistance plus ou moins forte, et l'interprète devra adapter en temps réel la pression de son pied à l'aune de ce que lui dictera le retour auditif de son jeu interprétatif. Enfin, l'environnement immédiat dans lequel le pianiste se trouve placé figure la troisième variable d'ajustement. Il lui faudra doser l'utilisation des pédales selon l'importance de la réverbération de la salle, selon sa brillance. L'attention perpétuelle à ces trois éléments constitue la base du jeu de pédale et doit être sans cesse réactualisée lors de la performance car l'interprétation est une adaptation constante.

[1.2] Dès les premières mesures de *Shéhérazade*, l'interprète est confronté à la nécessité d'user d'un jeu de pédale qui réponde à l'exigence d'unification de la section *Lento assai* (ms. 1-11) par un lié des complexes sonores les uns avec les autres (c'est l'incarnation de l'indication *Languido*), ainsi qu'à la perception néanmoins claire du dessin harmonique. Ces deux impératifs, apparemment antinomiques, parviennent à coexister par l'utilisation de demi-pédales. Cette dernière se caractérise par le geste, lorsque la pédale est complètement enfoncée, de relever le pied de façon à ce que les étouffoirs ne se rabattent pas entièrement sur les cordes mais les effleurent simplement, puis de ré-enfoncer la pédale jusqu'au bout. Ce geste, devant être effectué rapidement, requiert une maîtrise parfaite dans le contrôle de l'articulation de la cheville, et doit être au préalable travaillé lentement afin d'en intégrer l'enchaînement. Plus nombreuses dans *Shéhérazade* que dans *Tantris le Bouffon* ou *La Sérénade de Don Juan*, les indications de pédale inscrites par Szymanowski sur la partition demeurent succinctes et laconiques, et ne produisent pas assez d'informations pour l'élaboration d'un jeu de pédale. J'ai donc souhaité, dans certains passages des *Masques* manifestant une difficulté particulière, procéder à une notation de détail de la pédalisation, en y incluant également les demi-pédales.

Légende :

- Les exemples musicaux sont délibérément placés avant le texte explicatif.
- Le signe Ped indique l'enfoncement complet de la pédale forte. Sans indication contraire, la pédale est maintenue enfoncée jusqu'au prochain signe Ped
- Le signe % indique l'usage d'une demi-pédale.
- Le trait continu ——— signifie que la pédale est maintenue.
- Le signe │ signifie que la pédale doit être relevée.
- L'abréviation U.C. indique l'emploi de la pédale gauche *una corda*. Cette pédale est relevée au signe ~~U.C~~.



Ex. 200 : proposition de pédalisation, Shéhérazade, ms. 1-13

Pédale employées : Una corda, forte, demi-pédale.

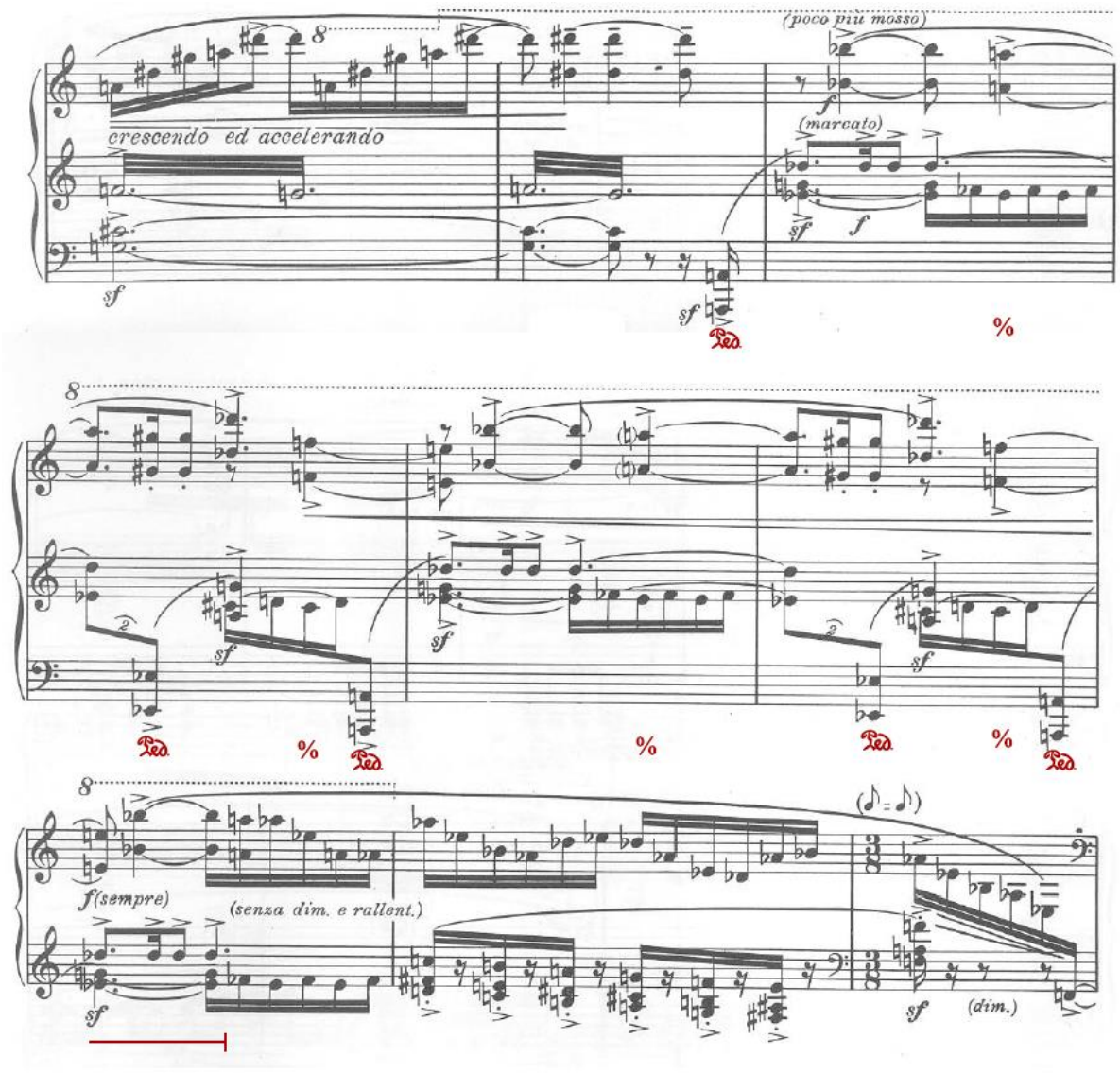
Rappelons tout d'abord qu'en règle générale et sauf indication contraire, la *pédale forte* s'utilise immédiatement après l'enfoncement de la touche. Ceci va produire un effet de *legato* entre les notes, réduisant instantanément les distances sur le clavier, et nous

permettant d'obtenir ce fondu si caractéristique de la *pédale forte*. La pédale *una corda* quant à elle s'emploie avant la note[85].

[1.3] La plus grande difficulté de cette section de *Shéhérazade* (Ex. 200) réside dans le contrôle de la demi-pédale afin que vibrent avec toute l'expressivité requise les résolutions des appoggiatures aux troisièmes temps de la portée médiane : chaque nouvelle note de la ligne mélodique doit résonner de façon claire sans que ne vienne interférer la persistance de la note précédente, tandis que demeure pourtant la résonnance harmonique de l'accord. Ici, l'oreille attentive est seule maître de l'articulation de la cheville qui doit être légère et réactive. On notera la particularité de la ms. 4 qui bénéficie d'une seule longue pédale, ceci pour marquer le fait que le *si#* à la portée centrale est note de passage et non pas résolution, ainsi le *do#* aura nécessité de résonner toute la mesure. A la ms. 6, le *si#*, septième de l'accord de qualité dominante sur *ré*, est quant à lui souligné par une demi-pédale. A la ms. 9, l'interprète prendra soin de déployer les cinq notes constituant l'accord (*la-sib-ré-fa#-do#*) en maintenant le pied enfoncé de la mesure précédente et en ne changeant la pédale que sur le *do#* – qu'il jouera bien timbré – afin de marquer le glissement réalisé depuis l'accord précédent (*si-ré#-fa#-la*).

[1.4] Enfin, aux deux extrémités de la section, on remarque l'emploi d'une pédale similaire par sa longue durée mais qui diverge par l'approche de sa continuité. Des ms. 1 à 3, la pédale enfoncée tout au long de l'ostinato est maintenue lors de la survenance du premier accord. De ce fait, celui-ci surgit de l'univers résonnant créé par la répétition du *la* et les vibrations sympathiques qui en découlent. Si à cet instant on cherche à amplifier le complexe harmonique, aux ms. 10-11 en revanche, on s'applique à l'épurer. Pour ce faire, le pianiste enchaînera plusieurs courtes et légères demi-pédales, afin que les étouffoirs, effleurant seulement les cordes, réduisent peu à peu leurs vibrations. Il en résulte un formidable effet d'éclaircissement sonore, engendrant naturellement une réduction de la dynamique, où la résonnance de l'accord de la ms. 9 s'effaçant progressivement, ne laisse subsister que la pureté de l'oscillation *la/la#*.

[85] Notons que dans l'Ex. 200, la pédale *una corda* est maintenue tout le long et sera maintenue encore durant les premières mesures de la section *Poco avvivando* suivante.

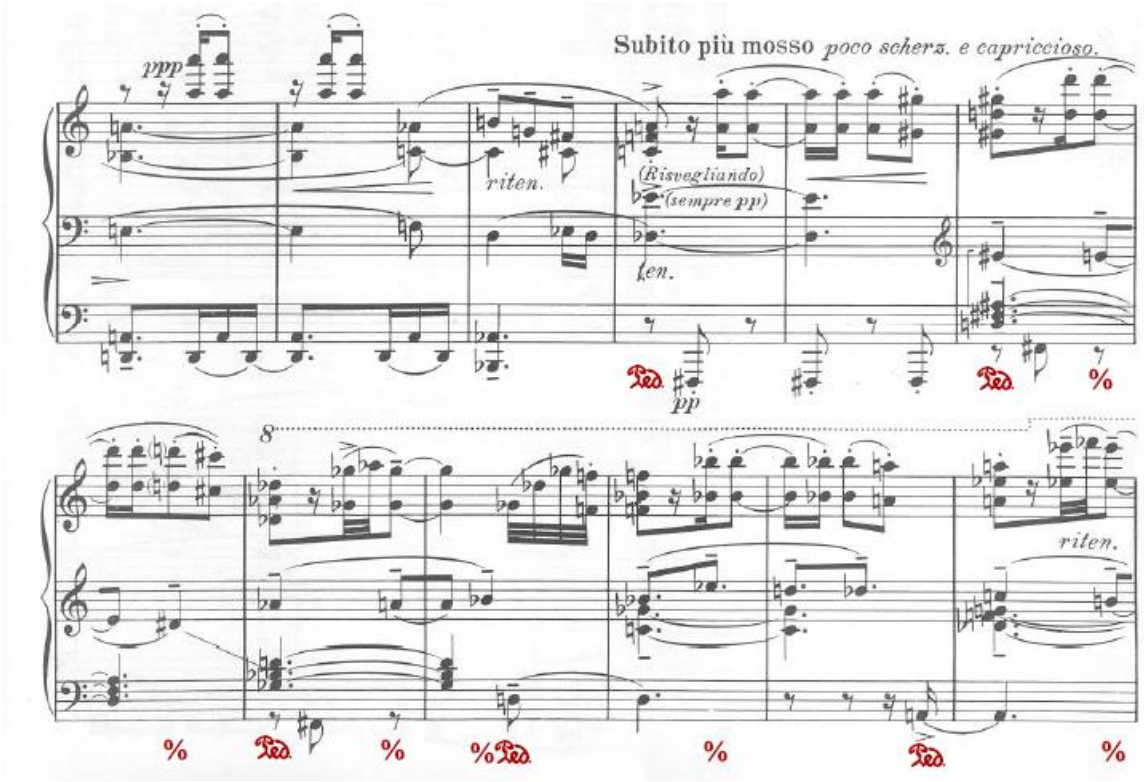


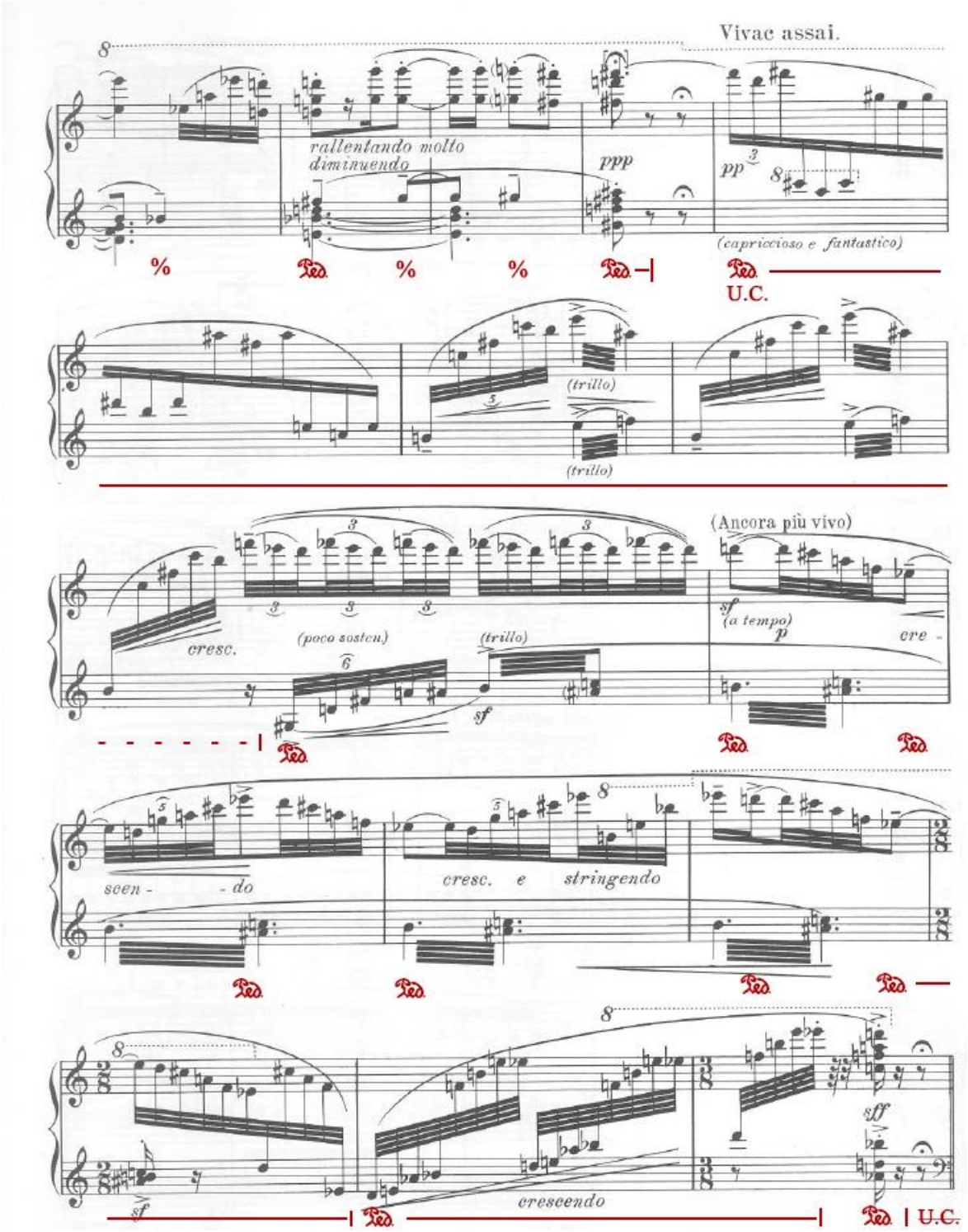
Ex. 201 : proposition de pédalisation, Shéhérazade, ms. 62-70

Pédale employées : forte, demi-pédale.

[1.5] La structuration harmonique dicte ici la pédalisation : l'objectif est de parvenir à un découpage clair des complexes sonores à travers leur double polarisation, soit sur *la*, soit sur *mib*. La *pédale forte* sera ré-enfoncée à chaque survenance d'octaves à la ligne inférieure. Sa tenue ne sera entrecoupée, à chaque fois, que d'une seule *demi-pédale* afin de clarifier les appoggiatures de la ligne supérieure et d'aérer subtilement l'abondante résonance due à l'impact dynamique de la section toute entière. Ces cinq mesures étant surchargées d'accents (*sf*, >) et caractérisées par une rythmique syncopée, l'interprète

cherchera à stabiliser sa technique d'articulation, à assurer la précision des déplacements lointains de ses mains, par l'emploi d'un réflexe naturel qui consiste à marquer ces accents par la coordination d'une attaque digitale et d'un enfoncement de la pédale. Enfin, signalons que la toute première octave *la* devra être précédée d'un relevé de la pédale juste avant que la touche ne soit enfoncée, afin que soit brutalement coupée la résonance des mesures précédentes. La survenance de ce « trou » – que l'on cherche usuellement dans l'apprentissage du jeu de pédale à éviter – va lancer de façon sèche et claquante le départ de la section (ms. 64).





Ex. 202 : proposition de pédalisation, Shéhérazade, ms. 177-204

Pédale employées : Una corda, forte, demi-pédale.

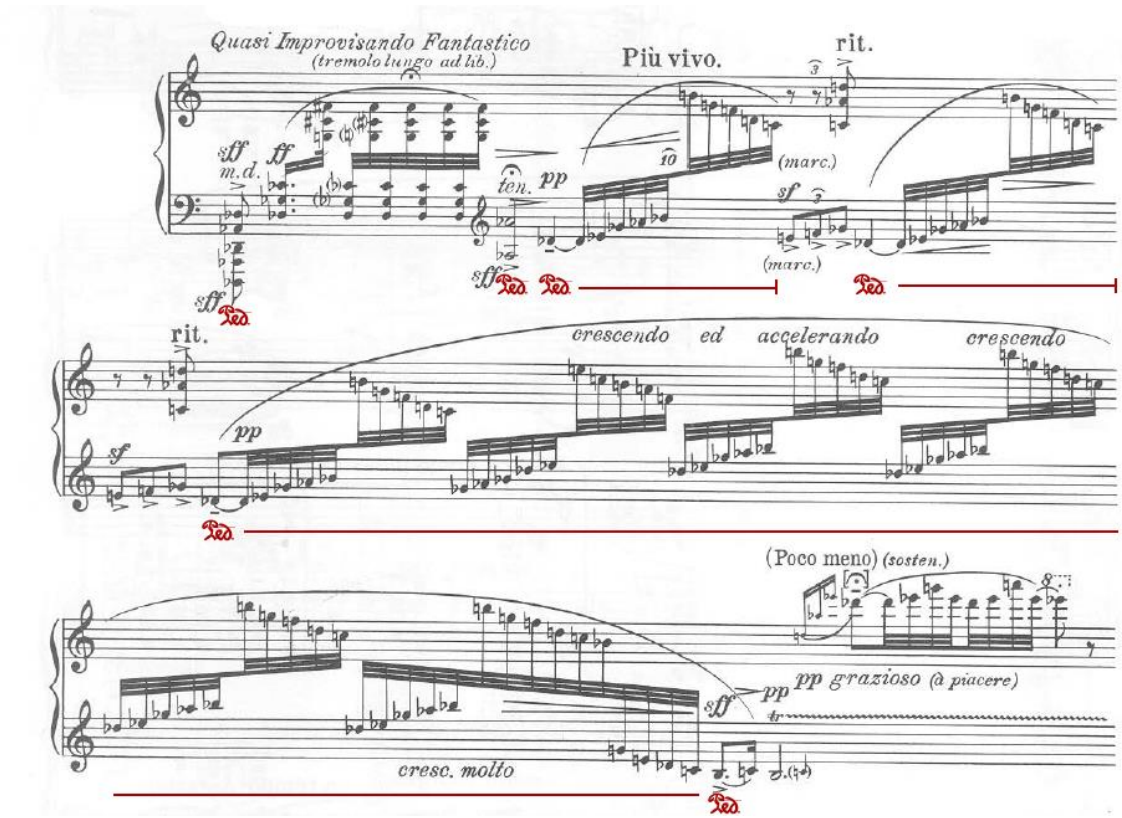
[1.6] La section *Subito piu mosso* (ms. 180-192) qui ouvre l'exemple ci-dessus est similaire, dans le jeu de pédalisation et dans l'effet recherché à l'Ex. 201. Le discours

fonctionne ici par groupes d'accords d'une durée de deux mesures chacun. L'enfoncement complet de la *pédale forte* marque la survenance d'un nouveau complexe harmonique, tandis que les *demi-pédales* éclaircissent le parcours mélodique et permettent la différenciation entre les notes constitutives des accords et les notes étrangères. A la ms. 185 de la section, la *pédale forte* est enfoncée non pas sur l'accord suivant de la ms. 186, mais sur le *ré* à la ligne de basse. Cet instant constitue un tournant dans le procédé d'écriture mis en œuvre précédemment dans la section : jusqu'alors la basse souligne seulement, par une rythmique à contretemps ; à présent, investie d'une dimension accentuelle, elle lance les accords ou en constitue les fondements, ainsi aux ms. 188 et ms. 190, le *la* et le *mi* incarnent les fondamentales. Le cas du *ré* à la ms. 185 est particulier car cette note pourrait être encore rattachée à l'accord précédent (quinte augmentée), néanmoins le découpage phraséologique du discours musical indique qu'elle figure l'incipit d'un nouveau complexe harmonique. Celui-ci, par le jeu sur les altérations de la quinte, se voit doté d'une double inscription harmonique : soit comme neuvième mineure sur *ré* (*ré-solb-sib-do-mib*), soit comme neuvième majeure sur *lab*, dont cette note, bien qu'absente, semble pourtant définir l'axe de l'accord (*[lab]-do-ré-mib-solb-sib*). Notons par ailleurs que l'ambiguïté manifestée à ce point précis (le milieu de la ms. 185) figure le point central exact de la section (longue de treize mesures). De plus, nous pouvons observer, à l'aune de nos découvertes analytiques, que le parcours de la ligne de basse dessine *l'agrégat-modèle* (*ré-fa#-la-mi*), et que le milieu de cette section provoque une analogie forte avec le milieu de la pièce toute entière : en effet, c'est au cœur de la section *Andantino* tout juste précédente (à. p. de la ms. 143) que s'incarne pour la première fois le *ré* comme pivot et c'est à cet instant également que s'exprime la cohabitation quintale *ré-la* / *réb-lab*, que nous retrouvons ici par l'équivocité des fondamentales à distance de triton *ré-lab*.

[1.7] L'utilisation de la pédale *una corda* tout au long de la section suivante *Vivace assai* (ms. 193-204) va contribuer à la création d'un espace sonore en demi-teinte, à la recherche d'un timbre assourdi, presque obscur. Les soufflets dynamiques et accents surgiront comme des éclairs lumineux, saillants mais fugaces. Une graduation des différentes vitesses de chute dans l'articulation des doigts sera ici nécessaire afin de fournir la clarté nécessaire à l'énoncé des notes rapides. Rappelons quelques notions de base :

- *Legato vif sans accentuel* : articulation minimum, doigts recourbés, extrême vélocité dans la frappe de la touche
- *Legato vif avec crescendo* : maintien d'une articulation courte, renforcement de la résistance de la voûte
- *Sf, accent, tenuto* : hauteur d'articulation à échelonner selon la puissance d'attaque recherchée ; principe gouvernant : plus haut -> plus fort -> moins vite

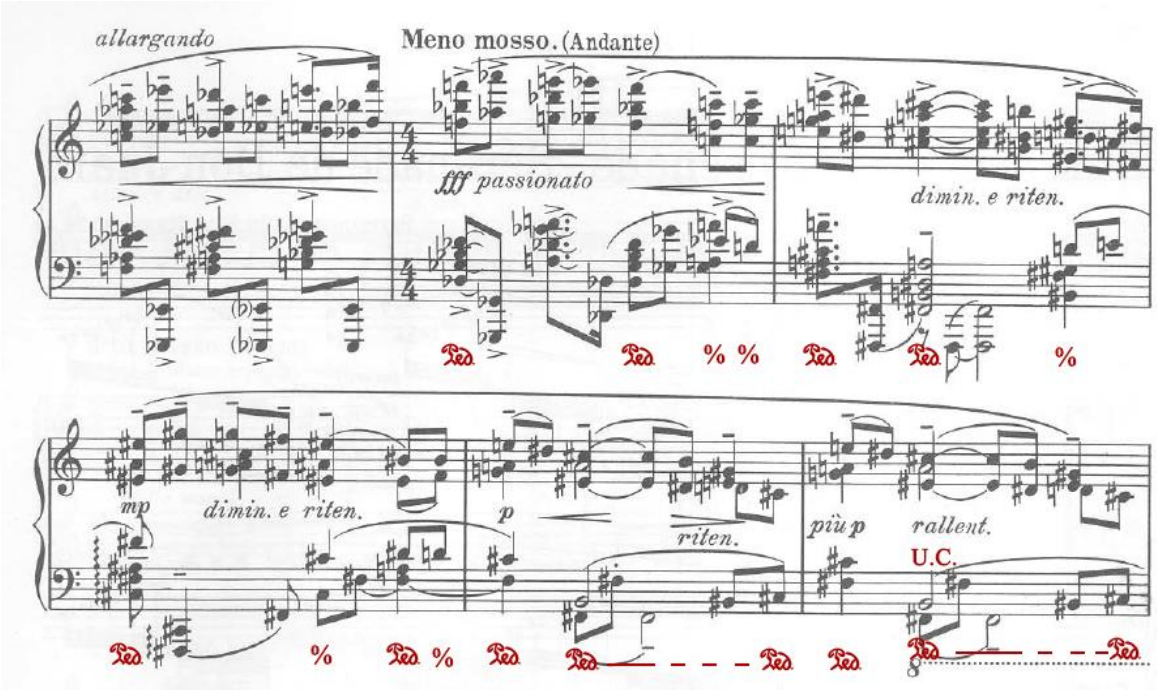
[1.8] L'enfoncement continu de la pédale ms. 193-197 va déterminer un bloc harmonique uni dans lequel se déploie un accord de neuvième de qualité dominante sur *mi*. Notons que, de par la tessiture élevée, le mélange des sonorités provoqué par l'utilisation de la pédale gardera un caractère translucide duquel pourront surgir avec netteté les fulgurances anguleuses des brusques soufflets et accents. Au début de la ms. 197, la cheville décrira une succession de mouvements d'enfoncement courts et rapprochés, afin d'épurer peu à peu la résonnance de l'instrument par le contact léger et répété des étouffoirs avec les cordes. De ce fait, le *fa* aigu à la main droite devra être joué sans pédale, avec une certaine retenue expressive qui permettra à l'accord de neuvième de qualité dominante sur *mi* égrené à la main gauche de résonner avec un timbre rond et une présence qui seront amplifiés par une nouvelle *pédale forte*. Enfin, à partir de la ms. 198, le choix de pédalisation est dicté par la mise en valeur de l'oscillation caractéristique *ré-mib*, dont le trait ascendant des deux dernières mesures en est l'aboutissement. Le *ré* grave à la ms. 203 sera quelque peu maintenu afin de procéder à un changement de pédale particulièrement lent : lors de l'enfoncement de la note, le pied sera relevé le temps nécessaire à la résonnance de disparaitre entièrement. Il s'agit ici de créer les conditions d'une coupure psycho-auditive complète : la note pure doit être suffisamment longue pour que l'oreille oublie le complexe sonore précédent. Nous parlons là d'un dosage du temps très subtil, d'un ajustement en termes de millisecondes, que l'interprète ne pourra acquérir que par une écoute attentive et de multiples essais.



Ex. 203 : proposition de pédalisation, La Sérénade de Don Juan, ms. 1

Pédale employées : forte.

[1.9] Une utilisation similaire de la *pédale forte* à celle proposée ici se rencontre à *l'introduction* de la *Sérénade de Don Juan*. L'interprète façonne son jeu de pédale de manière à faire surgir, au travers de complexes à forte résonnance, certaines notes pivot qui font office de balises structurantes. Elles organisent l'espace sonore en groupes et en incarnent auditivement l'espace focal tant qu'est maintenue enfoncée la *pédale forte*. Ainsi, l'interprète a loisir durant les trois premiers systèmes de la pièce de mettre en exergue les constituants de *l'agrégat-modèle* de la *Sérénade de Don Juan* (*réb-lab-si/dob*). De plus, l'absence de pédale sur le triolet de main gauche *marcato* n'en accentuera que plus la prégnance de la quinte *réb-lab*.

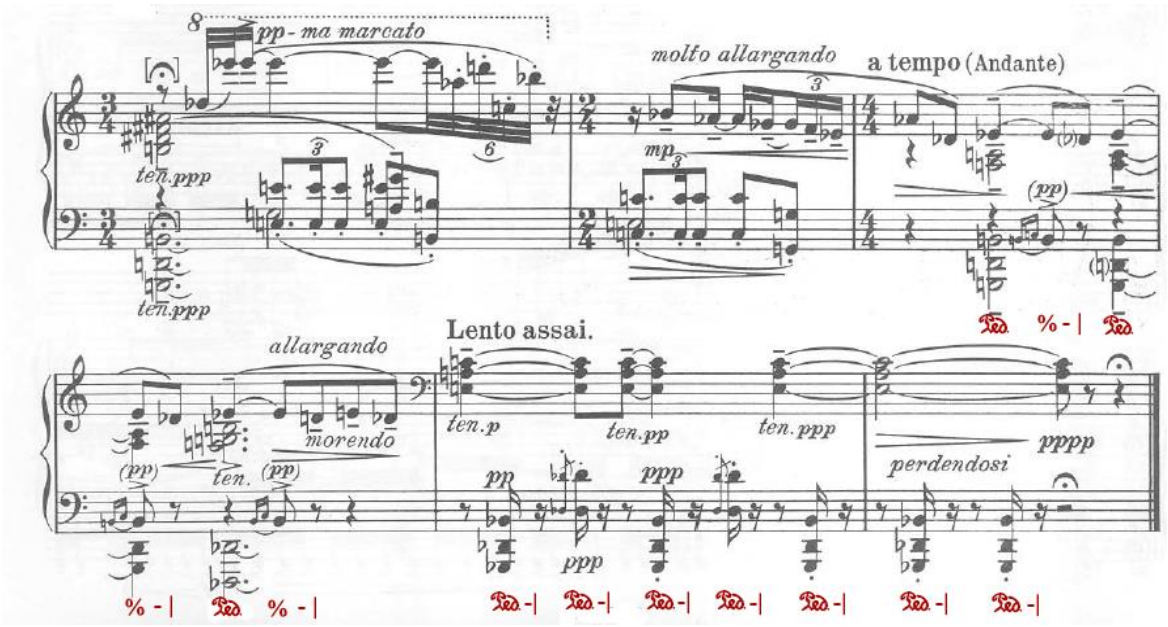


Ex. 204 : proposition de pédalisation, Tantris le Bouffon, ms. 94-99

Pédale employées : Una corda, forte, demi-pédale.

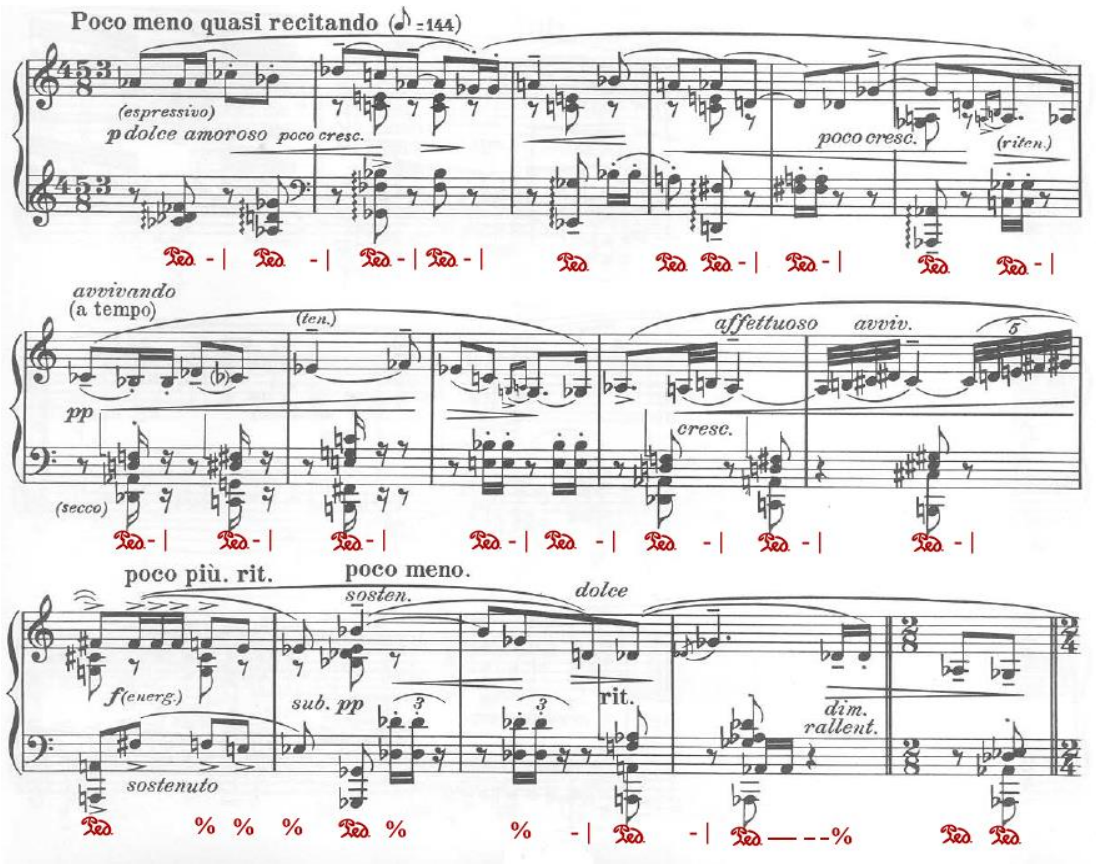
[1.10] Un autre type d'usage de la *pédale forte*, que nous avions déjà pu rencontrer mais de façon esquissée aux ms. 1-11 de *Shéhérazade*, est celui qui permet la liaison phraséologique d'accords. C'est la pédalisation qui permet de faciliter l'union du vertical et de l'horizontal, de l'agrégatif et du mélodique. Le choix d'une telle pédalisation est dépendant non seulement du parcours harmonique mais également du dessin mélodique. L'attention portée à la clarté des enchaînements harmoniques, le travail actif de l'oreille, demeure la clef de voute dans la construction du jeu de pédale ; néanmoins, un savant brouillage sonore par un dosage subtil des demi-pédales pourra, à certains moments, s'avérer propice pour établir une phraséologie mélodique particulière, notamment lorsque celle-ci est émaillée de nombreuses notes étrangères (appoggiatures, notes de passage, retards). Dans l'Ex. 204 présenté ci-dessus, nous rencontrons cette situation aux ms. 95 et 97 de la section. On notera également aux ms. 98-99 l'emploi de la technique de relevé progressif de la pédale, avec laquelle nous avions déjà été familiarisés dans l'Ex. 202. Pour acquérir la maîtrise de ce mode de jeu, il est indispensable de réaliser un travail de mémorisation du point de contact des étouffoirs sur les cordes et de sa correspondance

physique en termes d'enfoncement du pied et de résistance de la cheville dans la course de la pédale.



Ex. 205 : proposition de pédalisation, Tantris le Bouffon, ms. 103-108

Pédale employées : Una corda, forte, demi-pédale.



Ex. 206 : proposition de pédalisation, La Sérénade de Don Juan, ms. 6-21

Pédale employées : forte, demi-pédale.

[1.11] Enfin, je souhaite, par ces deux ultimes exemples, évoquer l'emploi de la pédale discontinue d'amplification locale. Très souvent employée dans la musique baroque ou classique, elle est synonyme d'une volonté de pureté sonore. Elle a deux utilités principales : élargir la rondeur d'accords ou de certaines lignes de basses, permettre la liaison de deux notes lointaines. Elle s'utilise de façon ponctuelle, par un enfoncement bref, sur la note, et qui ne dépasse pas la durée de celle-ci, afin que son usage demeure, le plus possible, imperceptible. Elle ne doit jamais s'imposer comme un objet de résonance artificiel, mais seulement renforcer localement la résonance naturelle de l'instrument. Je propose ici une idée de pédalisation appliquée à deux extraits issus de *Tantris le Bouffon* et *La Sérénade de Don Juan* qui requièrent tous deux l'emploi d'un tel mode de jeu. Mentionnons que l'Ex. 206, outre l'usage d'une pédale d'amplification locale, rassemble plusieurs techniques de pédalisation vues plus haut dans ce chapitre.

Implication dynamique

[1.1] L'univers de la nuance est un domaine éminemment subjectif. La désignation usuelle des différentes graduations *pp, p, mp, mf, f, ff* [86], ne correspond pas à une échelle sonore du piano qui aurait été fixée par avance et qui demeurerait immuable. Leur graduation en terme de niveau sonore pur est fonction du contexte expressif du discours musical, c'est-à-dire l'état de sa dramaturgie à l'instant où est posée l'indication de nuance, mais également fonction du domaine physique de l'interprète lui-même. Chaque pianiste, selon ses capacités physiques, articulera avec plus ou moins de puissance la limite supérieure *ff* déterminée par le point de culmination expressive voulu par l'auteur. A partir de là, il construira toute la graduation descendante des nuances en relation proportionnelle avec l'intensité dont il aura investi son *ff*. Il va de soi qu'un pianiste à la force limitée aura soin d'élargir sa palette sonore dans le domaine des nuances *piano*, et d'acquérir davantage de profondeur dans la graduation de l'espace contenu entre *p* et *ppp*.

[1.2] Considérer l'indication de nuance dans son contexte local, puis global, est indispensable : 1) localement, un *f* précédé d'un *pp* sera joué avec une intensité sonore plus élevée que si un *mf* l'avait précédé, de même à l'inverse pour la nuance *pp* ; selon la situation expressive, la couleur de la nuance sera différente : plus claire ou plus sombre, son timbre changera et aussi, par conséquent, la perception de son intensité sonore 2) la considération globale du discours musical permettra à l'interprète de fixer, de façon unique et propre à chaque œuvre, les limites inférieures et supérieures de la puissance dynamique avec laquelle il devra aborder le jeu des nuances : ainsi, un *ff* ne sera pas envisagé de la même façon, tant du point de vue du timbre que de la puissance sonore, selon qu'il apparaitra au sein d'une œuvre au caractère méditatif ou gaillard.

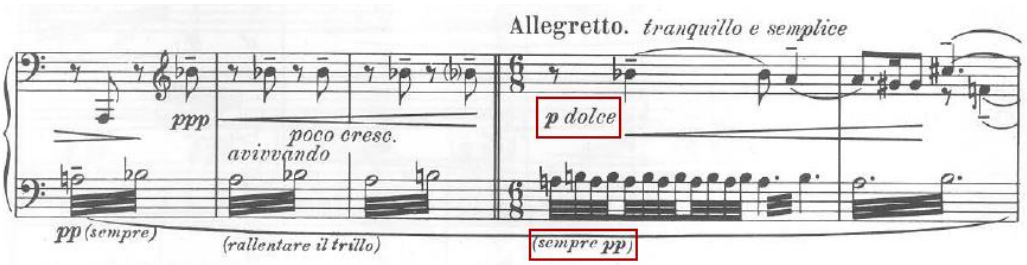
[1.3] Au piano, si les nuances se déploient dans la strate horizontale du discours, elles s'incarnent aussi dans l'espace vertical, et plus particulièrement de deux façons distinctes :

1. Dans la dimension des plans sonores, c'est-à-dire que l'interprète va procéder à une différentiation dynamique naturelle entre la partie du discours qu'il

[86] Nous considérons ici les graduations habituellement utilisées. Les limites *pp* et *ff* peuvent se voir repoussées par l'adjonction de strates supérieures et inférieures (*ppp, fff*).

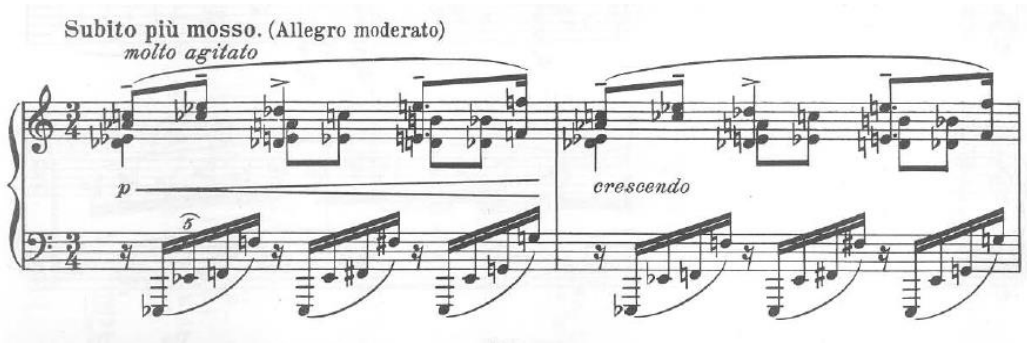
choisit de mettre en valeur, et le reste du complexe sonore. Szymanowski en donne une illustration concrète dans *Shéhérazade*, ms. 44 :

2.



Ex. 207 : Shéhérazade, ms. 41-45

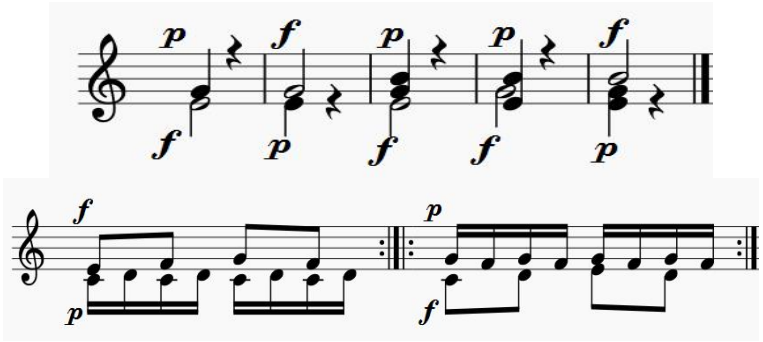
3. Lors de la coexistence, au sein d'une même main, de plusieurs lignes polyphoniques dont au moins une est investie d'un rôle de leader mélodique. Voici un exemple de ce cas de figure dans *Tantris le Bouffon*, ms. 92-93 :



Ex. 208 : Tantris le Bouffon, ms. 92-93

La main droite est ici dotée de trois strates horizontales : la première est formée des intervalles aux hampes pointant vers le bas, la seconde et la troisième sont intimement liées par le dessin mélodique qu'elles forment, néanmoins la seconde (la partie inférieure des tierces et octaves) doit céder la place dans l'échelonnage dynamique afin que seule la troisième strate puisse s'affirmer auditivement comme porteur d'un signifiant mélodique et engendre par conséquent un dessin phraséologique compréhensible. Afin de parvenir à rendre l'effet recherché, le pianiste pourra pratiquer l'exercice proposé ci-dessous, qui lui permettra d'acquérir l'indépendance dynamique

des doigts d'une même main. Cet exercice sera également exécuté à la main gauche où le travail dans cette main, naturellement plus malhabile, demandera un effort plus important.



Ex. 209 : proposition d'exercices pour développer l'indépendance dynamique des doigts

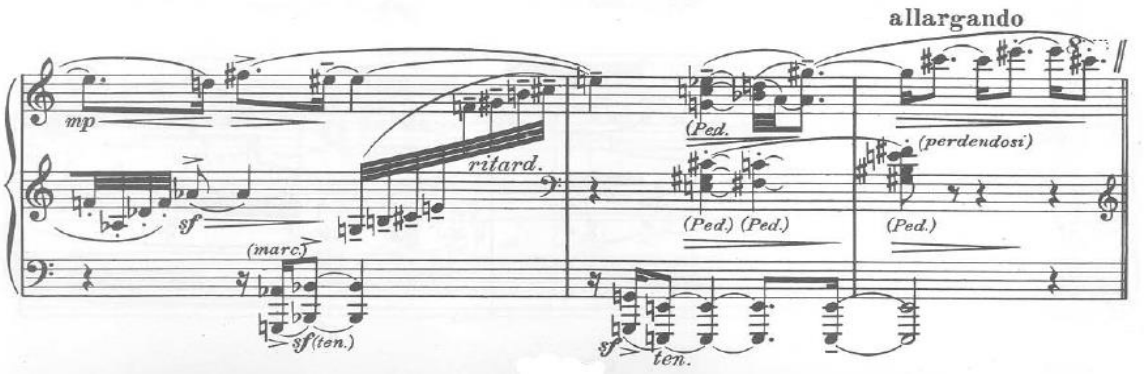
[1.4] Au travers d'exemples musicaux issus des *Masques*, nous détaillons à présent sept différents modes de jeu permettant la réalisation sonore des nuances et les subtilités expressives inhérentes aux caractères[87] de celles-ci. Loin de figurer une liste exhaustive, ces différentes façons de *toucher* le clavier forment les piliers d'une gestuelle fondamentale que l'interprète devra maîtriser. Appliqués tels que présentés ci-dessous pour la réalisation des grands archétypes dynamiques, ils pourront ensuite être variés, affinés, en conséquence des subtiles et innombrables combinaisons des nuances et de leurs caractères.

Les deux premières techniques de jeu concernent la façon avec laquelle la phalangette atteint et enfonce la touche. Ce sont là les éléments de la première et de la plus nécessaire technicité digitale ; la phalangette, créant la couleur du timbre, va modeler le résultat sonore de l'ensemble des modes de jeu : selon qu'elle rencontrera la touche de façon plate ou arrondie, il en résultera deux personnalités sonores distinctes, l'une d'une nature plus voilée, l'autre plus nette.

I : Lorsque la phalangette rencontre la touche avec ce que les pianistes appellent communément « le gras du doigt », c'est-à-dire la partie charnue et légèrement bombée de l'extrémité du doigt où se situent les arceaux supérieurs des empreintes digitales, on

[87] Le terme caractère se réfère aux indications d'expression supplémentaires parfois accolées aux nuances (dolce, marcato, espressivo, sostenuto…).

parle de phalangette plate. La sensation tactile de la matière du clavier est forte et celle-ci va permettre un contrôle de la dynamique parmi les plus fins. Par le seul dosage de la pression exercée par la phalangette sur la touche, il sera possible de ressentir exactement le degré d'enfoncement nécessaire à l'action du double échappement, et ainsi accéder à une infinité de graduations dans l'espace compris entre le *point zéro* (son imperceptible) et la nuance *piano*. Notons que la sensation d'enfoncement se trouve toujours dans la partie la plus avant de la phalangette, vers l'extrémité du doigt[88], et que l'articulation de la phalangette ne doit jamais plier lors de la pression sur la touche. Une phalangette plate estompe les contours, floute le son, atténue la sensation de frappé des marteaux.



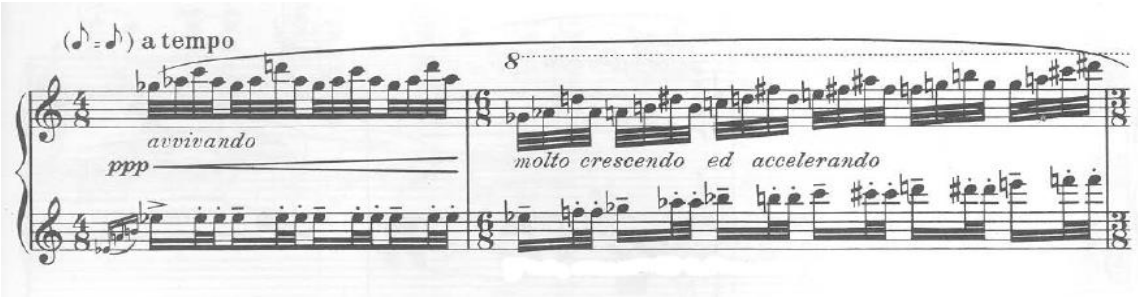
Ex. 210 : Shéhérazade, ms. 20-22

A la ms. 22, la main droite *posera* les sons par le simple contact d'une phalangette plate avec la touche. La réduction progressive de la pression d'enfoncement permettra la réalisation du diminué *perdendosi* et de l'effet recherché d'une sorte de disparition sonore.

De même, dans l'exemple ci-dessous, l'usage d'une phalangette plate permettra d'estomper les contours de la main droite à la première mesure et d'atteindre à un véritable *ppp*, c'est-à-dire de s'approcher au plus près de la limite où les marteaux n'ayant plus assez de vitesse ne parviendraient plus à frapper la corde. Or, cet extrait nous présente également à la ms. 79 une augmentation conjointe de la dynamique et de l'activité digitale. Tandis que l'inclinaison expressive change, le mode de jeu mis en œuvre doit évoluer de même : au cours de la deuxième mesure, l'interprète devra faire

[88] Visualiser le bout de l'ongle peut être une aide.

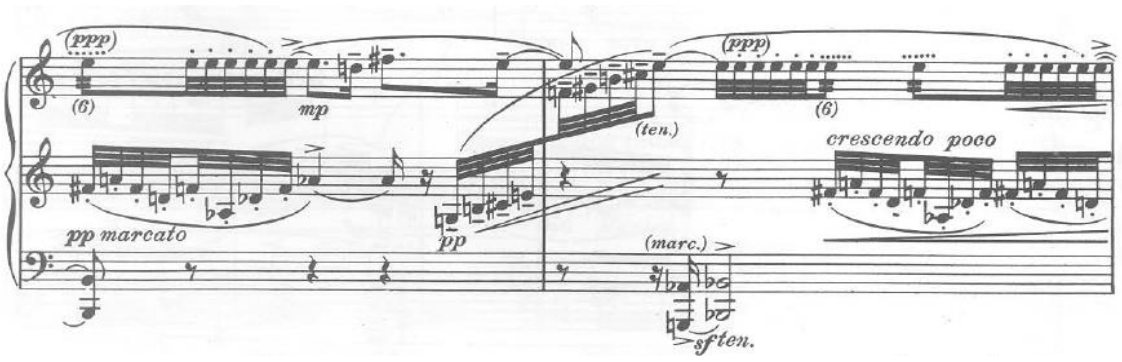
usage d'une phalangette de plus en plus ronde afin de répondre à la nécessité de clarté sonore.



Ex. 211 : La Sérénade de Don Juan, ms. 78-79

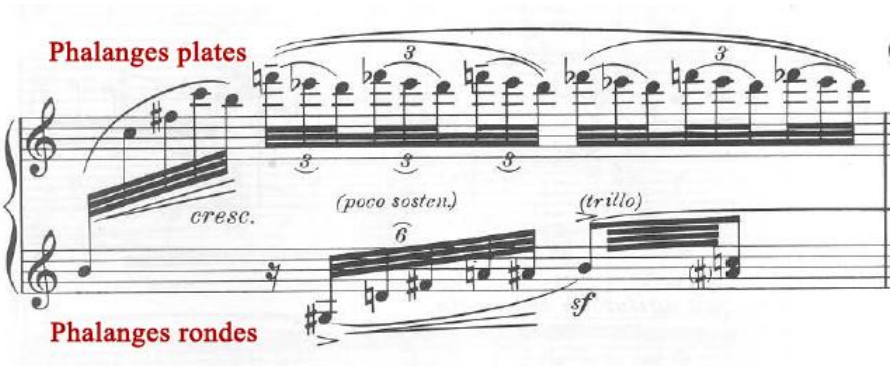
II : La phalangette ronde consiste en la rencontre du doigt avec la touche par son extrémité, au bout de l'ongle. Pour parvenir à une telle inclinaison verticale, l'ensemble du doigt se recourbe naturellement, la voûte se redresse mais le poignet demeure horizontal. Lorsque la touche est enfoncée, il s'opère une double résistance à la fois de la phalangette et du métacarpe, qui va déterminer une personnalité sonore franche et précise. Le contrôle de l'enfoncement du clavier se voit quelque peu diminué d'avec l'usage de la phalangette plate, de par le fait que la surface de contact de la peau avec la matière de la touche est plus faible. Ainsi, ce mode de jeu sera employé dans les instants nécessitant au minimum un timbre défini et clair, dans toute nuance que ce soit.

Nous voyons ci-dessous l'exemple d'un usage nécessaire d'une phalangette ronde. A la ligne médiane, le déploiement des accords parfaits à distance de demi-ton doit surgir au-dessus du complexe sonore par une articulation nette et concise, soulignée par l'indication marcato et la présence des points sous chaque note, tout en demeurant dans l'atmosphère d'une nuance *pp*. Seul un contact de la touche par l'extrémité de la phalangette en permettra le rendu sonore le plus juste, en faisant preuve d'une grande économie gestuelle qui s'inscrit en accord avec la dimension expressive teintée de mystère dont est empreinte la section de laquelle est issu cet extrait :



Ex. 212 : Shéhérazade, ms. 18-19

I-II : Enfin, il peut arriver qu'il soit nécessaire de combiner aux deux mains les deux attaques de la phalangette, plate et ronde à la fois, afin de répondre à une situation expressive particulière où deux intentions sonores se manifestent simultanément et de façon indépendante. L'extrait ci-dessous en est un exemple : tandis que la main gauche, déployant l'accord de neuvième de qualité dominante sur *mi*, doit surgir en-dehors du complexe sonore par l'usage d'un timbre vibrant et chaleureux, la main droite demeure comme rampante dans une strate sonore aux contours indéfinis de laquelle ne scintille qu'à peine l'oscillation *fa/fab*.



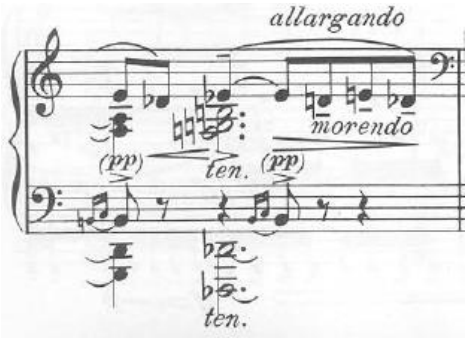
Ex. 213 : Shéhérazade, ms. 197

Les trois techniques de jeu suivantes mettent en œuvre les différentes attaques de la phalangette citées plus haut, tout en les inscrivant dans un contexte gestuel plus global

dans lequel le métacarpe, le poignet et le coude interviennent pour la réalisation des caractères expressifs suivants : *dolce, sostenuto, espressivo, marcato*.

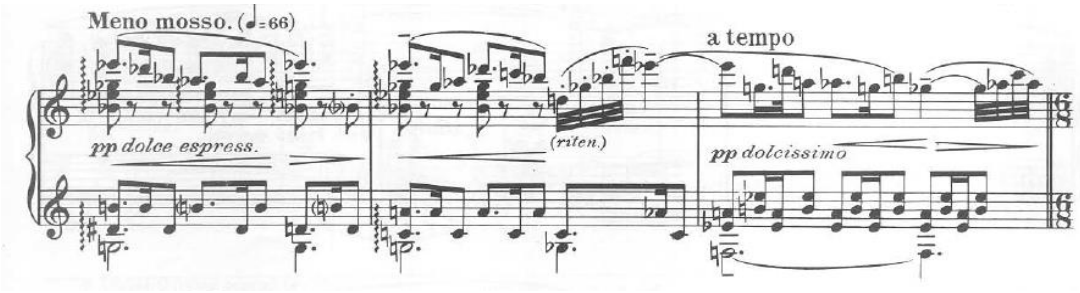
III : Dans ce mode de jeu destiné à l'énoncé d'un son doux, caressé et vaporeux, le poignet adopte une position haute tandis que l'avant-bras demeure à l'horizontal. Il se dessine naturellement une ligne plane depuis l'articulation du poignet jusqu'à l'extrémité des doigts, engendrant ainsi un toucher du clavier par le bout de la phalangette. La production sonore ne se fait que par l'action de la phalangette qui, se pliant légèrement sous l'effet de la pression, parvient à elle-seule à enfoncer la touche. Destiné à exprimer une atmosphère éthérée où les sons frémissent plutôt que ne s'affirment, ce mode de jeu refuse toute implication du métacarpe : la résistance lors de l'enfoncement est réalisée par la phalange médiane des doigts. De par la force limitée de la phalangette, le champ d'action dynamique se situe dans un domaine compris entre *ppp* et *pp*, néanmoins la finesse de graduation sonore de cette partie de l'articulation du doigt permet d'élargir grandement la palette expressive de l'instrument.

Nous voyons ci-dessous un exemple d'usage de ce mode de jeu : les trois dernières croches de la mesure, *morendo*, s'éteignent lentement accompagnées d'un soufflet *diminuendo*, néanmoins soulignées par des tirets d'accentuel indiquant le maintien d'une pression digitale suffisante pour conserver la viabilité de la ligne mélodique. Pour atteindre à l'équilibre dynamique voulu par Szymanowski, il faut donc énoncer l'accord de la façon la plus sourde possible, *ppp*, afin que le chant puisse procéder à un *diminuendo* perceptible depuis un *mib* légèrement timbré et *pp*, jusqu'à l'ultime croche rejoignant la strate dynamique la plus faible, c'est-à-dire celle de l'accord. Si le dosage de la pression de la phalangette crée l'échelonnage dynamique, le poignet réalise l'articulation phraséologique : depuis une position déjà relativement haute de par la technicité relative au mode de jeu, il décrit une courbe, s'élevant jusqu'au point culminant de la phrase (le *mi bécarre*), puis retombant pour en accompagner la chute.



Ex. 214 : Tantris le Bouffon, ms. 106

Nous voyons ci-dessous une autre incarnation de ce mode de jeu aux deux mains simultanées : le poignet demeure haut, la main unie par une ligne plane ; décrivant un mouvement de déplacement de gauche à droite lors des accords arpégés, le poids de la main est transféré tantôt vers le pouce, tantôt vers le cinquième doigt. C'est la liberté du poignet qui permet la réalisation fluide de ce mouvement et c'est la conscience du pivot central formé par le troisième doigt qui en conserve l'équilibre.

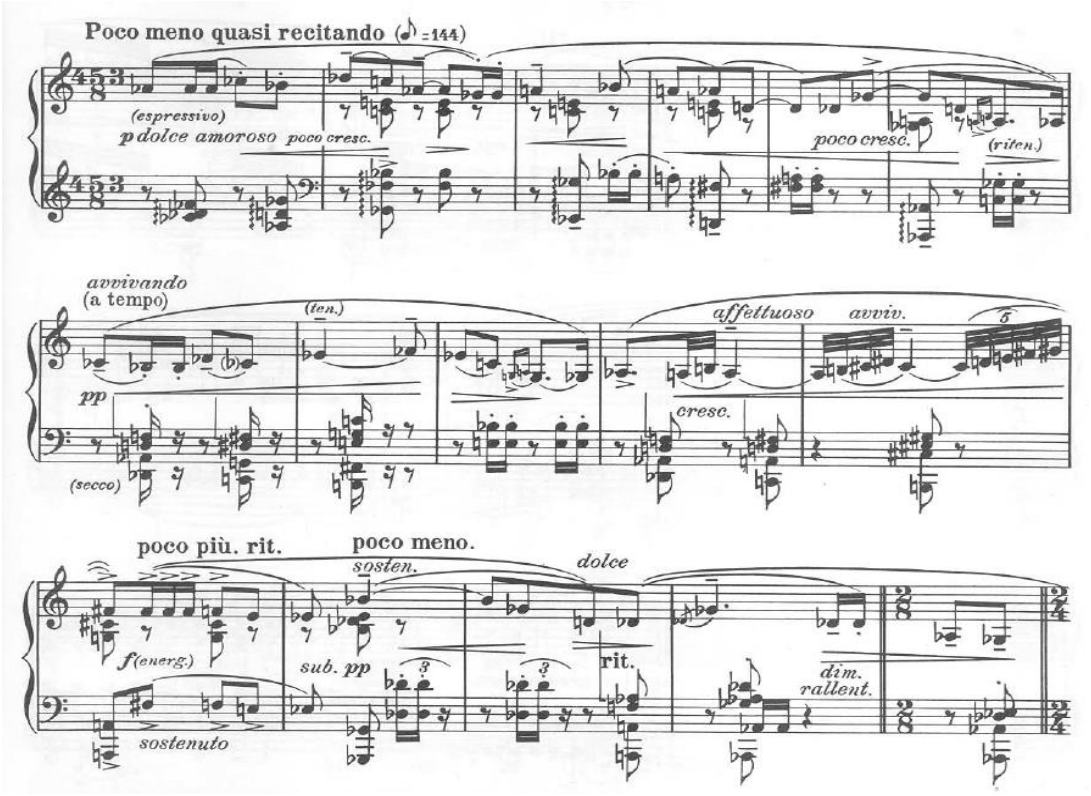


Ex. 215 : La Sérénade de Don Juan, ms. 73-75

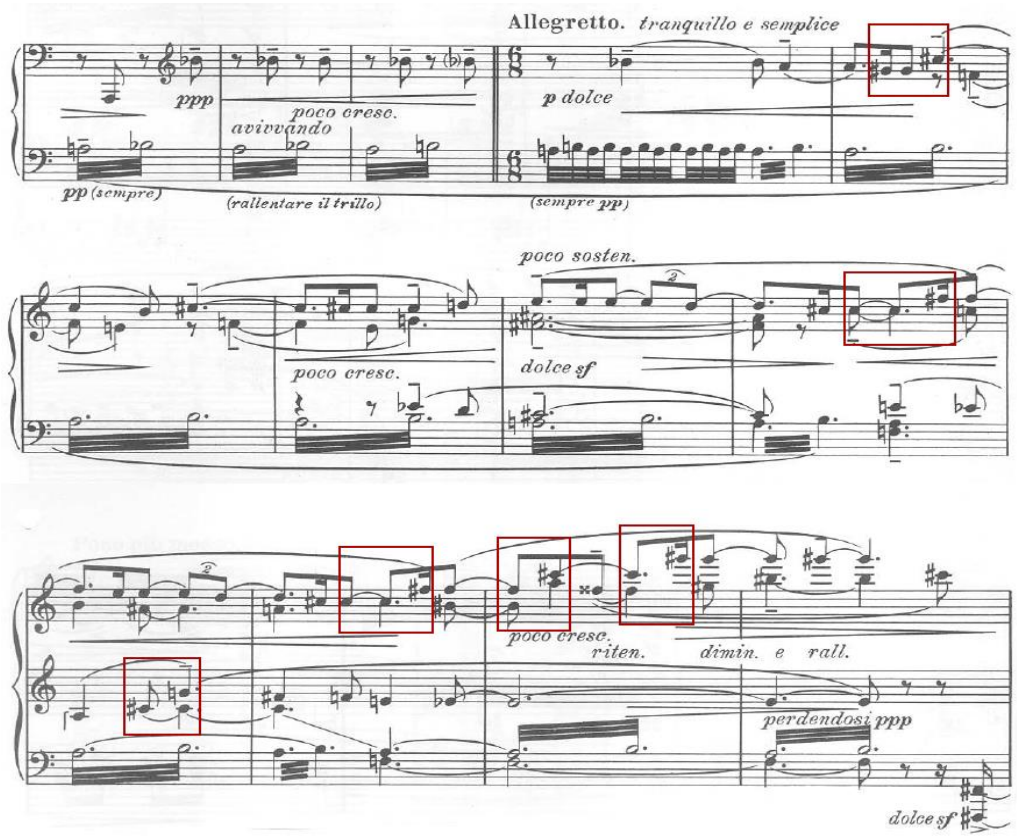
IV : Le mode de jeu suivant requiert de nouveau l'usage de l'extrémité de la phalangette mais fait appel à une sensation tactile plus ferme. Lors de la production d'un son, la phalangette caresse la touche, de l'intérieur vers l'extérieur (c'est-à-dire vers le pianiste) ; elle est le prolongement d'un doigt allongé, sans raideur, dont l'articulation qui en génère le mouvement provient de la phalange proximale. La voute est haute et bien formée, le poignet demeure dans la ligne horizontale de l'avant-bras, la résistance est effectuée par le métacarpe et par la phalangette. Le son qui résulte d'un tel touché est

rond, chaleureux, particulièrement timbré, propice à l'expression des caractères *sostenuto* ou *espressivo*. La notion de *bel canto* inhérente à l'usage de ce mode de jeu est fonction des relations intervalliques qui caractérisent le complexe sonore concerné. Au sein d'une même ligne phraséologique, plus l'intervalle entre deux notes successives sera grand, plus l'articulation du doigt sera importante pour *aller chercher* la note tel un soliste qui, déclamant, ferait un port de voix. Ceci en va de même pour l'expression d'un accroissement dynamique, ou la survenance d'un accentuel à l'intérieur d'une unité phraséologique où l'usage de ce mode de jeu fait sens.

Voici deux exemples qui en illustrent la mise en œuvre. Dans le premier, extrait de *La Sérénade de Don Juan*, la main droite seule chante la sérénade tandis que la main gauche ponctue en suggérant l'harmonie. Puis, à partir de la ms. 12, la main droite se scinde en deux parties distinctes, l'une déclamatoire et ardente, l'autre s'associant au laconisme de la main gauche. La réalisation de l'exercice proposé au point [1.3] de ce chapitre trouvera là son incarnation afin de développer l'indépendance la plus parfaite de la pression des doigts d'une même main. Enfin, aux ms. 16-17, la dynamique progressant, la voûte devra acquérir la solidité nécessaire à la production d'un timbre vibrant, puissant mais sans dureté. Dans le second exemple, extrait de *Shéhérazade*, il est là encore question d'indépendance expressive des doigts mais de façon encore plus complexe. En effet, la persistance du trille à la main gauche, ne doit pas pour autant occulter la dimension suggestive du contrepoint mélodique qui se répand peu à peu aux deux mains et auquel la main gauche prend part à partir de la ms. 47. Chaque début de phrase sera marqué d'une articulation digitale généreuse, tout en souplesse, ainsi que les intervalles encadrés, pour mieux dessiner les contours de la physionomie mélodique de cette section particulièrement tendre.



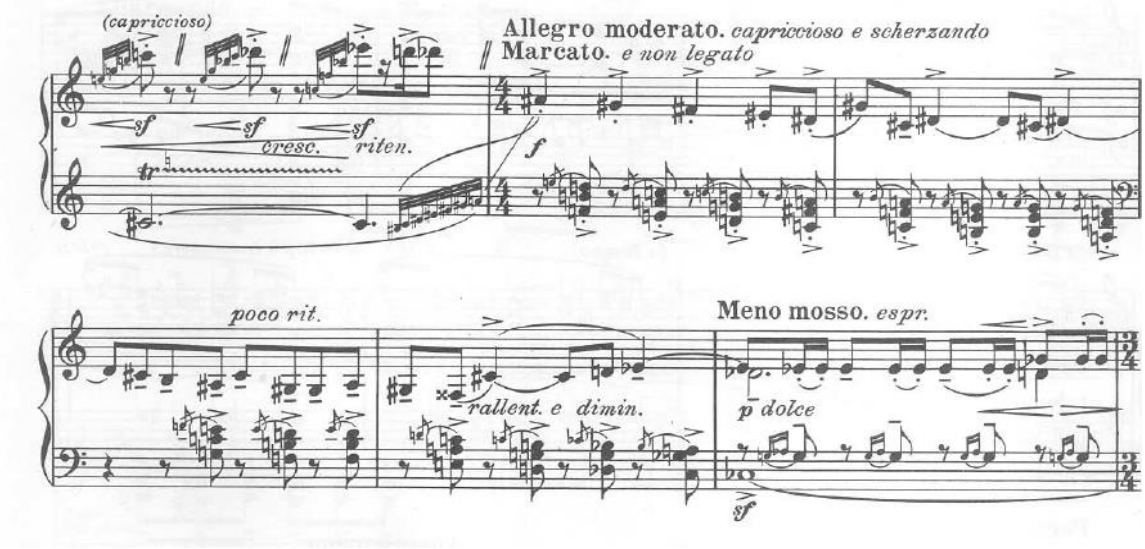
Ex. 216 : La Sérénade de Don Juan, ms. 6-21



Ex. 217 : Shéhérazade, ms. 41-53

V : Le mode de jeu que nous proposons à présent utilise, contrairement aux deux autres, l'attaque par la phalangette plate. La rencontre de la phalangette avec la touche est l'aboutissement d'une articulation du doigt qui, comme dans le mode de jeu IV, est initiée par la phalange proximale. Le doigt, se levant pour attaquer, n'est pas recourbé ; il doit demeurer sans raideur et les trois phalanges qui le composent doivent former un bloc uni et solidaire. Pour que la phalangette percute le clavier avec sa partie plate (le gras du doigt), le poignet doit se trouver à l'horizontale, en ligne droite avec l'avant-bras, et la voute pas trop soulevée car cela induirait inévitablement une *cassure* de la phalangette lors de l'enfoncement de la touche. A l'instant où le doigt atteint le fond du clavier, la phalangette accroche véritablement la touche, et provoque à elle-seule la projection vers l'intérieur du clavier de la main, de l'avant-bras et du coude. Le mouvement de tiré qui est produit par la chute du doigt sur la touche se voit immédiatement suivi par un mouvement de poussé occasionné par la résistance de la phalangette qui se répercute à la phalange proximale : la main se ramasse sur elle-même, suscitant un soulèvement du poignet qui entraîne avec lui l'avant-bras et le coude. Ce mode de jeu, produisant un son ample, percutant mais sans dureté, est particulièrement destiné à l'expression d'un caractère *marcato*. De par l'amplitude de l'implication gestuelle qui le compose, on le préférera pour l'articulation appuyée de lignes mélodiques d'un tempo lent à modéré.

Voici ci-dessous l'exemple d'un instant musical dans lequel ce mode de jeu devrait être utilisé. Dans cet extrait, la main droite déploie aux ms. 24-27 une ligne conjointe, *marcato forte*, et appuyée par deux types d'accentuel. L'interprète prendra soin de doser la hauteur d'attaque du doigt selon que la note est accompagnée d'un – ou d'un >. Le tiret évoque un *poids* supplémentaire et requiert une souplesse dans l'attaque, l'accent appelle une percussion manifeste et comporte une part de dureté. L'accent nécessitera donc par nature une attaque plus importante du doigt.

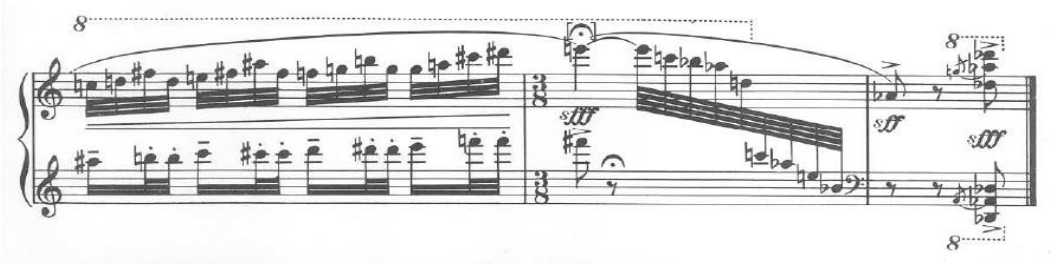


Ex. 218 : Tantris le Bouffon, ms. 23-28

Les deux modes de jeu suivants concernent la réalisation d'instants dynamiques *forte* localisés (*sforzandi*) et concernent plus particulièrement le jeu d'accords. Ils en présentent les deux variantes dans le caractère de l'accentuation, et en indiquent la réalisation gestique appropriée.

VI : Le premier consiste en une attaque de l'avant-bras qui, après avoir pris un élan proportionnel à l'intensité sonore recherchée, retombe en acquérant la vitesse relative à son propre poids. Le poignet, ne manifestant là aucune indépendance, doit, lors de la percussion de la touche, demeurer solidaire de l'avant-bras. Si le poignet contribue à encaisser le choc de l'attaque, la résistance provient essentiellement de la voute de la main. Celle-ci sera particulièrement cambrée, permettant ainsi aux phalanges proximales d'unifier l'ensemble de la main en un seul bloc robuste. Le son qui résulte d'un tel mode de jeu est puissant, incisif, et inévitablement empreint d'une certaine âpreté. Révélant la potentialité percussive du piano, il devra être néanmoins utilisé avec parcimonie, afin de ne pas surcharger l'expérience auditive, dans des instants choisis où la dureté sonore est nécessaire.

C'est tout particulièrement le cas sur l'ultime accord de *La Sérénade de Don Juan*, achevant ainsi le triptyque.

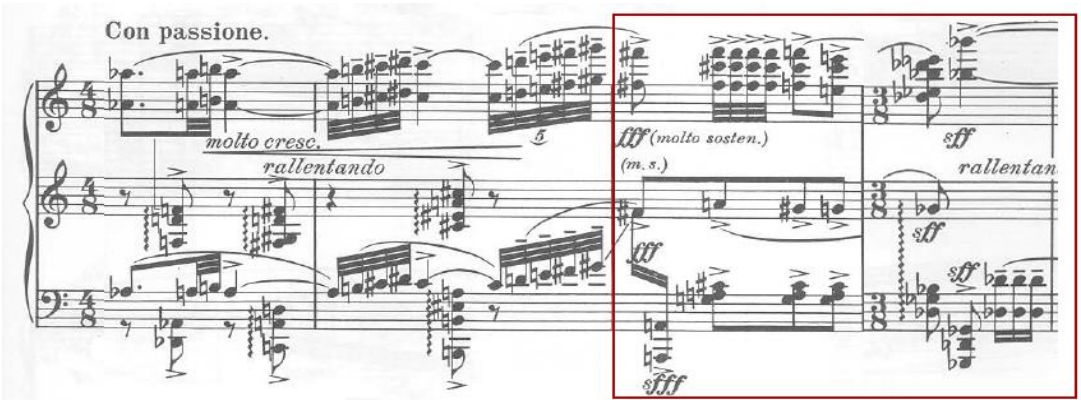


Ex. 219 : La Sérénade de Don Juan, ms. 141-143

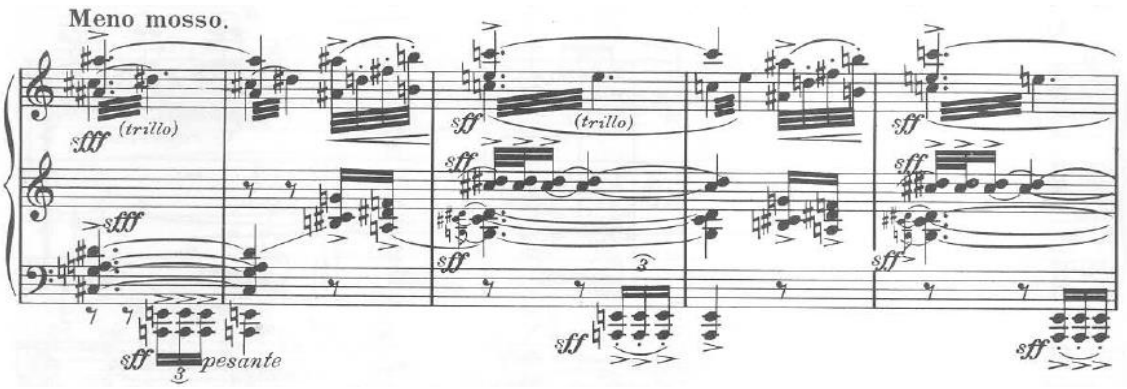
L'interprète utilisera le demi-soupir précédent comme un tremplin manifesté par le mouvement du poignet qui, se soulevant, entraîne la main et l'avant-bras vers le haut, afin d'acquérir l'élan et donc la puissance d'impact nécessaire à la production du *sfff*. Lors de la retombée vers l'accord, la voute se cambre, les doigts sont projetés à la verticale et les phalanges proximales se raidissent. Les petites notes, double altération de la quinte, sont énoncées perpendiculairement tandis que le poignet poursuit sa chute. A l'instant où l'accord est frappé, le poignet a atteint une position horizontale, permettant ainsi la transmission maximale de l'énergie délivrée par le coude et l'épaule[89]. Simultanément au geste perpendiculaire inhérent à l'effet de percussion recherché, l'interprète va produire, lors de l'enfoncement de la touche, un mouvement de poussé de l'ensemble de la main vers l'intérieur du clavier. Ceci lui permet de libérer la pression accumulée dans l'avant-bras et de relâcher également toute tension résiduelle dans le poignet. Il est en effet important, dans ces instants de culmination expressive et dynamique, de gérer sa résistance musculaire à l'effort physique pur. Une tension non libérée, dans l'avant-bras ou dans le poignet notamment, peut conduire au blocage localisé de la répétition des notes, ou pire, à un dommage du mécanisme articulatoire tel qu'une tendinite.

Ci-dessous, deux exemples extraits de *La Sérénade de Don Juan* et de *Shéhérazade*, illustrent de la nécessité de l'emploi de ce mode de jeu afin de répondre à l'effet percussif et particulièrement rude voulu par le compositeur :

[89] Cette dernière devra impérativement demeurer sans tension musculaire.



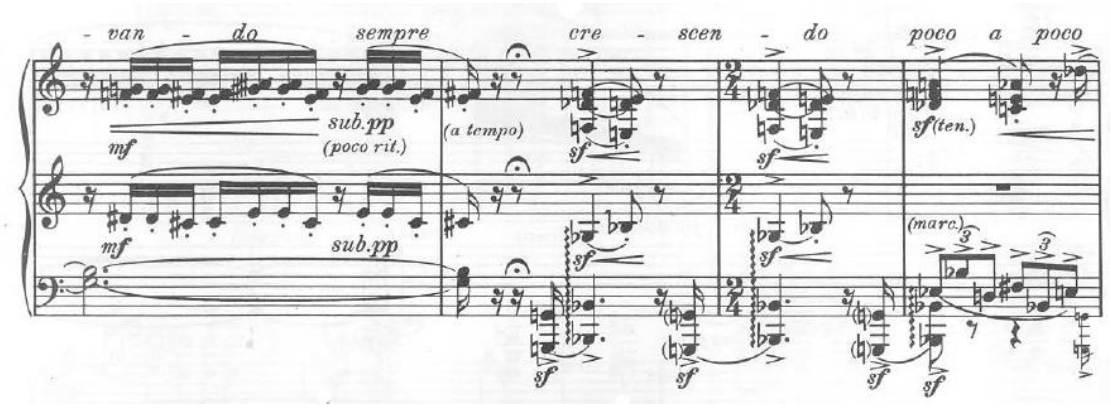
Ex. 220 : La Sérénade de Don Juan, ms. 109-112



Ex. 221 : Shéhérazade, ms. 275-279

VII : Le second mode de jeu diffère du premier par une plus grande souplesse dans la gestique, une attaque ample et moins directe du clavier afin de permettre la restitution d'instants musicaux dont le son doit être rond, vibrant, qui, bien que puissant sera toujours teinté d'une certaine réserve quant au surgissement dynamique. La préparation de l'attaque se fait en soulevant légèrement l'épaule car la production sonore doit être réalisée en recherchant au maximum l'implication du poids de chute naturel des membres de l'interprète. La dynamique *forte* n'est créée ni par une articulation digitale, ni par un raidissement musculaire, mais uniquement par la vitesse de chute du bloc poignet/avant-bras maintenu dans une totale détente. Le clavier n'est pas attaqué perpendiculairement, mais obliquement et la rencontre avec la touche se fait dans un geste de tiré vers l'extérieur du clavier. Lors de l'enfoncement de la touche, la main se ramasse sur elle-même et la voute se cambre. Dans le même temps, le poignet agit comme un ressort

encaissant le choc, se soulevant et entrainant l'ouverture du coude avec lui, puis revient à sa position horizontale initiale. La maîtrise de la souplesse du poignet est indispensable à la réalisation de ce mode de jeu car c'est elle qui détermine la personnalité sonore chaleureuse de cette dynamique forte, et c'est elle également qui permet de maintenir l'expression phraséologique. A ce titre, voici un exemple particulièrement démonstratif de l'importance du geste pour la réalisation fluide de ce passage extrait de *Shéhérazade* :



Ex. 222 : Shéhérazade, ms. 26-29

A partir de la ms. 27, les accords à la main droite, bien que notés *sf*, s'inscrivent dans une ascension dynamique qui prend sa source au *pp* de la mesure précédente. Afin de rendre compte de l'échelonnage dans la progression dynamique, l'interprète doit aborder la succession des groupes de *sf* d'une sonorité tout d'abord vibrante et profonde mais pas trop énergique, puis de plus en plus percutante et saillante. La graduation de l'implication gestuelle déterminant l'impact sonore des trois groupes d'accords à la main droite se réalise suivant le modèle ci-dessous :

1. La chute de l'avant-bras est courte. Lors de l'enfoncement de la touche, le poignet se relève puis revient lentement en position horizontale. Seul le mouvement de tiré vers l'extérieur du clavier et l'accroche de la touche par l'extrémité des phalangettes déterminent la puissance et la rondeur sonore.
2. Point médian d'interpénétration des deux extrémités du modèle.
3. La chute de l'avant-bras est importante. Lors de l'impact, le coude s'ouvre vers l'extérieur. Une légère articulation des doigts par la phalange proximale

est nécessaire : elle est initiée durant l'élan, puis libérée[90] durant la chute. Lorsque les doigts atteignent le fond de la touche, le poignet agit comme un ressort : c'est-à-dire que s'étant soulevé pour répondre à la résistance de la phalange proximale, il décrit ensuite une succession de mouvements verticaux dont l'amplitude et la durée est proportionnelle à la puissance de l'impact.

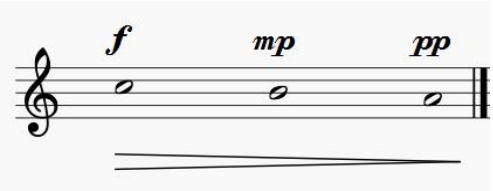
Afin de bien prendre conscience de cette particularité gestuelle du poignet, indispensable pour posséder dans la nuance *forte* un son ample qui résonnera sans dureté dans l'instrument, il est un exercice que le pianiste peut pratiquer :

- Enfoncer avec le troisième doigt une touche dans le médium de l'instrument afin que la position du coude par rapport au torse soit naturelle. Le doigt presse la touche avec l'extrémité de la phalangette.
- Le poignet horizontal, la main est stabilisée uniquement par la rondeur de la voute, la stabilité de la phalangette qui ne casse pas, et la résistance de la phalange proximale qui doit être saillante et former comme un pic. Tous les autres doigts sont relâchés.
- A partir de cette position, le pianiste meut l'articulation de son poignet du bas vers le haut, à une vitesse relativement rapide, sans exagération, et sans aucune action ni de l'avant-bras, ni du coude. Il doit clairement ressentir que le mouvement est issu de la jointure entre le poignet et le bras.
- Durant ce mouvement, la courbure de la voute demeure sans changement. Seule la résistance de la phalangette s'accroît lorsque le poignet atteint l'extrémité basse de son geste. L'interprète devrait percevoir que c'est le rebond suivant la chute du poignet vers le bas qui lui permet de remonter avec une énergie qui n'est pas dépendante d'une action musculaire : l'image d'une balle rebondissant en touchant le sol est particulièrement appropriée.

[1.5] Le maîtrise de la technicité de la production sonore des différentes dynamiques et de leurs caractères ne peut être complète sans la possession de l'habileté à conduire les sons. Le piano est, par sa facture, un instrument à percussion ; or, si l'impact générant la

[90] Par le verbe *libérer,* nous entendons : projection des doigts vers le clavier afin de réaliser l'aboutissement de l'articulation.

création du son est d'ordre vertical, celui-ci résonne et se perpétue dans une strate horizontale. Enchaîner les sons requiert donc *d'entendre* leur résonnance et de la projeter psychiquement au-delà même de l'extinction de la vibration de la corde. La réalisation du dessin d'une phrase implique par essence la recherche d'une conduite sonore qui, appuyant l'incipit de la phrase, puis passant par un pic, s'estompe peu à peu. La dimension d'augmentation et de diminution du niveau sonore qui réside en chaque phrase est l'élément de liaison, le mortier, qui unit les notes entre elles et qui leur permet de former un groupe homogène. Ainsi, lorsque deux notes sont liées, c'est l'investissement de l'espace invisible entre ces deux notes par l'esprit de l'interprète qui va déterminer la valeur dynamique et expressive de l'impact sonore suivant. Voici, afin de clore ce chapitre, un exercice qui permet de faire prendre conscience au pianiste que chacun des sons qui se suivent s'enchaine avec la force de sonorité qui résulte de l'extinction du son précédent, et non pas de sa propre frappe. Il pourra être fait de même pour travailler la conduite du *crescendo*. Au-delà de l'impact vertical initiant le son, sa perpétuation est fonction d'une conduite et d'une projection toute intérieure. Tout comme l'exécution du *ritenuto* ou de l'*accelerando*, l'altération de l'intensité dynamique doit être contextualisée, et surtout progressive. Il faut, dans cet exercice, imaginer une ligne droite descendante, allant d'un niveau sonore élevé (*do*) à un autre plus bas (*la*), et coupée en son milieu par le *si* : la dégressivité progressive du niveau sonore compris entre *do* et *si*, et *si* et *la*, est entièrement réalisée par la capacité du pianiste à transformer cette ligne descendante en conduite sonore intérieure.



Ex. 223 : proposition d'exercice de graduation sonore

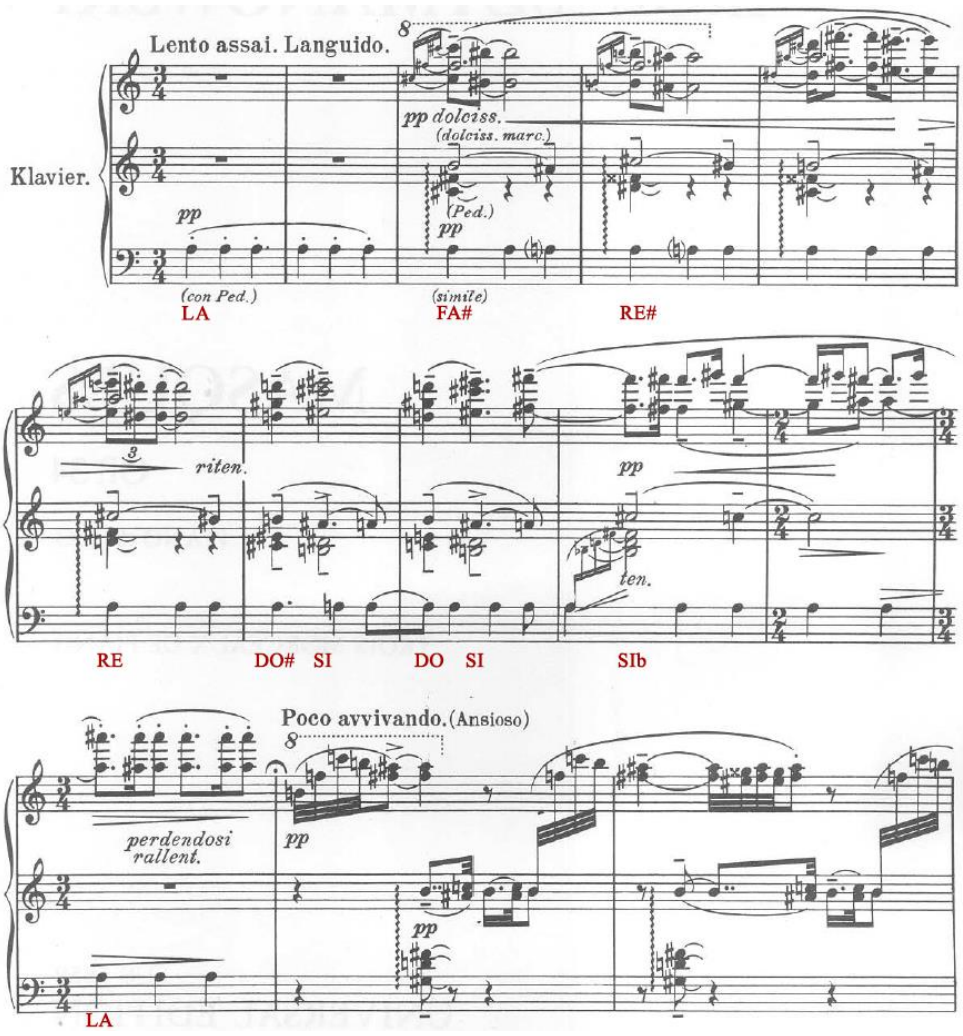
***

V. Approfondissement analytique et questions de technique pianistique au service d'une interprétation informée

 # 1

Shéhérazade

[1.1] *L'introduction* de *Shéhérazade* (ms. 1-11) illustre tout de suite, via une écriture sur trois portées, l'implication de l'étagement texturel et de la séparation des couleurs sonores par une occupation importante d'une partie de la tessiture de l'instrument aux seules deux mains. C'est là l'une des caractéristiques de modelage de l'espace sonore la plus immédiatement perceptible et qui forme l'identité visuelle et auditive de toute la pièce. Suite à l'analyse harmonique à laquelle nous avons procédé dans le chapitre d'analyse préliminaire et qui nous a permis de révéler la succession de notes pivots déterminant chacune les fondamentales de la suite d'agrégats qui nous est ici présentée, nous avons pu constater que ces notes sont d'importance extrême à l'aune de l'architecture harmonique globale de la pièce. Il est donc nécessaire à l'interprète d'établir une trajectoire sonore qui, par son dessin, soit en cohérence avec les réalités expressives conditionnées par l'incarnation auditive de l'enchaînement des différents accords et de leurs nombreuses altérations. L'exemple ci-dessous schématise le parcours des fondamentales des agrégats constitutifs de *l'introduction* :



Ex. 224 : relevé topographique des fondamentales, ms. 1-13

Les fondamentales des ms. 1-5 sont capitales car elles forment un empilement de deux tierces mineures (*la-fa#-ré#*), cycle que nous retrouvons dans les fondamentales de *l'accord d'aboutissement* du *motif caractéristique* qui émaille la pièce de ses multiples apparitions, cycle également issu de l'abaissement de la neuvième de *l'agrégat-modèle* (*ré-fa#-la-do-mi->mib*).

[1.2] L'interprète se doit de faire ressentir la survenance de l'accord parfait de *fa#* et de l'accord de *ré#* septième de dominante de façon claire en distinguant au sein de l'espace sonore les notes constitutives de ces harmonies. Nous remarquons la finesse de détail dont fait preuve Szymanowski dans la rédaction contrapunctique des deux lignes mélodiques qui composent cet extrait : les notes consonantes des accords sont données aux ms. 3 et 4 dans une forme de miroir qui consiste en un jeu sur l'alternance main

droite / main gauche. En effet, à la ms. 3, la ligne supérieure joue le *do#* (quinte de l'accord de *fa#*), puis, au dernier temps, la tierce de l'accord (*la#*) est présentée à la ligne inférieure, ces deux notes séparées des deux demi-tons (*si#, si*) respectivement exposés comme note de passage et comme appoggiature. A la ms. 4, le principe s'inverse : c'est la ligne inférieure qui donne tout d'abord la septième de *ré#* (*do#*), suivie par la quinte à la ligne supérieure.

[1.3] Les ms. 5 et 6 s'organisent selon un schéma de répétition similaire qui, de facto, les lie entre elles. Les notes consonantes sont données, dans les deux mesures, d'abord à la ligne supérieure puis à la ligne inférieure. A la lumière de ceci, l'interprète sera à même de procéder à une réalisation différente de ces quatre mesures (ms. 3-6) : les deux mesures en miroir seront jouées comme deux entités uniques et séparées d'une respiration du poignet qui marquera ainsi le moyeu central, tandis que les ms. 5 et 6 seront traitées comme un seul groupe intérieurement phrasé, se déployant en une augmentation dynamique, puis se ramassant sur lui-même, decrescendo et ritenuto, jusqu'au retour à son point de départ (c.f. ligne supérieure de *ré#* à *ré#*). Nous trouvons une confirmation implicite de ce choix interprétatif dans le dessin rythmique de la ligne supérieure qui, dans les ms. 3 et 4 se compose de deux groupes bien définis, tandis qu'aux ms. 5 et 6, la présence initiale de la syncope tend le mouvement musical vers l'enchaînement au triolet qui, par la valeur longue de sa dernière note, produit quant à lui la sensation d'un repos.

[1.4] Cette séparation en deux espaces ne doit cependant faire oublier ni la grande phrase, ni l'indication dynamique qui unissent le groupe de quatre mesures. Toutes deux sont complémentaires et doivent se nourrir l'une de l'autre ; ainsi, l'interprète devra parvenir, tout en marquant la césure entre les ms. 4 et 5, à éviter l'écueil d'une discontinuité du mouvement musical. Pour atteindre au juste parcours de la phrase, il doit prendre garde de n'accroître la dynamique qu'au cours de la ms. 4 : c'est par un ressenti intérieur du *crescendo* qui s'accomplit à la ligne inférieure depuis le *do#* et vers le *si#* que cette ultime note de la mesure se verra investie d'une directionnalité qui permettra d'unifier les deux groupes de mesures. Bien entendu, l'interprète sera vigilant d'aborder la ms. 5 avec une intensité dynamique au moins similaire à celle avec laquelle il aura formulé le *si#*.

[1.5] La principale difficulté que rencontre l'interprète au cours de cette *introduction* réside dans la ligne de basse et la répétition du *la*. Cet ostinato doit demeurer insensible

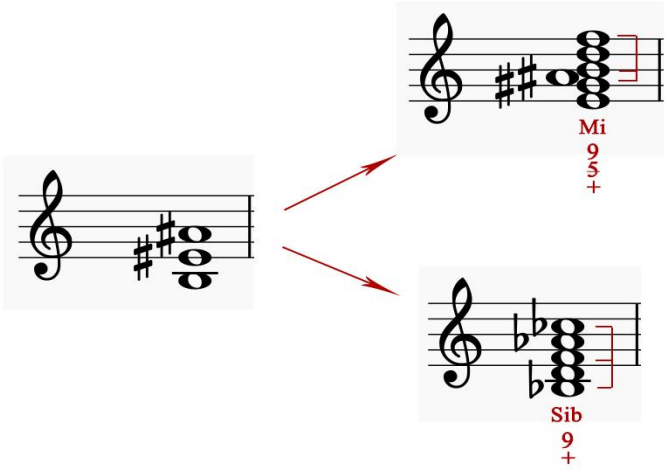
aux variations expressives qui animent le reste du discours, et persévérer dans une immobilité répétitive, ancré dans une nuance *pp*. Szymanowski nous précise à la première mesure que la *pédale forte* doit être employée, or il indique également des *points* au-dessus de ces notes pour nous signaler qu'elles ne doivent être que « déposées » sur le clavier, ni frappées, ni liées. Pour réaliser l'incarnation sonore d'une telle indication, l'interprète doit ici mettre en œuvre un geste particulier : il lui faut en quelque sorte caresser le clavier, c'est-à-dire que sa main devra tout d'abord descendre à l'horizontale, puis, atteignant la touche, elle s'inclinera vers l'avant par un mouvement commandé du poignet avec la plus grande souplesse tandis que l'avant-bras sera très légèrement porté vers l'arrière ; le doigt venant ainsi s'accrocher à la touche puis en parcourir quelques millimètres comme si le pianiste voulait attirer le son à lui. La réalisation de ce geste va ainsi produire non seulement une qualité sonore tout à la fois légère et timbrée, mais également donner à l'instrumentiste le contrôle optimal et nécessaire sur la dynamique de cet ostinato lorsque surviendront les accords de la ligne médiane. Enfin, l'interprète doit également entendre l'évolution de l'implication harmonique de cette note *la* au sein des trois accords qui composent ces mesures, depuis la tension provoquée tout d'abord par l'incertitude de la qualité de la tierce dans l'accord de *fa#* (majeure ou mineure), puis par la coexistence de la quinte juste et de son altération ascendante dans l'accord de *ré#*, et enfin, la résolution sur l'ultime accord de *ré* septième de dominante, où le *la* remplit la fonction apaisée de quinte juste.

[1.6] Les cinq mesures restantes (ms. 7-11) de *l'introduction* se divisent à leur tour en deux groupes phraséologiques distincts. Le premier groupe, formé des ms. 7 et 8, se compose de deux courtes phrases conçues autour d'un ensemble harmonique constitué de trois accords respectivement fondés sur *do#, do bécarre* et *si*. Ils incarnent structurellement des notes de passage qui permettent au *ré* (partie de ténor, ms. 6) de rejoindre le *la*. Or, si à première vue le *la* semble atteint à la ms. 9, l'expérience auditive se voit brouillée par la présence du *sib*, ultime note de passage, qui investit les ms. 9 et 10 d'un espace sonore exprimant un accord de neuvième de qualité dominante avec quinte altérée (*sib-ré-fa#-lab-do*). Ce n'est qu'à la ms. 11 que le *la* est véritablement atteint lorsque s'efface la ligne médiane et que ne subsiste que la relation de neuvième mineure aux deux extrémités, laissant paraitre l'impression fugace d'une dominante. Or donc, l'interprète devra demeurer vigilant de ne pas trop appuyer, par l'adjonction d'une dynamique inappropriée ou par une trop grande volonté expressive, les ms. 7 et 8, qui

doivent exprimer au contraire un mouvement, certes non précipité mais inéluctable, vers l'accord arpégé de la ms. 9. Cet accord devra être énoncé avec une certaine lenteur, en appuyant légèrement le *sib* de façon à ce que celui-ci puisse résonner et prendre le pas sur l'ensemble du complexe sonore. De même, les ms. 9 et 10, unies par une même phrase, doivent être rendues avec une directionnalité naturelle afin de rendre sensible l'aboutissement de la longue descente par demi-tons initiée au *do#* à la ms. 7. L'interprète devra avoir soin de ne retenir le mouvement musical qu'à l'orée de la dernière phrase, initiée à la ms. 11, et exprimant l'achèvement du parcours chromatique descendant entre *ré* et *la* – quinte de *l'agrégat-modèle* – sous les traits d'une dominante fictive.

[2.1] Le long point d'orgue qui sépare *l'introduction* de la section suivante *Poco avvivando* ne doit pas faire perdre à l'interprète l'image sonore intérieure du *la#* qui, comme un fil ténu, se perpétue tout au long du silence et rejoint le *si* avec une intensité dynamique moindre, proportionnellement déterminée à la durée du point d'orgue, en ayant toujours à l'esprit la naturalité du souffle vocal. Ainsi, surgissant du néant, les ms. 12-13 doivent paraitre flotter : afin de parvenir à cet effet, les traits de triple-croches seront articulés sans précipitation, presque en retenant, avec un léger *rubato* ; ici, il n'est question que de suggestion, rien n'est certain. A ce titre, l'accord arpégé qui surgit au deuxième temps se présente comme une neuvième de qualité dominante sur *mi* sans fondamentale et l'ordre d'apparition de ses notes constitutives place au tout premier plan le triton *sol#-ré*, celui-ci venant compléter le triton *si-fa* de la ligne supérieure pour former un cycle de tierces mineures qui appartient certes à l'accord de neuvième de qualité dominante mais qui, de par l'absence du *mi* et le jeu sur les multiples broderies au demi-ton, n'est pas auditivement perçu comme tel.

[2.2] A partir de la ms. 14, une nouvelle strate sonore se développe par rapport aux précédentes par l'apparition à la ligne médiane de la quarte *mi#-la#* et pose à l'interprète un questionnement sur l'inscription harmonique qu'il veut souligner dans ce passage. En effet, la survenance de cette quarte forme avec le haut de l'accord arpégé précédent le triton *si-mi#* dont on ne sait s'il s'inclut dans un accord de neuvième de qualité dominante fondé soit sur *mi* ou, par enharmonie, sur *sib*.



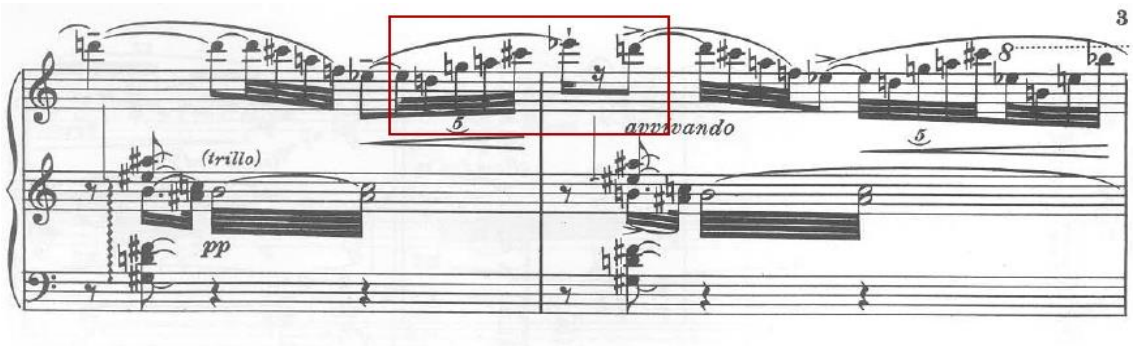
Ex. 225 : implication de l'agrégat si-mi#-la# au sein des deux univers harmoniques sur sib et mi

A cet instant, l'interprète devra mettre en exergue l'apparente distribution des deux univers harmoniques aux deux mains, en timbrant plus particulièrement leur jonction symbolisée par le triton *si-mi#*, comme s'il voulait souligner la possibilité pour chacune des notes de l'intervalle d'incarner soit la quinte, soit la neuvième mineure, dans l'un ou l'autre des deux univers.

[2.3] Par ailleurs, les ms. 14-16 voient apparaitre une nouvelle oscillation à distance de demi-ton constituée des notes *ré-mib*, écho à la quinte du balancement opéré à la ms. 11 (*la-la#*). Ici, l'interprète doit observer avec méticulosité les indications d'accentuations afin de ne pas altérer les volontés précises du compositeur : l'oscillation *ré-mib* est toujours rigoureusement écrite accompagnée d'indications demandant une pression sur la touche supérieure à la normale, soit un tiret, soit un accent. Il faudra donc prendre garde de bien « décoller » la main en atteignant le *mib aigu*, conformément à l'indication de *pointé* qui le surmonte, geste qui, tout naturellement, permettra une attaque souple[91] et sonore sur la note suivante. L'altitude prise lors du *décollage* de la main détermine la durée du silence entre deux notes ; par conséquent, l'interprète doit adapter, par une conscience aigüe de son corps, l'importance de son geste vis-à-vis de la longueur prévue du silence écrit par le compositeur. De même, il sera attentif à ne pas

[91] La souplesse s'entend par une flexibilité du poignet et l'absence totale de tension dans l'avant-bras et l'épaule.

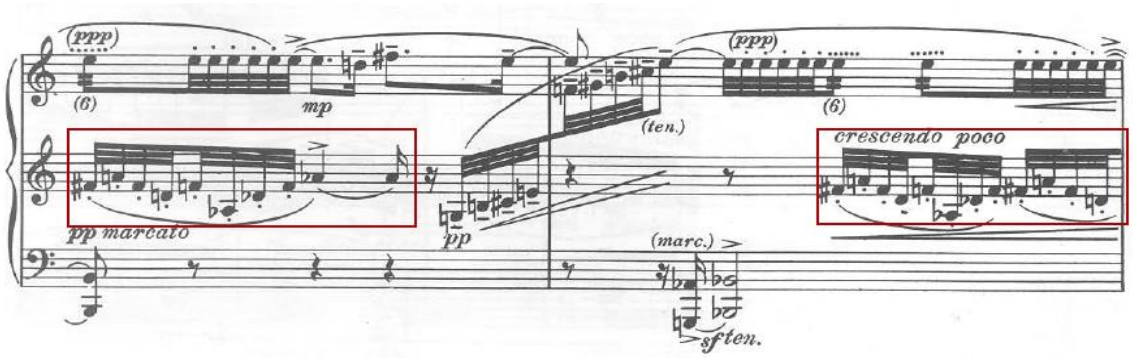
tomber dans le travers du pouce accentué lorsque celui-ci initie un trait ascendant rapide faisant suite à une note tenue (Ex. 226, trait encadré). Il évitera cette imperfection en maintenant son poignet dans une position légèrement haute, tout en dirigeant dans un mouvement de poussée vers l'intérieur du clavier le pouce et toutes les autres notes du trait.



Ex. 226 : trait ascendant, ms. 14-15

[2.4] A la ms. 16, la survenance de l'octave *sib* à la ligne inférieure doit être enchainée au trait descendant qui précède, sans trop trainer et cela malgré l'indication *slentando*, car le *sib*, outre la fonction qu'il remplit d'incipit du nouvel espace musical qui s'ouvre, il porte également en lui l'assise harmonique dont se trouvaient jusqu'alors dépourvus l'accord de 6/4 *mi#-la#-ré* des ms. 14-15, et l'oscillation *ré-mib*. Or, si tout au long des ms. 17-21, à présent, nous assistons à une *bataille* entre les deux lignes extrêmes à distance de triton (*sib-mi*), figeant le discours harmonique dans une incertitude que l'interprète aura soin d'appuyer par une invention interprétative pleine de subtiles variations dans l'énoncé des *mi* répétés qui devront chacun exprimer une facette à part entière, or donc, si parmi cela il est un élément fondamental qui ne doit pas manquer de s'imposer par l'incongruité de son dessin, c'est bien, à la ligne centrale, les deux accords parfaits à distance de demi-tons, tout d'abord doucement égrenés puis de plus en plus soutenus. L'interprète préalablement informé par l'analyse de la partition aura souvenance du rôle que remplissent ces deux accords au cœur de la structuration harmonique de la pièce : si le premier (*ré majeur*) fait référence à *l'agrégat-modèle*, le second (*réb majeur*) est formé par les altérations de la quinte de ce dit *agrégat-modèle* et par le segment de cycle qu'elles génèrent, tant vers le haut que vers le bas (*réb<-lab, sib-*

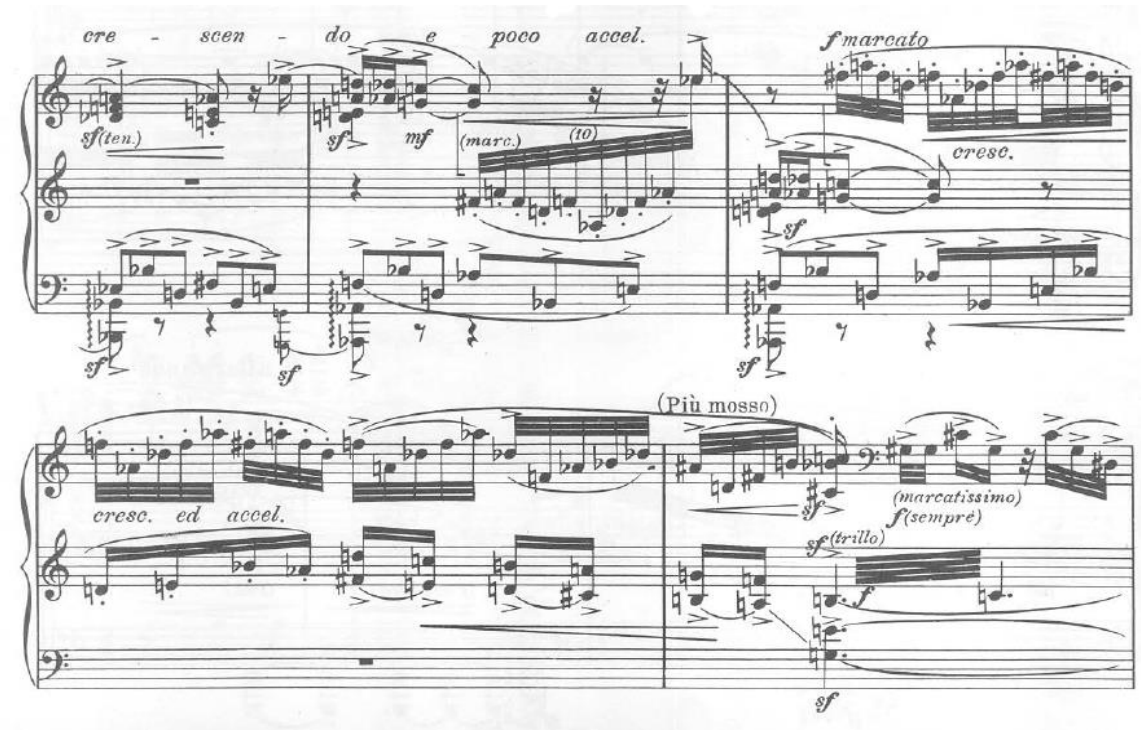
>*fa*). C'est cette double quinte à distance de demi-ton (*ré-la* / *réb-lab*) qui se retrouvera exacerbée et résumée au centre exact de la pièce, à partir de la ms. 143. Ainsi donc, l'interprète a nécessité de disposer ses plans sonores de façon à ce que ce court motif puisse surpasser, sans exagération toutefois, le reste du complexe sonore, et puisse demeurer, pour le moment de façon inconsciente, dans la mémoire auditive de l'auditeur. C'est par la somme d'une multitude de ce type de fugaces éclairages analytiquement informés que l'auditeur, les ayant reçus et perçus comme des jalons notables, sera à même d'en réaliser l'unicité dans sa conception psychique de la forme musicale.



Ex. 227 : deux accords parfaits à distance de demi-ton, ms. 18-19

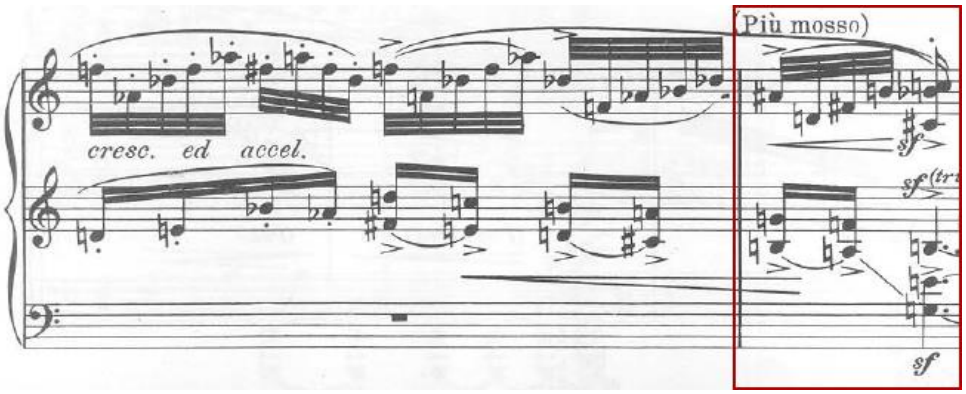
[3.1] Lorsque cette cellule d'accords au demi-ton est réitérée dans la section suivante (*Poco piu mosso*, ms. 31-33), la progression dynamique commencée aux ms. 18-20, lors de sa première apparition, n'a pas cessé de croître et doit se manifester dans la réalisation par une présence sonore graduellement plus importante, causée par un alourdissement de la paume de la main, une attaque ferme par la résistance des petites phalanges des doigts, et une plus forte implication de l'avant-bras. Cet accroissement dynamique va ici de pair avec une accélération métrique qu'il s'agit de doser convenablement dans les ms. 31-33. En effet, l'indication *poco accel* présente à la ms. 31 ne devrait commencer à s'incarner musicalement qu'à la ms. 32, durant la cellule caractéristique à la ligne supérieure, afin de ne pas anticiper la seconde indication *accel*, à la ms. 33. Cette dernière indique la nécessité pour l'interprète de procéder à une précipitation contrôlée sans en outrepasser la teneur, car l'aboutissement de cette accélération métrique se situe à la ms. 34, marqué par l'indication *Piu mosso*. Par un ressenti tout intérieur, l'interprète, loin d'être emporté d'une fébrilité ici malvenue, devra mesurer l'écart expressif et fort subjectif qui demeure

entre les indications *Poco piu mosso* et *Piu mosso*. Or, toute aussi délicate à élaborer, la trajectoire de progression dynamique doit également être soumise à questionnement. Le *crescendo* qui débute à la ms. 32 est surmonté de l'indication *forte marcato* qui exige déjà un impact sonore conséquent mais que le compositeur semble vouloir pousser encore plus loin. Néanmoins, l'aboutissement de cette progression, à la ms. 34, est noté *forte sempre, marcatissimo*, soit donc un niveau sonore certes plus élevé, mais avec une certaine modération. L'attention aux détails est fondamentale dans la recherche d'une interprétation cohérente : Szymanowski, par la modification du mode de jeu mais non pas de la nuance elle-même, nous invite à la tempérance. L'interprète doit donc gérer, sur l'intervalle de trois longues mesures, une évolution de son toucher depuis *marcato*, jusqu'à *marcatissimo*. La théorie, qui pense en termes de décibels purs, est ici inadéquate, car la psychologie de l'oreille ne parviendra que difficilement, au sein de l'ensemble du complexe sonore déjà saturé d'informations, à saisir la subtilité d'une telle variation dynamique. L'astuce pratiquée par tous les interprètes, inspirée par la naturalité de la perception acoustique, consiste en une subite diminution dynamique à un endroit bien précis, créant ainsi un nouveau *crescendo* et l'illusoire impression d'un accroissement de la nuance plus important, tandis qu'en réalité, le niveau sonore à l'aboutissement n'est que légèrement plus élevé que celui au point de départ. L'interprète aura soin ici, à la ms. 33, de créer une soudaine dépression dynamique à la naissance de la nouvelle phrase (deuxième temps), puis de rehausser rapidement le niveau sonore, en se gardant, jusqu'à la fin de la mesure, de tout effet de *rubato* dans l'énoncé des triple-croches de la main droite. Il marquera toutefois les trois courtes phrases par une simple respiration du poignet, c'est-à-dire un mouvement souple du haut vers le bas, produisant ainsi une attaque sans dureté, par l'unique poids de la main et de l'avant-bras.



Ex. 228 : ms. 30-34

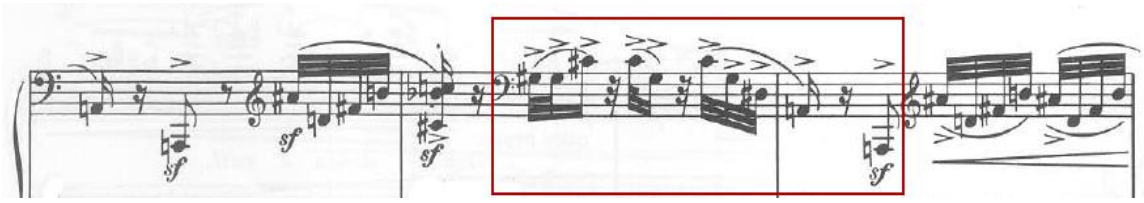
[3.2] A la ms. 34, la première occurrence du *motif caractéristique* doit être jouée de façon saillante et avec suffisamment d'autorité afin que ce dernier puisse s'imposer auditivement et psychologiquement comme un élément d'importance au sein du déroulement musical. Le poids certain avec lequel il est investi se voit déterminé par une hiérarchisation des plans sonores indispensable. C'est *l'accord d'aboutissement* qui concentrera la plus grande puissance, car c'est celui-ci qui permettra, à l'aune du parcours de ses fondamentales et par les différentes implications harmoniques de son empilement de tierces mineures, de bâtir les constituants de *l'agrégat-modèle*, à la base même de l'architecture de la pièce. Il s'agit donc de percevoir l'ensemble du *motif caractéristique* comme empreint d'une forte directionnalité tendant vers *l'accord d'aboutissement*, justifiant sans peine le *soufflet* vers le *sf*, la phrase vers le *point*.



Ex. 229 : motif caractéristique, ms. 33-34

[3.3] La main devra accomplir au long du *motif caractéristique*, par l'articulation du poignet, un double mouvement du bas vers le haut et de la gauche vers la droite, lui donnant ainsi l'expressivité de l'aspiration souhaitée. Par ailleurs, désireux de souligner l'ambivalence harmonique qui caractérise le tout premier énoncé du *motif caractéristique*, l'interprète aura soin de ne pas négliger de timbrer la sixte *sol-mi* à la main gauche, donnant ainsi à l'auditeur la perception harmonique d'un accord de neuvième de qualité dominante fondé sur *do*. De même, pour renforcer cette sensation, il retiendra le départ du trille, permettant à l'agrégat, même *piqué*, de résonner dans le corps de l'instrument et à l'oreille de le saisir dans toute sa complexité. A la mesure suivante, fort de la volonté de contredire l'inscription harmonique précédente et instruit des considérations analytiques abordées dans le chapitre d'analyse préliminaire, l'interprète posera le *la* grave *sf* avec un poids et une prépondérance sonore ne permettant pas de douter de son rôle de fondamentale.

[3.4] Lors de l'apparition du *motif caractéristique*, de par la légère retenue métrique qu'aura induit le poids donné à l'articulation de chacune des notes, il est vraisemblable que l'indication *Piu mosso* ne s'applique véritablement qu'à partir du groupe de quartes, noté *marcatissimo* (ms. 34). Or là encore, l'interprète prendra garde de ne pas jouer trop radicalement cette cellule intercalée entre les occurrences du *motif caractéristique*, car elle porte en elle la dualité d'accords au demi-ton que nous avions observée au point [2.4] de ce texte, dont la seule différence est le remplacement du *ré* par le *ré#*.

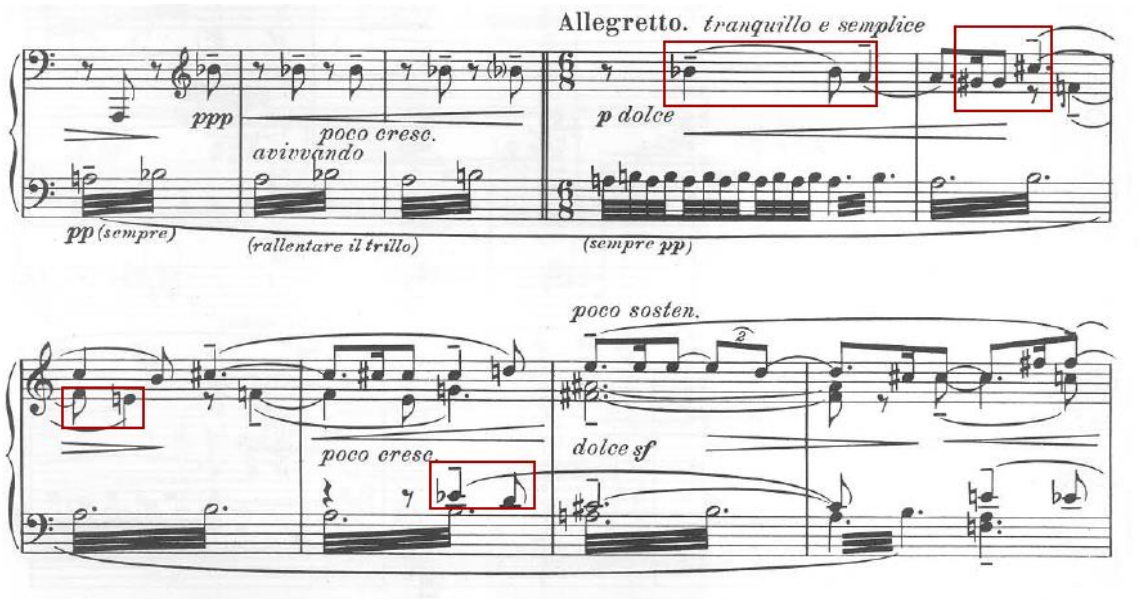


Ex. 230 : groupe marcatissimo, main droite, ms. 35-37

Le *ré#*, amplification du geste quintal *do#-sol#*, génère également le triton *ré#-la* qui lui permet de s'inscrire au sein de *l'agrégat-modèle* dont la neuvième serait minorisée. Il sera nécessaire à l'interprète de marquer, entre les deux notes constituant le triton, une certaine retenue, en augmentant ainsi l'intensité expressive. Enfin, à plus large échelle, la répétition par quatre fois du *motif caractéristique* dans la section appelle à la recherche d'une trajectoire unificatrice de la somme de ces apparitions. Si la première doit être appuyée pour en souligner la nouveauté et permettre d'en saisir les caractéristiques, la seconde devrait apparaitre d'une conduite plus directe. La troisième occurrence, se distinguant par la réitération insistante du groupe de quatre triple-croches, pourrait n'être qu'une étape médiane en terme de dynamique, investie de la directionnalité donnée par le *crescendo*, vers la quatrième et ultime répétition qui se verrait marquée d'une articulation soutenue et pesante. Cette quatrième occurrence, lieu d'aboutissement du *crescendo*, figure ainsi le point culminant dynamique avant que ne soit liquidé l'espace sonore par la disparition progressive des constituants. Notons que Szymanowski prend la peine d'ajouter, sur les troisième et dernière répétitions du *motif caractéristique*, un phrasé le au groupe de triple-croches, nécessitant alors une plus importante forme d'énergie interprétative.

[4.1] La transition avec la section *Allegretto* (ms. 41-44) voyant la reprise, comme lors de l'*introduction*, de l'oscillation de demi-ton *la-sib*, il faudra énoncer les *sib* répétés à la main droite avec une sonorité voilée, surgissant de l'infiniment *piano* puis se timbrant davantage. Le rapport de demi-ton *la-sib*, initiant la ms. 44, va générer également un autre rapport à distance de quinte *mi-fa*. Celui-ci est présenté à la ms. 45, lorsqu'entre la voix inférieure à la main droite. Les deux quintes obtenues par ces deux demi-tons sont toutes deux liées à l'espace de structuration de la pièce : la première, *la-*

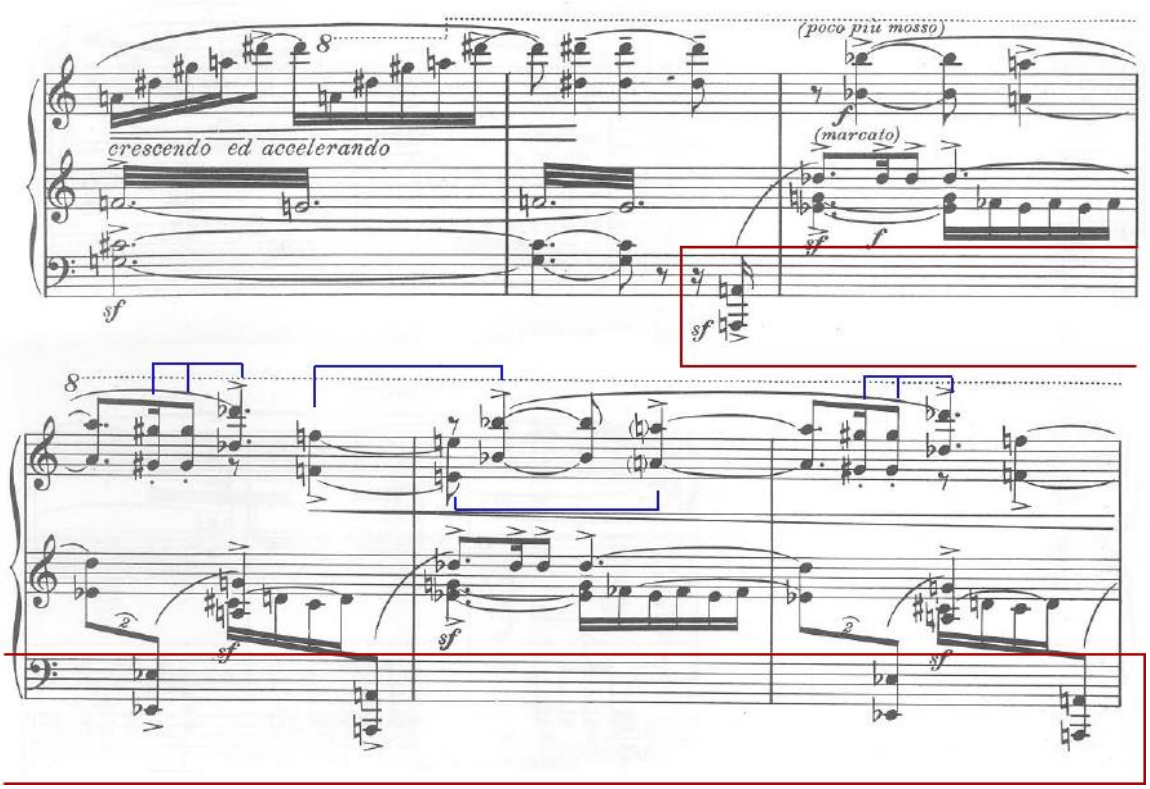
mi, est issue de l'ossature quintale de *l'agrégat-modèle* (*ré-la-mi*) ; la seconde, *sib-fa*, est créée par l'altération (*sib*) de la quinte de *l'agrégat-modèle* qui, elle-même, génère une quinte juste ascendante. L'enchaînement de ces deux quintes trouve sa réalisation au sein du double mouvement d'écartement quintal à partir du moyeu central (*la*) de *l'agrégat-modèle*, construit autour des deux altérations de la quinte, *lab* et *sib* : *ré-la -> réb-lab* / *la-mi -> sib-fa*. Nous pouvons juger de la présence de la quinte par enharmonie *do#-sol#* dès la ms. 45, succédant au demi-ton *sib-la*. Enfin, la note manquante (*mib*) permettant de réunir les deux quintes obtenues en un segment de cycle est présente lors de l'entrée de la troisième voix, à la ms. 47.



Ex. 231 : relations de demi-tons, ms. 41-49

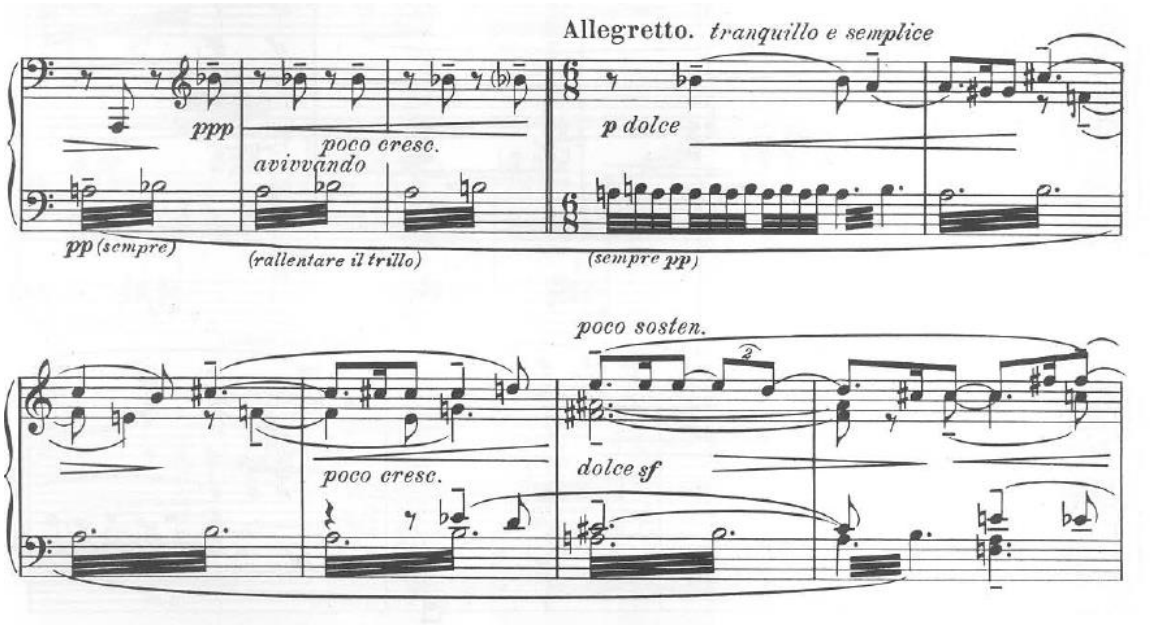
[4.2] Afin de construire une interprétation cohérente car informée de la structuration interne du discours musical, il est nécessaire d'adopter une vision la plus large possible, ne se limitant pas à l'étude de la section *Allegretto*, mais courant jusqu'au geste cadentiel dominante-tonique introduisant la section *Quasi l'istesso tempo* (ms. 70-71). Ce geste cadentiel, contenu en substance dans la quinte *sib-fa*, se voit annoncé de façon subtile à la ms. 49 par l'apparition inattendue d'un accord de septième de qualité dominante sur *fa*. Par ailleurs, la quinte *do#-sol#* s'incarne d'une façon harmoniquement similaire à la ms. 53, lorsqu'à la main droite, nous percevons auditivement l'ébauche d'un parcours

dominante (*sol#*) / tonique (*do#*). Cette quinte s'élargit à chacune de ses extrémités, tout d'abord au *fa#* (ms. 54), puis, plus loin, au *mib* (ms. 57), enharmonie du *ré#*. L'utilisation de l'enharmonie à cet instant fait directement référence au point tournant du cycle des quintes situé entre *fa#* et *réb* auquel répondent les fondamentales des sections de la pièce, tel que nous l'avons démontré précédemment dans le chapitre analytique préliminaire. C'est le *réb*, septième de l'accord de dominante sur *mib*, qui provoque le basculement enharmonique qui s'opère à la ms. 57. Le triton *réb-sol*, constituant le cœur expressif de l'accord de septième, et procédant d'une altération de la quinte *réb-lab*, résonne avec l'autre triton *la-mib*, organisant la section *Piu mosso* (ms. 63-68). A cet instant, nous voyons rassemblés à la main droite nos trois quintes : *réb-lab* liée à *sib-fa* par le *mib* issu du triton, ainsi que la quinte *la-mi*. Cette dernière parvient à cohabiter avec le triton par le fait que le *mi bécarre* se voit perçu comme une neuvième mineure de l'accord de *mib* dominante.



Ex. 232 : relations de tritons et de quintes, ms. 62-67

[4.3] A la lumière de tout ceci, quels procédés l'interprète doit-il mettre en œuvre afin de rendre palpable à l'auditeur la prégnance d'une telle organisation intervallique et ses implications harmoniques ? Tout d'abord, le choix du *tempo* est primordial pour parvenir à restituer l'atmosphère d'apaisement et de quiétude qui caractérise la section *Allegretto* (ms. 44-53), tout en conservant néanmoins un certain allant, une directionnalité nécessaire à l'intelligibilité de grandes phrases et induite en substance par le *trille* continu à la main gauche. Il faut noter que si les ms. 44-47 se scindent en de courtes phrases, la suite du discours procède par grandes phrases de deux mesures chacune à la partie supérieure. Or, cette variation dans la notation contient à elle seule les clés données à l'interprète pour une juste restitution sonore des éléments de structuration.

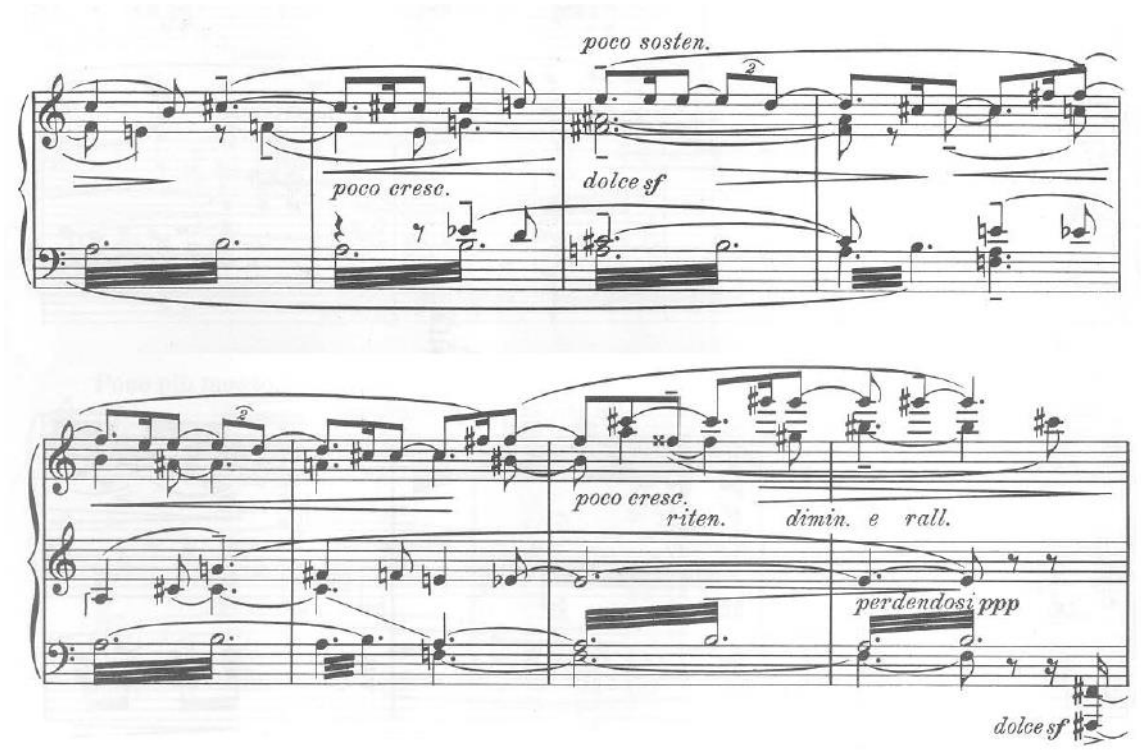


Ex. 233 : ms. 41-49

En effet, les débuts des phrases respectives, appuyés par un accentuel sous la forme de tirets, marquent l'échelonnage intervallique qui prend forme ici : tout d'abord le demi-ton *sib, la*, suivi par la quinte *sol#, do#*, au point culminant d'un soufflet dynamique, puis immédiatement le second demi-ton formant les deux quintes avec le premier *fa, mi*, et enfin, le *mib* permettant de former un segment de cycle *do#-sol#-mib-sib-fa*. L'interprète aura donc soin de timbrer plus particulièrement les premières notes de chaque phrases réalisées par un léger mouvement de *tiré* de la touche vers lui, la petite phalange du doigt

opposant résistance pour éviter toute cassure de son articulation et le poignet se relevant dans le même temps. De cette façon, l'interprète obtiendra de son instrument un son doux, rond, mais clair. A la ms. 45, il ne doit pas omettre l'implication du soufflet dans l'énoncé de la quinte *sol#-do#*, car si le *do#* marque bien le début de la phrase, celui-ci est l'aboutissement d'une progression qui donne au *sol#* une importance dynamique presque égale.

[4.4] Par la suite, à partir de la ms. 48, si le début de la première grande phrase anticipe en quelque sorte le rôle de fondamentale[92] qu'aura à jouer le *fa#* à partir de la ms. 54 et qu'il est nécessaire ici de lui consacrer tout le poids et l'articulation expressive requise, l'élément de première importance se trouve en revanche au début de la deuxième grande phrase (ms. 49), et répété au début de la troisième phrase (ms. 51). Il s'agit du choix opéré par le compositeur de faire débuter ces dites phrases sur l'ultime croche des mesures concernées :



Ex. 234 : ms. 46-53

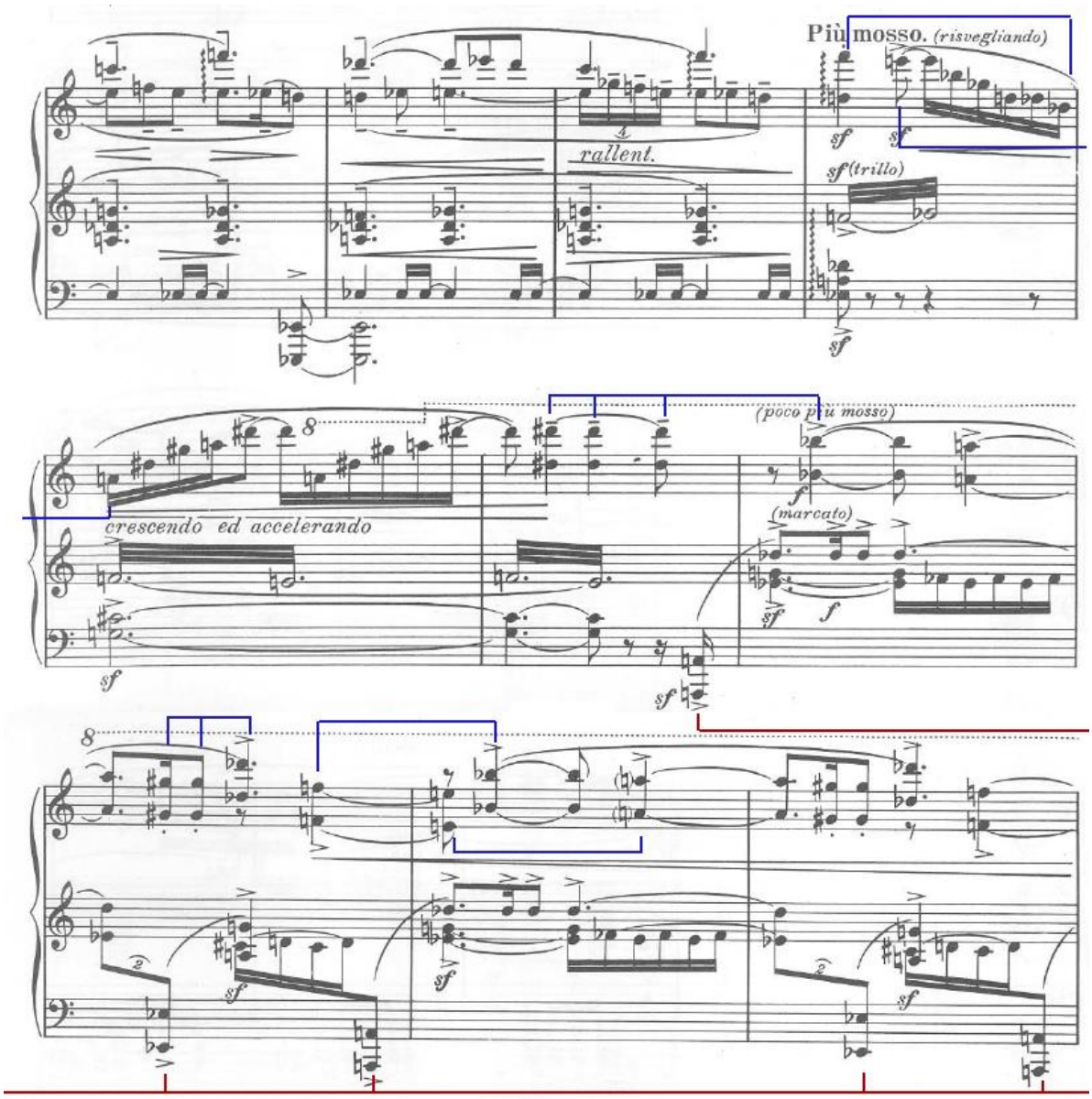
[92] Ici auditivement perçu dans le cadre d'un accord de septième de qualité dominante sur fa#.

Or, cette croche correspondant justement à l'établissement harmonique de l'accord de septième de qualité dominante sur *fa*, annonçant le geste cadentiel *fa-sib* opéré aux ms. 70-71, l'interprète ne devra pas manquer de bien marquer la césure juste avant le début de la phrase et de demeurer sur la croche en allongeant de façon subtile le temps musical. Car il y a en musique trois façons d'accentuer une note, de la plus évidente à la plus fine : 1) en jouant plus fort la note accentuée, qui surgit comme un pic saillant, 2) en jouant moins fort la note précédant ou succédant la note accentuée, qui, elle, demeure dans la dynamique globale, 3) en retardant l'énoncé de la note accentuée par une infime dilatation de la durée de la note précédente ou par une césure, et en demeurant ensuite quelque peu sur la note accentuée. Le *mi bécarre* à la main gauche, bien qu'appuyé la première fois, devra néanmoins conserver dans l'esprit de l'interprète son statut d'appoggiature de la note consonante (*mib*), de même le *fa double dièse* qui, à la ms. 52 de la section, est voué à rejoindre le *sol#*. Tout en procédant à l'extinction sonore de la main gauche, l'interprète devra entretenir une certaine présence sonore à la main droite, permettant aux deux lignes mélodiques imbriquées d'exprimer l'expérience auditive suggérée d'une cadence *sol#-do#*, et il devra suivre intérieurement, comme le feraient deux chanteurs, la trajectoire faite de tension et de détente dessinée par ce contrepoint.

[4.5] Les ms. 54-60 doivent être jouées de la façon la plus douce possible, en utilisant le double échappement du clavier et en n'augmentant que très légèrement la dynamique au centre de chacune des trois phrases (ms. 54-56, ms. 57-58, ms. 59-60) qui composent cet instant musical à part entière. Seuls les accords de la ligne médiane surgiront doucement durant les ms. 54-56, puis, durant les ms. 57-60, ils seront accompagnés par une main droite délicatement timbrée. Si l'interprète devra prendre garde de ne pas donner trop d'importance sonore aux syncopes répétées à la basse, néanmoins, il lui faudra appuyer la survenance des deux octaves *fa#* et *mib* d'un geste souple d'écartement du coude et de l'avant-bras vers l'extérieur du bassin ; une oreille attentive sera de rigueur pour parvenir à une utilisation habile de la *demi-pédale forte*, de façon à ce que la résonnance des octaves se perpétue le plus longtemps possible.

[4.6] L'avènement du *Piu mosso* (ms. 61) sera brutal et devra claquer comme un éclair. Le pianiste avisé fera resurgir du trait de la main droite, à l'extrémité haute et basse des ms. 61-62, les notes formant les deux quintes citées plus haut *la-mi*, *sib-fa*. Nous voyons également le triton *la-ré#* s'affirmer comme intervalle structurant à la ms. 62 de la section ; or, il me semble que sa mise en évidence véritable ne devrait

s'accomplir qu'à partir de la transition entre les ms. 63-64, car ici, durant ce trait ascendant (ms. 62-63), seul le *ré#* est marqué d'un accent. C'est la relation du *ré#* au *sib*, formant la quinte qui relie les deux quintes structurantes *réb-sol#* et *sib-fa*, qui mérite d'être soulignée à la main droite, entre les ms. 63-64, et qui évitant à l'interprète toute tentation de ralentir le mouvement, permettra de solidariser les trois premières mesures au reste du discours.



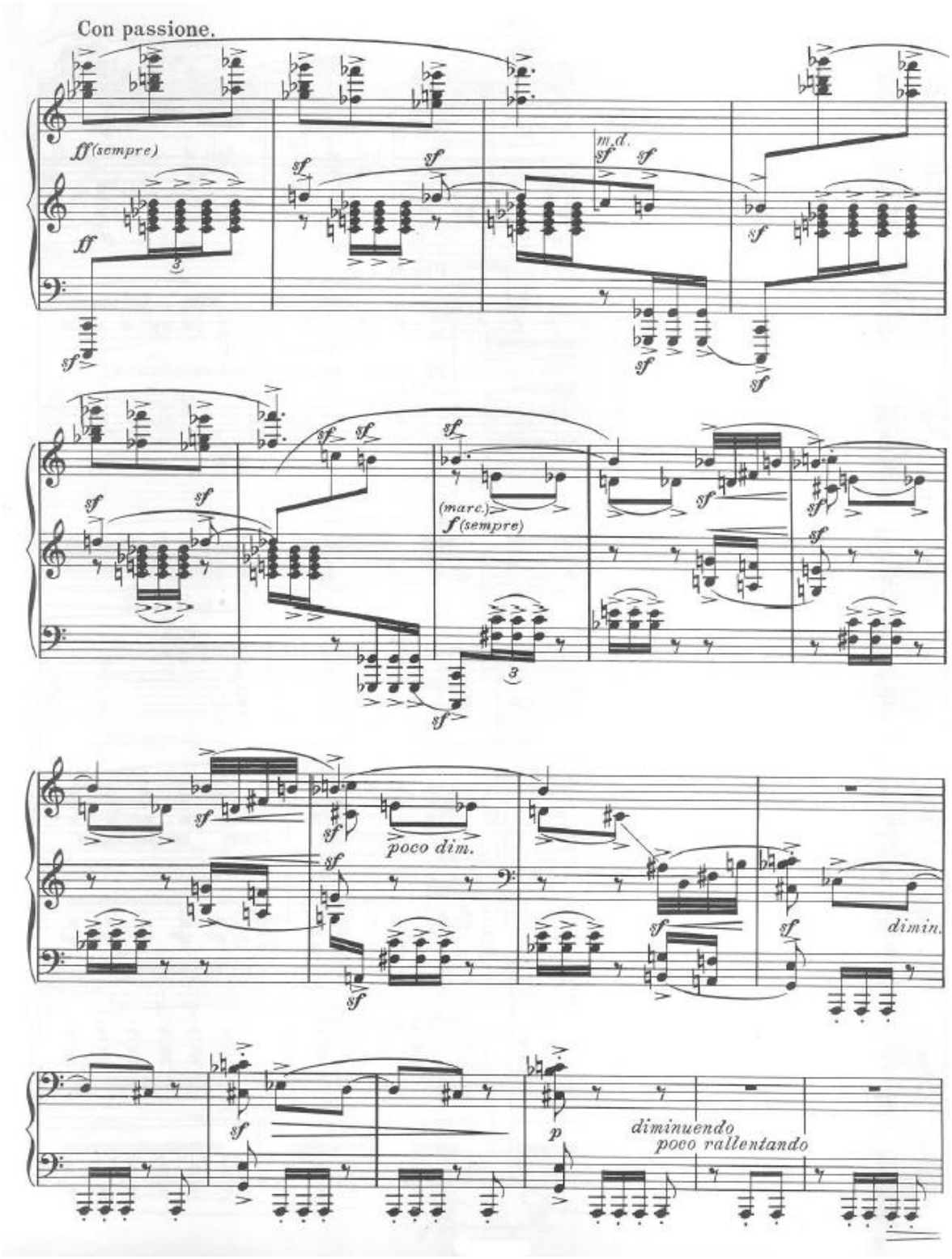
Ex. 235 : relations de tritons et de quintes, ms. 58-67

Enfin, il est nécessaire de préciser que si aucun ralenti ne sera effectué durant la cadence introduisant la section suivante (*Quasi l'istesso tempo*, ms. 71), seule une légère retenue de l'énoncé du dernier accord de la main gauche incarnant la dominante (ms. 70), assortie d'une subtile dilatation du temps musical sur celui-ci, peut être accordée afin d'appuyer une référence à l'univers tonal dont la rareté ne doit pas manquer d'être soulignée[93].

[5.1] Lorsque survient la section *Con passione* (ms. 123), aboutissement expressif d'une longue progression commencée ms. 92, l'interprète se trouve confronté aux limites sonores définies tant par son instrument que par l'oreille humaine : il lui faut ici, plus qu'ailleurs, procéder à des choix impliquant un étagement et une hiérarchisation des plans sonores. Vouloir respecter à la lettre les indications de dynamique et d'accentuel aurait pour résultat de créer un amas texturel inintelligible au sein duquel il deviendrait impossible de discerner tant les contours mélodiques que la directionnalité harmonique. L'interprète se doit donc de dessiner cette section, tel un machiniste, par un jeu de clair-obscur, faisant surgir tour à tour les strates sonores nécessaires à la compréhension globale de l'intention expressive du discours[94].

[93] Il en sera fait de même sur l'ultime *fa* grave de la mesure.

[94] A ce titre, le jeu de contrepoint mélodique qui s'établit des ms. 123-134 doit être souligné, ainsi que le rapport de triton solb-do à la basse. Il serait préférable de ne pas ajouter le poids du bras sur les accords répétés qui, dans leur tessiture, surgiront naturellement de l'espace sonore et en formeront le remplissage orchestral. Bien entendu, chaque occurrence du *motif caractéristique* devra apparaître de façon remarquable et d'une puissance d'attaque supérieure au reste du complexe.



Ex. 236 : ms. 123-141

[5.2] Parmi les quatre lignes qui composent les ms. 123-134 et qui s'estompent peu à peu à partir de la ms. 135, la partie la plus grave, tenant rôle d'assise harmonique

homophonique, doit être appuyée avec la plus grande force. Les doigts, investis de la puissance de la paume de la main, d'une attaque franche de l'avant-bras, iront chercher le *fond* du clavier, tandis que le poignet et l'épaule devront demeurer détendus et souples. Si les accords de quatre sons disposés à la ligne médiane, naturellement sonores de par leur tessiture, seront maintenus dans une dynamique modérée afin de ne pas surcharger le discours et de ne pas engendrer de fatigue musculaire, il ne devrait pas en être de même à partir de la ms. 129. Il s'agira au contraire de marquer avec vigueur les intervalles de triton déterminants *do-solb/fa#* et *mi-sib*, car ceux-ci, outre le fait qu'ils organisent la construction harmonique de toute la section, s'incarnent également tous deux comme constituants de *l'agrégat-modèle* : l'un formant son identité expressive (*ré-**fa#**-la-**do**-mi*), l'autre engendré par l'altération ascendante de la quinte (*ré-fa#-**sib**-do-**mi***). De plus, ce dernier s'affirme comme élément continuateur subsistant de la section fondée sur *sib Quasi l'istesso tempo* (ms. 71), où la quinte juste (*sib-fa*) cohabitait avec la quarte haussée (*mi bécarre*), faisant naître alors une saveur de mode acoustique. L'interprète aura ici loisir de varier leur poids et leur frappe, mais leur triple répétition devra néanmoins rester sonore et brillante.

[5.3] L'espace, pensé ici en termes d'occupation acoustique, libéré par la modération dynamique des accords de quatre sons aura pour avantage de laisser aux deux lignes mélodiques une plus grande latitude dans l'expression de leur contrepoint. Afin de ne pas altérer la perception proéminente de la phraséologie de la ligne supérieure, l'énoncé du *ré* (ms. 124) devra être quelque peu adouci, néanmoins, le *réb* suivant sera à même de prendre le relais de la phrase supérieure finissante en s'imposant par un timbre ferme qui fera percevoir à l'auditeur les ms. 123-125 et la première croche de la ms. 126 comme une seule et même grande phrase. Le *sib*, aboutissement de cette grande phrase, sera toujours investi d'une forte directionnalité permettant, aux ms. 123-126, de rebondir sur le nouveau départ de phrase (saut d'octaves, ms. 126), et à partir de la ms. 129, de créer, par la continuation de la note, le *motif caractéristique* surgissant comme une fulguration. Ainsi, le *sib* demeurant comme un fil ténu reliant les différentes occurrences du *motif caractéristique*, l'interprète devra ressentir de façon vibrante en son for intérieur la perpétuation invisible de cette note dès lors qu'apparait à la basse le pivot *la*, préparant l'incarnation vivante de *l'agrégat-modèle* par la cadence parfaite ouvrant la section *Andantino* (ms. 142-143), moyeu central de la pièce. Réaliser la permanence du *sib* tout au long des ms. 135-141, c'est en quelque sorte transfigurer l'oscillation de demi-ton

énoncée à *l'introduction* (*la-sib*) et lui donner la possibilité de s'inscrire dans un geste de résolution lors de la cadence en *ré* suivante. Pour parvenir à ses fins, l'interprète usera de la technique permettant à la main de différencier les timbres des notes d'un accord : il devra concentrer le poids sur le quatrième doigt jouant le *sib*, renforçant ses phalanges afin que tout le doigt forme un ensemble solidaire et robuste, tandis que le cinquième doigt et le pouce demeureront sans tension de façon à ce que leur seul poids enfonce la touche. Enfin, pour réaliser cet effet convenablement, le poignet sera tenu en position haute et l'avant-bras entièrement relâché.

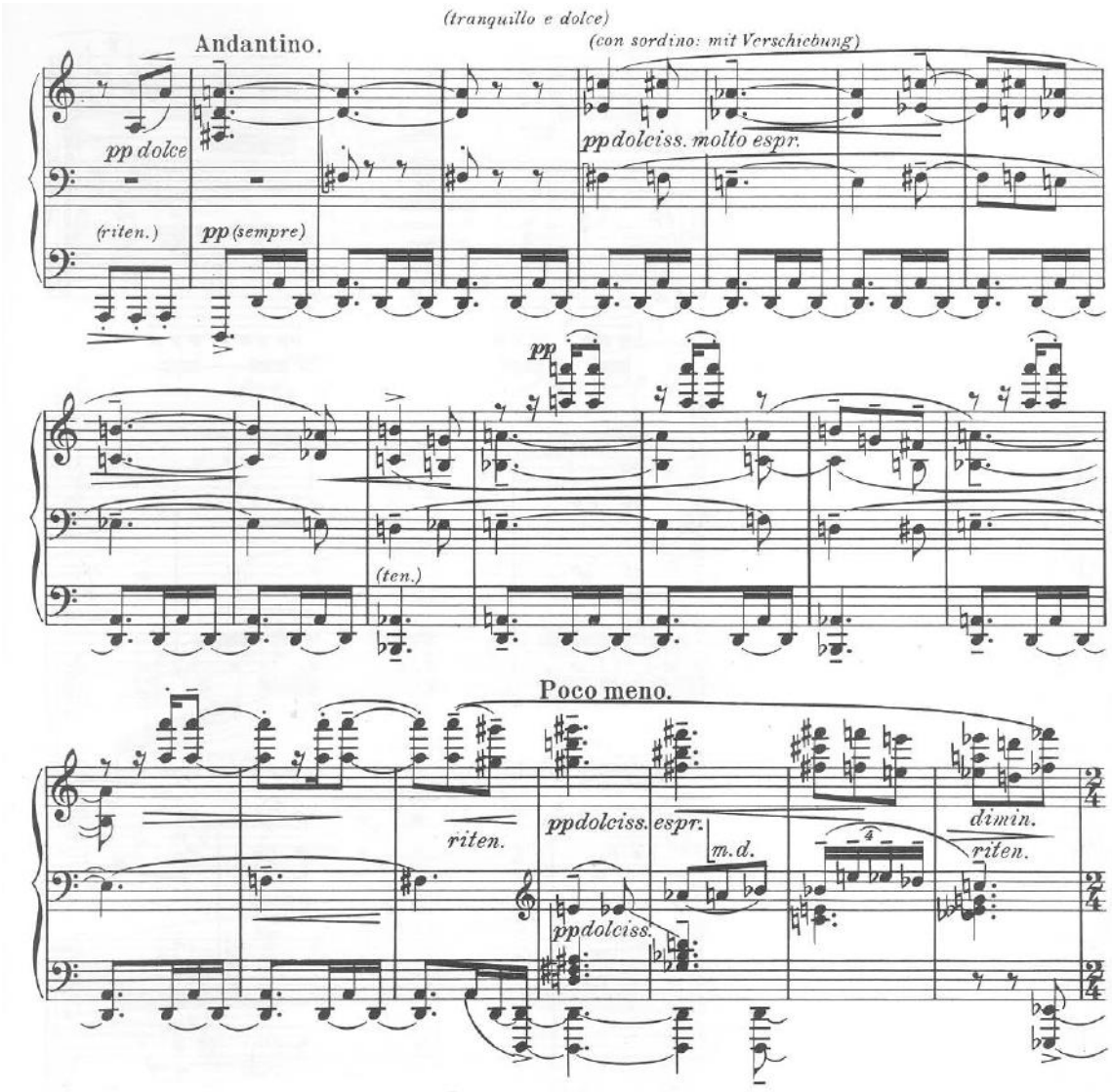
[6.1] La cadence parfaite qui marque la transition avec la section *Andantino* (ms. 142-143) est d'une importance capitale car elle figure de façon indubitable l'implication réelle dans le discours musical de *l'agrégat-modèle* (*ré-fa#-la-do-mi/mib*) Comme nous avons pu le mesurer dans le chapitre analytique préliminaire, nous voyons également s'incarner le segment de cycle issu des altérations de la quinte de *l'agrégat-modèle* (*réb-lab-sib-fa*) qui coexiste de façon remarquable avec la pédale quintale assise sur *ré* à la basse. Cette fondamentale devra donc être amenée par un *rallentando* commencé à la ms. 141 et qui deviendra particulièrement prégnant au saut d'octave de la main droite qui devra être articulé avec un lyrisme tout en retenue. Sur la dernière croche, le poignet devra se soulever, imitant une section de cordes dont le coup d'archet *poussé*, doucement emporté par son mouvement, quitterait la corde pour laisser naturellement résonner le corps de l'instrument. Ce soulèvement de l'archet permettrait ensuite d'aborder la mesure suivante d'une attaque douce et chaleureuse, dans un geste de *tiré* souple et profond. Ainsi, le pianiste travaillera à la flexibilité de son poignet et à la malléabilité de la phalange du métacarpe, afin que le doigt soit, par sa plasticité, le prolongement du poignet qui lui figure, comme le pensait Chopin, le prolongement de la voix[95]. Un exercice fort utile pour prendre conscience de sa propre laxativité est, en position assise, de lever le coude de façon à ce qu'il forme un angle droit avec l'avant-bras – celui-ci pendant perpendiculairement vers le sol – et d'agiter la main seule d'avant en arrière, sans bouger le coude, en demeurant totalement détendu au niveau des articulations du poignet et des phalanges.

[95] « Le poignet : la respiration dans la voix », de la main de Chopin, en tête des feuillets de ses *Esquisses pour une méthode de piano*, reproduit dans *Chopin vu par ses élèves*, Jean-Jacques Eigeldinger, Fayard, Paris, pg. 69.

[6.2] Après la cadence établie (ms. 142-143), l'interprète devra prendre le temps d'écouter l'accord de *ré majeur* trouver sa résonnance dans l'instrument avant de commencer l'ostinato à la main gauche qui sera joué droit, sans *rubato,* et surtout sans nuance aucune. Si la pédale *forte* sera maintenue depuis l'énoncé de l'accord, afin que le *fa#* réitéré retentisse comme une cloche lointaine, elle devra être changée à la ms. 145, avant la répétition quintale, pour bien faire percevoir à l'auditeur la respiration de deux croches voulue par Szymanowski au préalable de la structuration par longues phrases à venir. A partir de la ms. 146 et jusqu'à la ms. 157, l'interprète veillera à disposer sur un plan sonore égal chacune des notes constituant les différents agrégats de la section, car ici, tout comme à *l'Allegretto* (ms. 44), l'espace musical se pense en termes horizontaux : les accords sont générés par les superpositions et les rencontres des trois lignes mélodiques mouvantes et des deux lignes de la basse formant l'assise harmonique. Les octaves scintillant dans la tessiture haute de l'instrument sont une réminiscence de *l'introduction* et par là doivent être jouées le plus délicatement possible. Leur déplacement un demi-ton plus bas qu'à l'origine (*la bécarre* au lieu de *la#* initialement) peut être expliqué de deux façons : 1) soit que la tension générée par le rapport *la-la#* a trouvé son apaisement dans le ton de *ré*, ceci corrélé par l'impact psycho-acoustique produit par le geste cadentiel d'ouverture de la section, le *la#* ayant rejoint le *la bécarre* quinte juste de *ré*, 2) soit, au vu de la coexistence et l'ambivalence par enharmonie de deux espaces (l'un fondé sur *ré*, l'autre sur *réb*), soit donc que le rapport tout entier s'est déplacé d'un demi-ton et que l'oscillation s'établit désormais sur les notes *lab-la bécarre*, le *lab* demeurant non explicite mais induit comme quinte de *réb*.

[6.3] Il est fondamental ici d'apporter un soin tout particulier au choix des doigtés qui détermineront la qualité du *legato*. Seul un *legato* appliqué, fruit d'un contrôle scrupuleux de la pression de chacun des doigts, pourra faire ressentir le développement de la phraséologie par groupes de six mesures qui caractérise cette section, et qui est souligné par les soufflets dynamiques. Enfin, les ms. 157-159 voient la ligne médiane apposée d'un soufflet soulignant sa progression par demi-tons. Ces trois notes sont déterminantes du point de vue de la structure harmonique de la section, et répondent, en miroir mais dans une dimension temporelle distendue, à l'incipit de la première phrase (ms. 146-147). Leur multiparamétricité nécessite d'être soulignée afin que l'interprète en comprenne le sens : si le *mi* semble figurer par sa notation l'appoggiature du *fa*, tierce mineure de *ré*, il assoit aussi l'inscription harmonique de l'accord de *réb mineur* ; le *fa#*

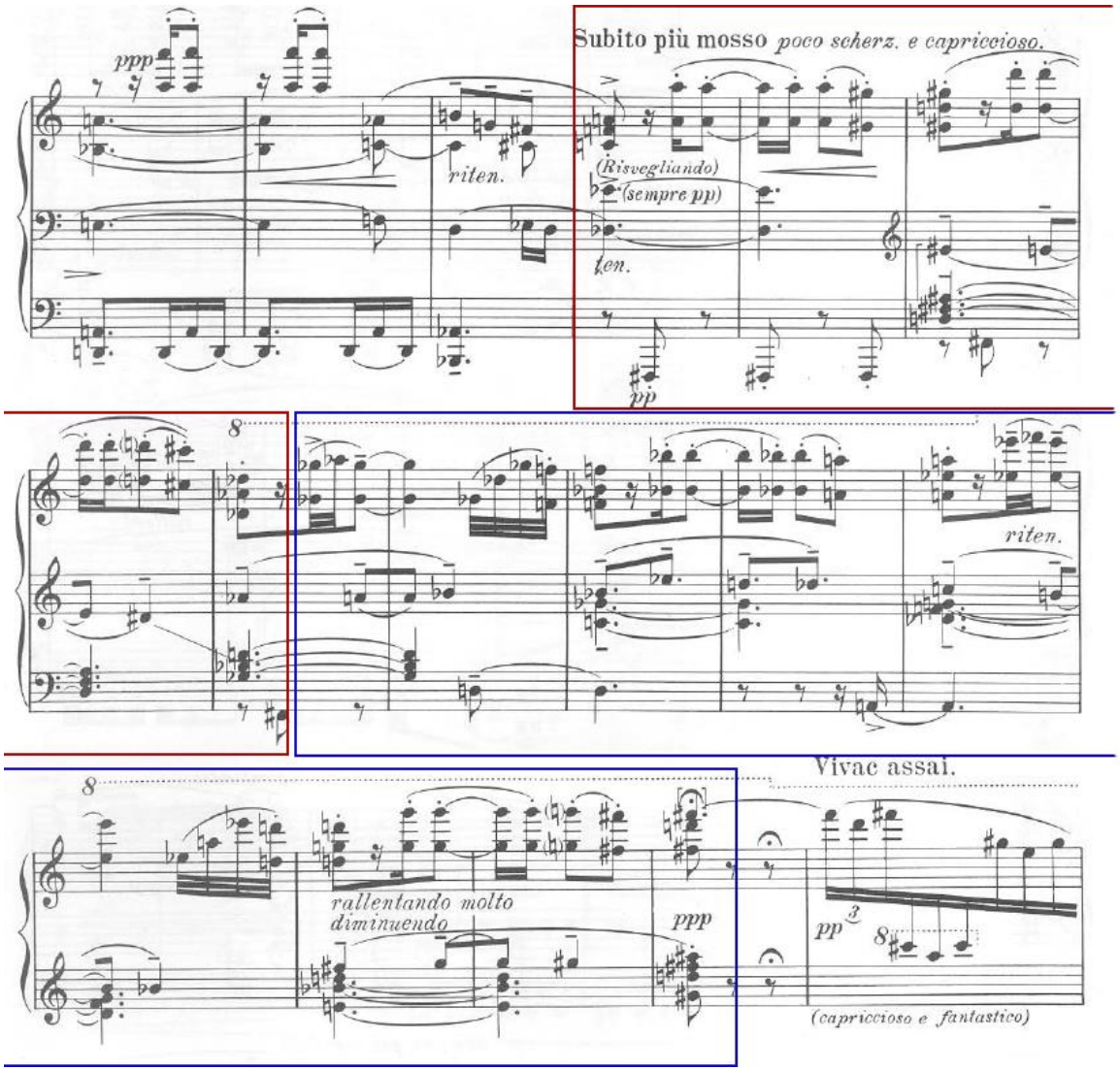
qui avait trouvé, au début, la possibilité de s‘inscrire soit comme septième d’un accord de dominante sur *lab*, soit comme tierce d’un accord de dominante sur *ré*, il ne fait plus de doute qu’à la fin il fait basculer l’univers harmonique en *ré majeur* ; quant au *fa bécarre*, note centrale, se trouvant à la croisée des chemins, marquée d’un *tiret* que l’interprète ne devra pas manquer de souligner, elle figure tout autant la tierce majeure de *réb* que la tierce mineure de *ré bécarre*.



Ex. 237 : ms. 142-163

[7.1] Plus loin, la section *Subito piu mosso* (ms. 180) se distingue par une structuration intervallique particulière qu’il s’agit de révéler. En premier lieu, il apparait

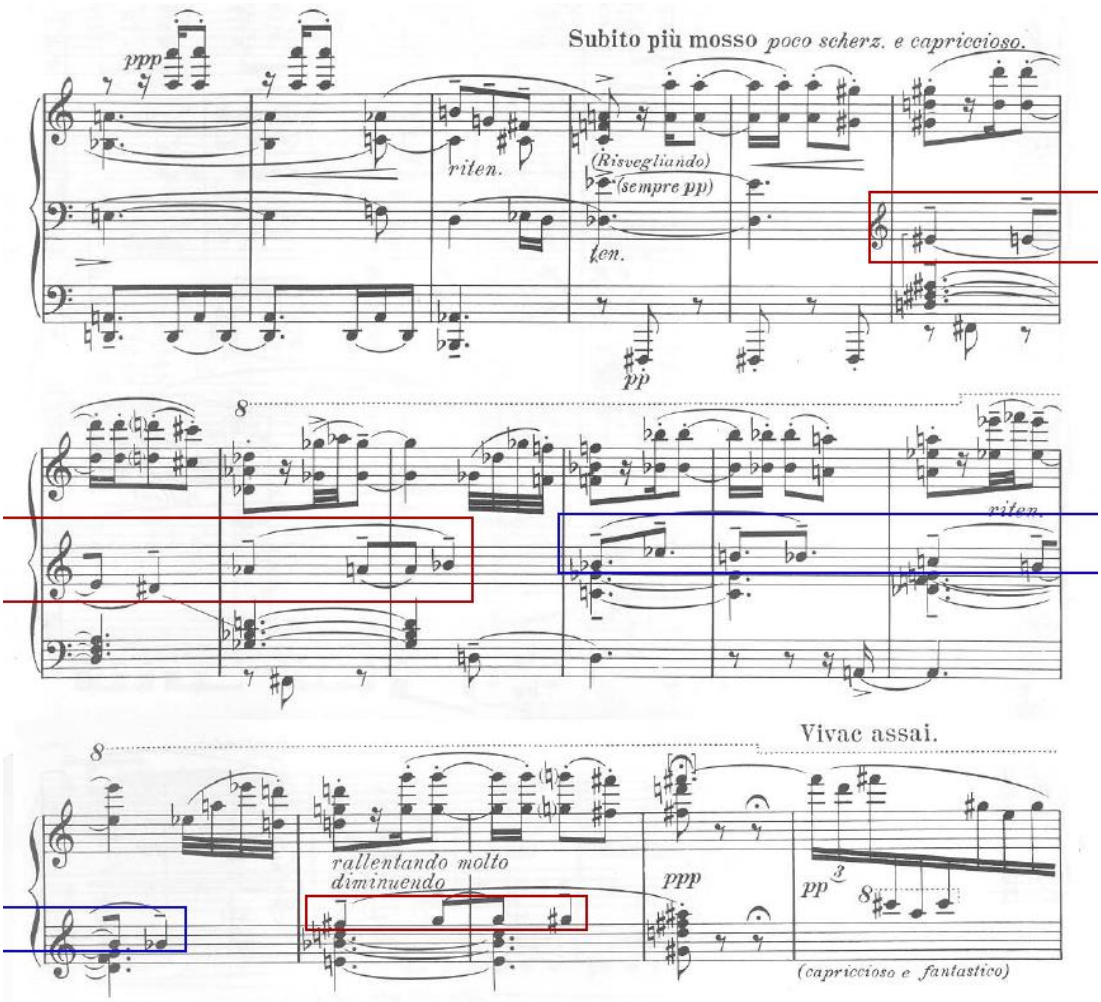
que le parcours de la ligne de basse se fonde sur *l'agrégat-modèle*, dont seul le *do* est absent[96] (*ré-fa#-la-mi*). Notons que la fondamentale de l'ultime accord (ms. 192) n'est pas *sol#*, mais que ce dernier est un renversement de l'accord altéré de qualité dominante précédent, fondé sur *mi*[97]. D'une durée de treize mesures, la section se découpe en deux grandes parties dont chacune se trouve divisée en deux cellules similaires mais transposées (pour l'une à la quinte, pour l'autre à la tierce mineure) :



Ex. 238 : découpage de la section, ms. 177-193

[96] Nous avions vu, dans le chapitre analytique préliminaire, que, des notes constituant *l'agrégat-modèle*, seul le *do* scintille plus que ne s'affirme véritablement.
[97] Qui est l'un des accords incarnés dérivé de *l'agrégat-modèle* (cf. Ex. 80).

La première partie figure l'élément de continuation avec la section *Andantino* par le rapport de demi-ton qui s'établit entre deux quintes formées par les deux cellules superposées, à la ligne supérieure : *la-ré, sol#-réb*. La seconde partie poursuit ce mouvement par demi-ton, mais l'applique à deux tierces mineures : *solb-mib, fa-ré,* et *sib-sol, la-fa#*. Si nous superposons les deux groupes de tierces, nous obtenons deux accords parfaits dont les deux quintes forment le rapport *mib-sib, la-ré*, qui achève, associé à celui de la première partie (*la-ré, lab-réb*), d'entourer la quinte fondamentale de *l'agrégat-modèle*. A travers cette disposition quintale, nous retrouvons le segment de cycle sur les « touches noires » obtenu à partir de la double altération de la quinte (*lab-sib*). De plus, par l'oscillation *solb-sol bécarre* et *fa-fa#*, nous observons le jeu sur la personnalité de la tierce des deux accords parfaits, majeure ou mineure, qui s'était déjà établie dans la section *Andantino* par la succession des trois notes *mi-fa-fa#*. Enfin, l'observation du parcours mélodique de la ligne médiane permet de constater que celui-ci dessine en substance un intervalle de quinte formant les notes *mib-sib*. Or, celui-ci se déploie en deux parties distinctes, tout d'abord quinte puis quarte, formant ainsi une octave : 1) en effet, les ms. 182-185 révèlent la quinte dont le remplissage par demi-tons s'articule en miroir (*mi#-mi bécarre-ré#* et *lab-la bécarre-sib*) ; 2) puis, les ms. 186-189 présentent son renversement à la quarte dont nous assistons au remplissage total par une succession de demi-tons (*mib-ré-réb-do-si bécarre-sib*). Les ms. 190-192 permettent de donner le demi-ton manquant au remplissage de la quinte dans la première partie (*fa#-sol*).



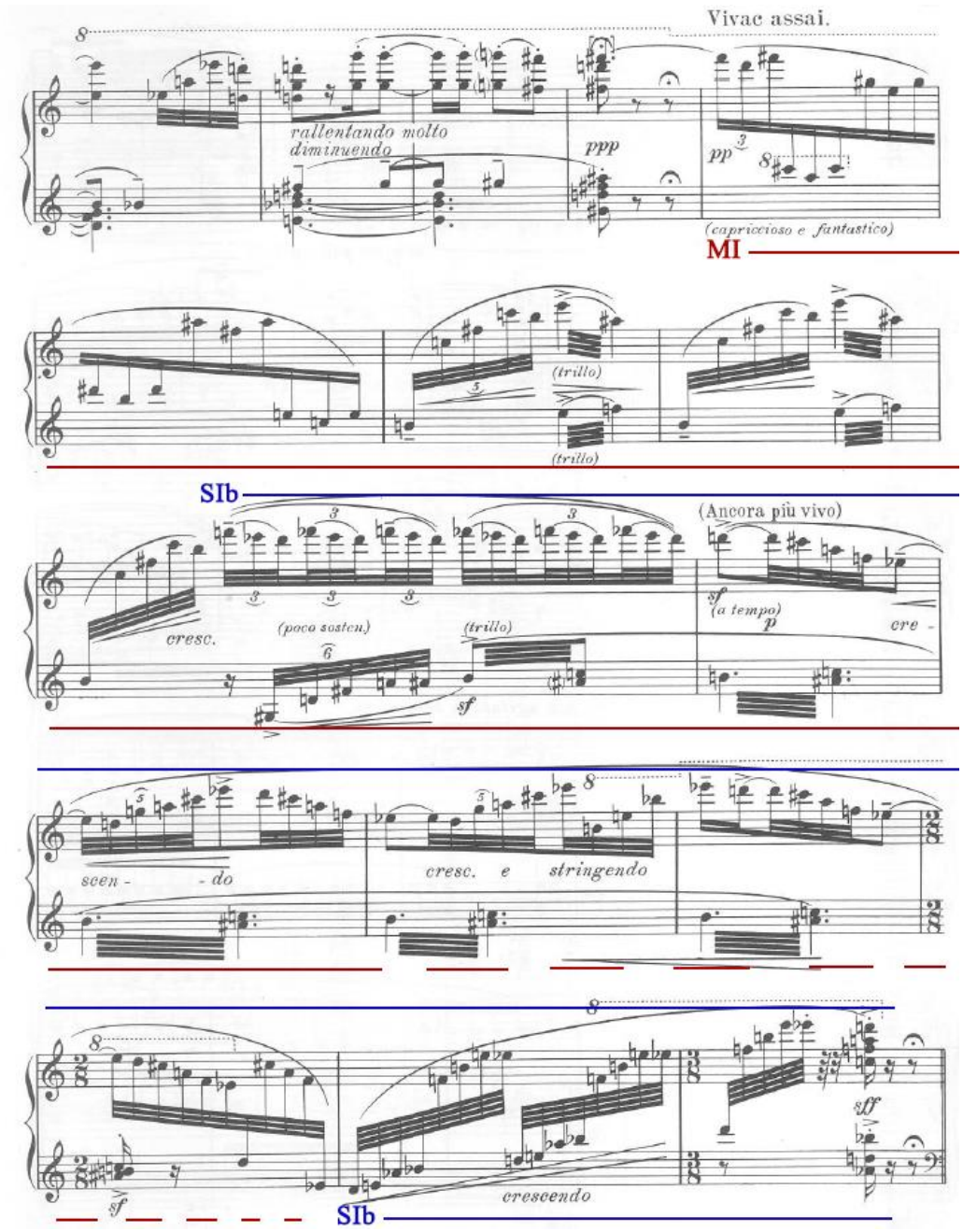
Ex. 239 : découpage de la ligne médiane, ms. 177-193

[7.2] L'observation de la dynamique et de l'accentuel indique que l'interprète devra ménager un long *crescendo*, commençant véritablement à la ms. 183 de la section et mené jusqu'à la ms. 188, bref point culminant souligné par l'accent à la basse et le tiret à la ligne supérieure, auquel devra succéder un rapide *diminuendo* conduisant à l'extinction complète sur l'ultime accord. Celui-ci sera posé dans le double échappement du clavier et les phalanges devront être durcies et résistantes afin d'énoncer uniformément et avec le meilleur contrôle toutes les notes de l'accord. Le caractère sera dès le début de la section immédiatement enlevé, fugitif, sans qu'y soit recherché une quelconque rigueur métronomique. C'est cette tournure à la fois fragile et insaisissable qui permettra d'imposer cette section comme un instant fortement contrasté par rapport à la sérénité placide de la section *Andantino*.

[7.3] La section suivante, *Vivace assai* (ms. 193), reprend le matériau de structuration harmonique et de rapport intervallique qui avait été utilisé au début de la pièce, section *Poco avvivando* (ms. 12). Nous voyons là encore l'emploi de deux fondamentales à distance de triton, *mi-sib*, or, si la première fois leur interpénétration était totale et aucune des deux ne parvenait à s'imposer par rapport à l'autre, à présent leur aménagement est réalisé au sein d'un discours plus cloisonné et marquant une plus nette différenciation des deux univers. Ainsi, il apparait que les ms. 193-196 s'organisent autour du pôle *mi*, formant un accord de neuvième de qualité dominante dont la spécificité est de présenter la double altération de sa quinte en même temps que sa quinte juste (*mi-sol#-la#-si-do-ré-fa#*). L'interprète veillera à bien appuyer l'intervalle *mi-si*, fondateur de l'accord, accentué aux extrémités haute et basse du trait des ms. 195-196 de la section. Par ailleurs, on notera la présence remarquable de l'ossature quintale *mi-si-fa#*, segment de cycle continuateur de l'ossature de *l'agrégat-modèle* (*ré-la-mi*), qui, associé à ce dernier, forme *l'agrégat-modèle ré-fa#-la-[si]-mi*, dont le *si* a rôle d'appoggiature du *do*[98].

[7.4] A la ms. 197, la partie supérieure nous présente la première manifestation du pôle *sib*, visible par la modification enharmonique de la notation de la note de passage *ré#-mib*. Les notes *fa-ré*, bien que pouvant être encore perçues comme neuvième et septième en *mi*, apparaissent déjà comme quinte et sensible en *sib*. La main gauche, déployant le même accord qu'aux ms. 12-15 (*Poco avvivando)*, demeure centrée sur la fondamentale *mi* et produit ainsi la cohabitation des deux pôles. A partir de la ms. 198, l'oscillation *ré-mib* contenue dans le trait quasi-improvisé déjà rencontré aux ms. 14-16 va conduire à l'affirmation de la fondamentale *sib* jusqu'à la liquidation totale du *mi* dans les deux dernières mesures de la section par la transformation enharmonique du *sol#* en *lab* au cœur du trait ascendant, et par la survenance de l'ultime accord dont l'identité harmonique est résumée à la main gauche (*sib-ré-lab*).

[98] Le *do* étant l'altération ascendante de la 5te dans l'accord de *mi* et présenté à la suite immédiate du *si* dans les ms. 195-196. Par ailleurs, il est aisé d'obtenir un accord de neuvième de dominante sur *sib* par la double altération de la quinte de *ré* : ainsi, *sib-lab* forment la septième de cet accord, lui-même rempli par la septième de l'accord de *ré* (*ré-do*), soit : *sib-ré-lab-do*. On voit bien ici l'interpénétration des agrégats fondés sur les notes du triton *mi-sib* avec *l'agrégat-modèle*.



Ex. 240 : coexistence des pôles tritoniques mi-sib, ms. 189-204

[7.5] A la ms. 197, l'interprète devra prendre le temps de poser le *fa aigu* de la main droite, engendrant un léger *rubato* sur les six premières triple-croches qui permettra à l'auditeur de mieux saisir la volonté expressive contenue dans le changement de pensée enharmonique, ainsi que de mieux goûter la dimension sonore de l'agrégat énoncé à la main gauche et la cohabitation des deux univers qui a lieu à cet instant. Il fera de même à la ms. 203, tombant sur le *ré grave* et le laissant résonner un instant, puis égrenant

d'abord lentement[99] puis de plus en plus vite, précipitant *stringendo* les notes du trait de quadruple-croches. L'ultime accord devra être sec, claquant par une attaque franche des deux mains, projetée par l'avant-bras. Les doigts seront prédisposés selon l'empreinte palmaire requise par l'agrégat, en attente de frapper la touche, les phalanges raidies et fermes. A ce titre, l'intégralité de la section devra être jouée en maintenant les doigts le plus proche de la touche pour limiter la dépense d'énergie, sauf lorsqu'un accentuel nécessitera la réalisation d'un geste d'attaque[100]. Les traits vifs seront donnés avec les doigts recourbés afin de viser à l'articulation la plus directe et la plus égale. L'indication *capriccioso e fantastico* réclamant pour son exécution un contrôle absolu sur chaque doigt, la mise en œuvre d'un tel mode de jeu est par ailleurs nécessaire pour en rendre toute la liberté et la souplesse requise.

[8.1] Aux ms. 252-254, l'espace transitionnel qui permet d'introduire la section *Poco sostenuto* voit la répétition des éléments présentés antérieurement au *Con passione* (ms. 129-130). Les ms. 252-253 doivent être caractérisées d'une précipitation marquée par un battement le plus resserré possible des tritons à la main gauche. La survenance du *motif caractéristique* ne sera pas soulignée outre mesure et, conduira à la réalisation du trait ascendant avec toute l'impétuosité que pourra produire une technique d'articulation précise et déliée[101]. Néanmoins, au sein de ce trait, seul le premier *do#* à la ligne supérieure pourra bénéficier d'un accent expressif, c'est-à-dire un léger arrêt afin d'en dégager la vibration. C'est l'apparition du *do#* qui va transformer le reste du complexe sonore, de façon sous-jacente, en une dominante sur *la*, tendant à se résoudre au *ré* qu'elle atteindra ms. 255 à l'ouverture de la section *Poco sostenuto*. De plus, l'accent donné au *do#* met en lumière son rapport avec le *do bécarre*, terminaison mélodique du *motif caractéristique*, rapport qui va ne pas cesser d'être exploité au cours des sections suivantes (*Poco sostenuto* ms. 255, et *Meno mosso* ms. 275)[102].

---

[99] L'interprète devrait s'attarder sur les notes *ré-mi-lab-sib*, fondatrices de l'accord de qualité dominante sur *sib* structurant ce passage.

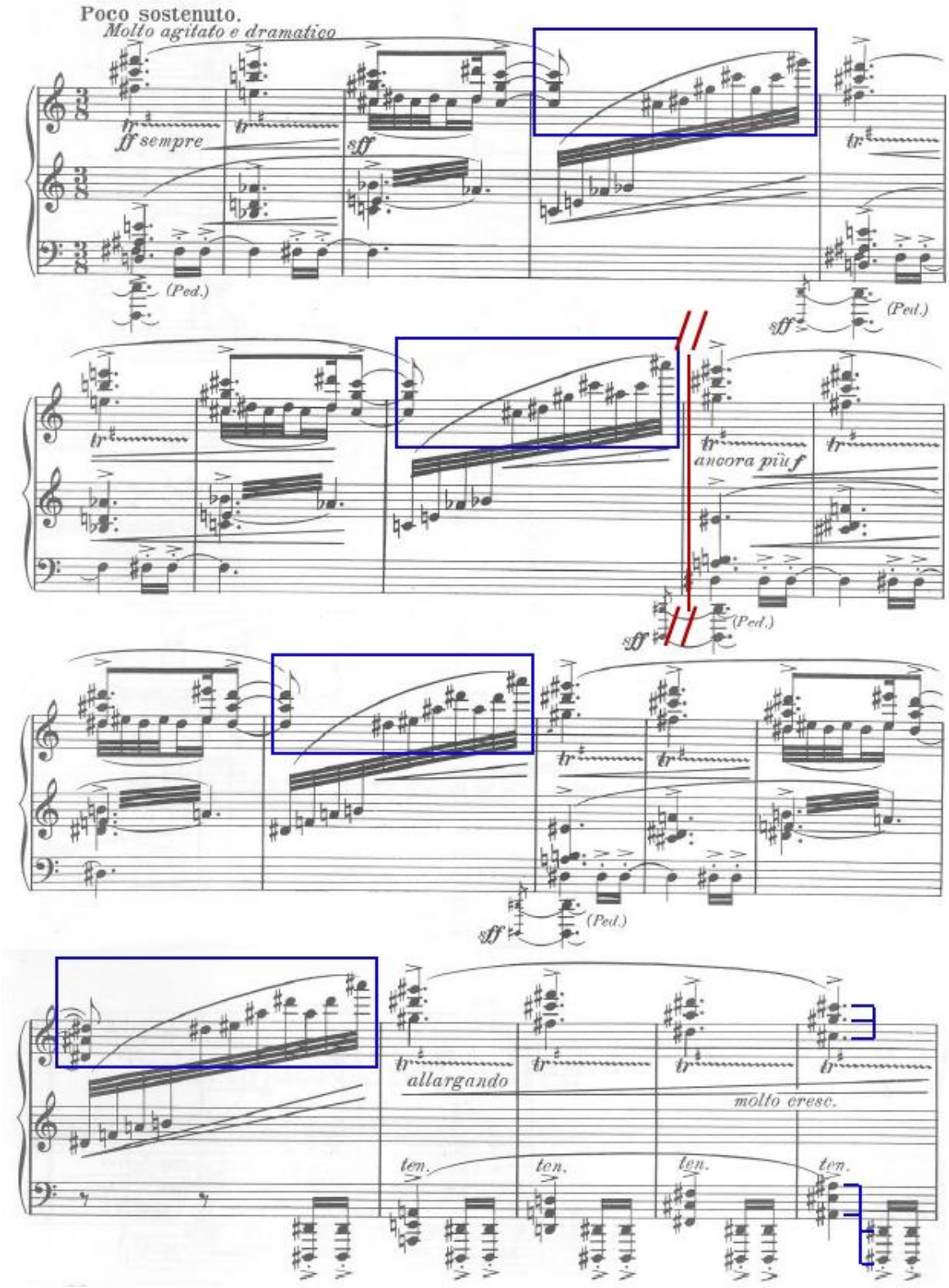
[100] Tout geste d'attaque, constitué d'un « soulevé » et d'un « tombé », devra voir son amplitude adaptée au tempo et à la puissance d'accent désirée.

[101] La résistance du métacarpe est ici indispensable.

[102] Ajoutons que l'axe *do / do#* préexiste au préalable dans l'accord d'aboutissement du *motif caractéristique* sous la forme d'un intervalle de neuvième mineure (***do**-mi-sol-sib-**do#**).*

[8.2] L'interprète, informé par l'étude analytique du parcours des fondamentales de la section *Poco sostenuto* (ms. 255-274), devra concevoir son enchaînement comme une unité insécable, empreinte d'une directionnalité franche et résolue dont l'aboutissement sera la culmination expressive du *motif caractéristique* à la section *Meno mosso* (ms. 275-281). Ce parcours des fondamentales dessine une sélection de notes formant un accord de neuvième mineure de qualité dominante fondé sur *ré,* directement lié à *l'agrégat-modèle* : *ré-fa#-la-la#-[do]-ré#.* Tandis que l'accord est déployé de façon concentrée aux ms. 271-274, la progression de la ligne de basse des ms. 255-270 en souligne quant à elle les extrémités (*ré-ré#*). La quinte altérée de cet accord (*la#*), forme avec la neuvième mineure la quinte *ré#-la#,* exposée de façon visible à partir de la ms. 265 à la ligne supérieure, et qui répond à la quinte *do#-sol#* des ms. 257-261[103]. Lors de la conclusion de la section, à la ms. 274, ces deux quintes seront données simultanément à la main droite (*do#-sol#*) et à la main gauche (*ré#-la#*). L'interprète devra prendre garde à ne pas aborder cette section *Poco sostenuto* (ms. 255) avec une nuance trop forte ; en effet, il lui faudra échelonner la progression dynamique jusqu'au *Meno mosso* (ms. 275) en corrélation avec chaque groupe phraséologique. Si la section présente une division en cinq phrases, ce sont en réalité deux grandes phases de croissance dont la moitié de chacune est répétée (ms. 255-262 + ms. 263-270), plus une ultime phrase transitionnelle de quatre mesures (ms. 271-274) qui reprend les premières notes des ms. 1-3 de chaque grandes phrases (*fa#-do# / sol#-ré#*).

[103] Ce sont les deux quintes qui entourent à distance de demi-ton la quinte fondamentale de *l'agrégat-modèle*, et qui sont issues des deux altérations de cette dernière.

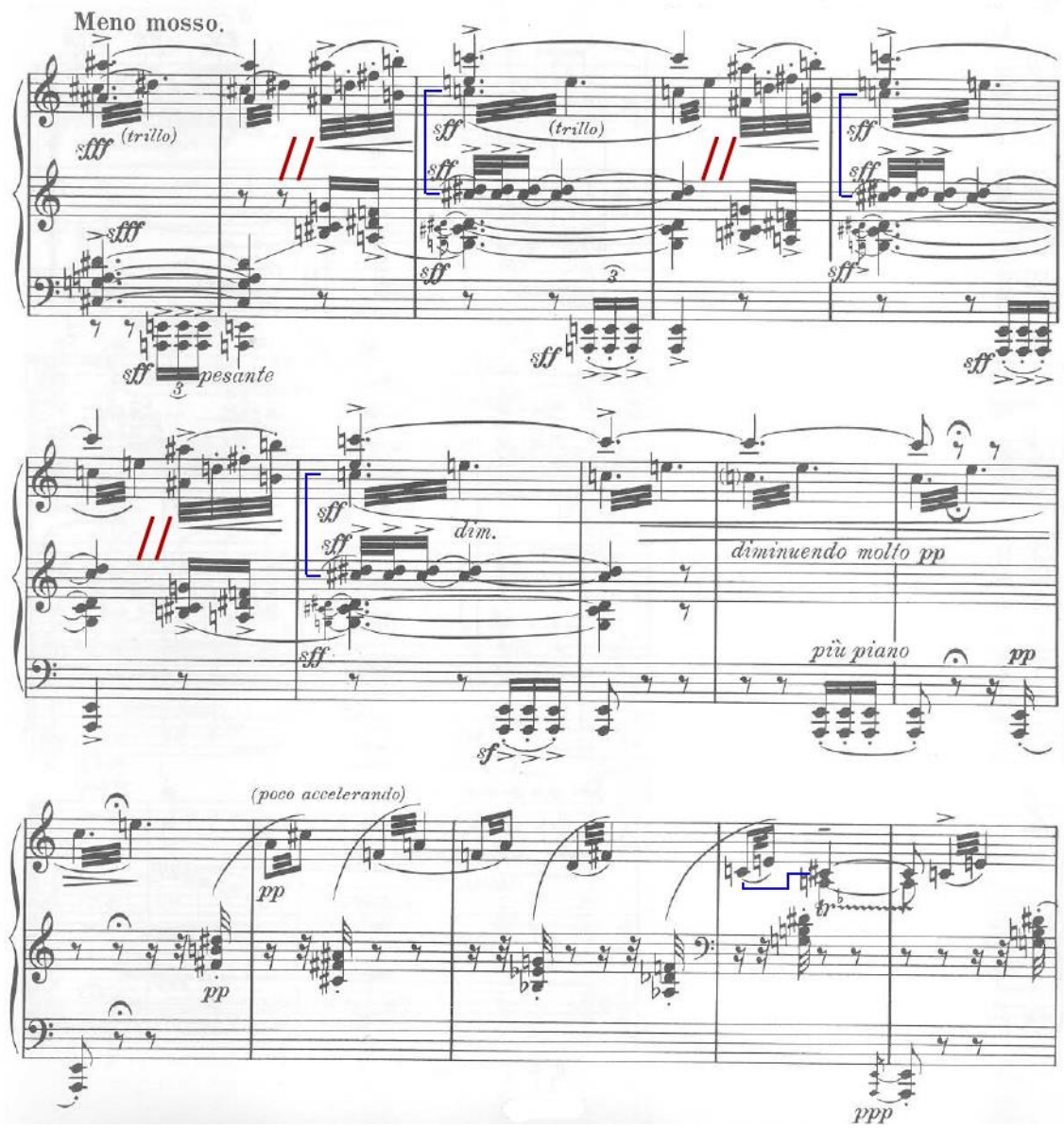


Ex. 241 : implication des quintes do#-sol# et ré#-la#, ms. 255-274

Ainsi, un nouvel échelon dynamique ne devrait être franchi, non pas toutes les quatre mesures, mais toutes les huit mesures, à chaque début de grande phrase, ainsi que le souligne Szymanowski par l'indication *ancora piu forte* à la ms. 263. L'interprète se servira des traits ascendants correspondants comme d'un tremplin lui permettant d'accroître la dynamique. Il différenciera également les appuis des basses en octave, réduisant l'investissement expressif lors de leur répétition au milieu des grandes phrases, mais marquera fortement leur progression à l'échelle de huit mesures. L'ultime groupe de quatre mesures (ms. 271-274) devra être joué avec la même dynamique que celle de la grande phrase le précédant, et devra aller s'accroissant, tout en retenant de plus en plus chaque accord martelé aux deux mains. La plus grande part du *ritenuto* devra toutefois être réservée aux ms. 273-274 afin de ne pas alourdir le discours et de ne pas perdre auditivement l'objectif expressif situé au *Meno mosso* (ms. 275). Enfin, une brève coupure sonore réalisée à la fin de la ms. 274 permettra, par sa soudaineté, de renforcer l'impact psycho-acoustique provoqué par l'atteinte du point culminant de toute la pièce noté *sfff* (ms. 275).

[8.3] Tout au long des ms. 275-281 constituant ce paroxysme, l'interprète devra procéder en marquant de franches respirations entre chaque occurrence du *motif caractéristique*. Les gestes seront précis, les attaques des avant-bras franches et directes, le métacarpe et les phalanges des doigts supporteront toute la résistance et détermineront la qualité du timbre dans la force. Au sein de ces divisions de l'espace sonore, les quintes *la-mi* à la basse devront être isolées comme des groupes distincts, frappés avec force pour investir toute la résonnance de l'instrument. *L'accord d'aboutissement* du *motif caractéristique* concentrera la plus grande puissance, tandis que devront s'imposer à dynamique égale la sixte *mi-do* à la ligne supérieure[104] et la seconde répétée *do#-ré#* à la ligne médiane, car ils réunissent le rapport *do*/*do#*, à présent incarné comme tierce mouvante d'un accord fondé sur *la*. Si nous avions pu mesurer dans la section *Andantino* (à. p. de la ms. 143) l'implication du jeu sur la tierce dans l'accord de *ré*, ici, jusqu'à la ms. 291, Szymanowski use de façon ostensible du balancement majeur/mineur de la tierce d'un accord à présent fondé sur *la*, parvenant ainsi à réunir structurellement ces deux instants par les fondamentales *ré-la*, quinte fondatrice de *l'agrégat-modèle*.

[104] La strate inférieure qui concerne le trémolo de tierce *do-mi* devrait demeurer, bien que *forte*, au second plan. Il s'agit, comme aux ms. 123-133, d'éviter la saturation de l'espace sonore.

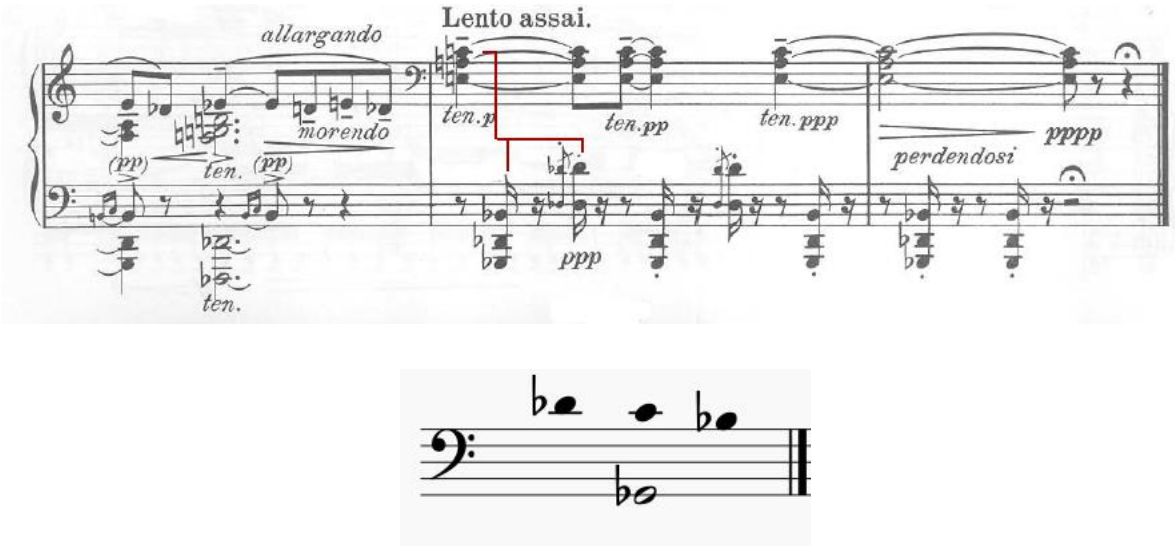


Ex. 242 : des respirations devront précéder l'énoncé du motif caractéristique ; surlignage du rapport do/do# qui représente un jeu sur la qualité de la tierce de l'accord sur la, ms. 275-289

2

Tantris le Bouffon

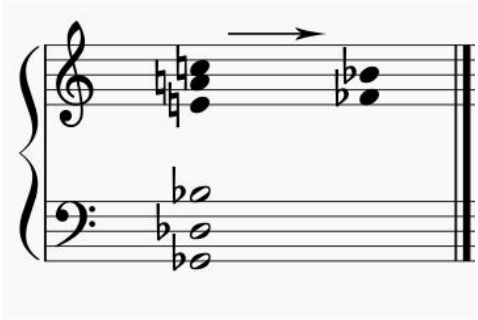
[1.1] Dans les ms. 107-108 qui concluent *Tantris le Bouffon*, au-delà de l'interpénétration au sein du complexe sonore des univers de *do* et de *solb* que nous avions mis en lumière dans le chapitre analytique préliminaire, l'expérience interprétative révèle une dimension auditive nouvelle, d'ordre mélodique, par le timbre que tout pianiste est naturellement enclin à donner aux notes supérieures des accords. Il se dégage ainsi une ligne mélodique de trois notes, constituée d'un demi-ton et d'un ton, et qui, au titre de l'assise fondamentale sur *solb* présentée à la basse et appuyée par le geste cadentiel de la mesure précédente, semble résonner par la quarte augmentée (*do*) comme l'esquisse d'un mode de *fa* sur *solb*.



Ex. 243 : ligne mélodique de trois notes disposée en classes de hauteurs, et le solb pivot, ms. 106-108

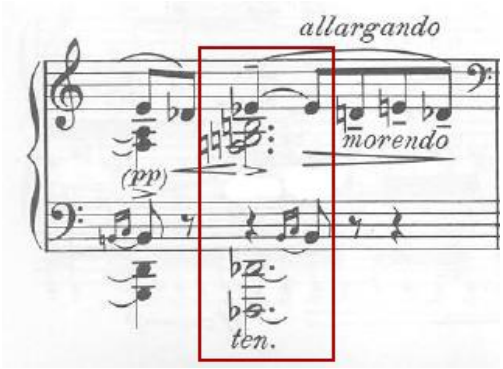
Or, si néanmoins la présence du *mi* et du *la* bécarres à la main droite dissone, pourquoi à l'écoute discernons-nous, plutôt qu'un mode de *fa*, davantage la prégnance d'un mode acoustique ? Lors du déroulement du flux sonore, l'oreille réalise ici un phénomène d'assimilation tout à fait intéressant : lorsque l'accord de trois sons survient à la main gauche, les notes *do* et *la* de la main droite, bien que leur résonnance se perpétue, sont entendues comme se résolvant par leur jonction sur le *sib* donné à la main gauche. En revanche, le *mi bécarre* demeure lui bien vivace et prend les traits, par enharmonie, d'un *fab*, septième mineure. Ainsi, le segment de trois notes dessiné par le timbre des

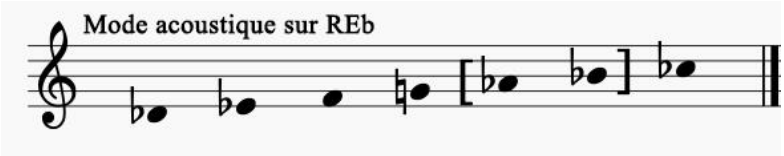
lignes supérieures se voit englobé, par la résonnance du *fab*, au sein d'une collection rassemblant les caractéristiques du mode acoustique (quarte augmentée, septième mineure) : *solb-sib-do-réb-fab*.



Ex. 244 : phénomène de résolution formant les caractéristiques auditives d'un mode acoustique sur solb

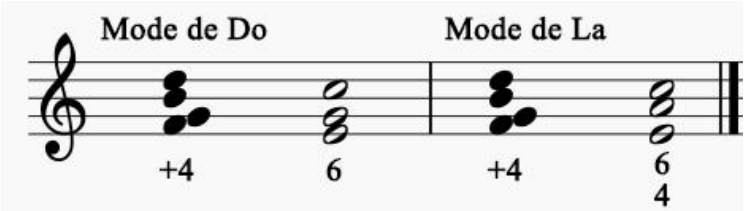
[1.2] A la ms. 106, la survenance de l'accord de *réb* dominante altérée marque également une construction remarquable. La main droite et le gruppetto à la ligne basse, considérés isolément, s'attachent, tant par la notation que par leur signifiant harmonico-mélodique, à l'univers de *do* en présentant sa dominante (*sol*) sous la forme d'un accord de quatre sons renversé et donnant au *mib* le rôle d'appoggiature du *ré*. Par l'adjonction de l'octave grave, la directionnalité de chacune des notes change tandis que l'espace sonore s'envisage autour du pôle fondamental *réb*. Le *mib*, ne pouvant plus être perçu comme une note tendue, devient neutre, et le *sol* à présent incarne l'altération de la quinte de l'accord. Or, nous constatons que le rapport tritonique de la relation des fondamentales *réb-sol* créé, d'une façon similaire au rapport *solb-do* des deux dernières mesures, les conditions de la formation d'un segment de mode de *fa* qui, par la présence de la septième mineure, s'affirme comme mode acoustique.





Ex. 245 : mode acoustique sur réb, ms. 106

La réalisation interprétative des quatre dernières croches de la ms. 106 et leur liaison au *do* de la mesure suivante devrait être déterminée par une conception analytique plus harmonique que mélodique. Nous voyons que Szymanowski, par l'agrandissement progressif de la distance intervallique, présente ici le remplissage chromatique de la tierce *do-mi*, intervalle agissant comme déterminant modal dans la double potentialité résolutive de l'accord de dominante sur *sol* :



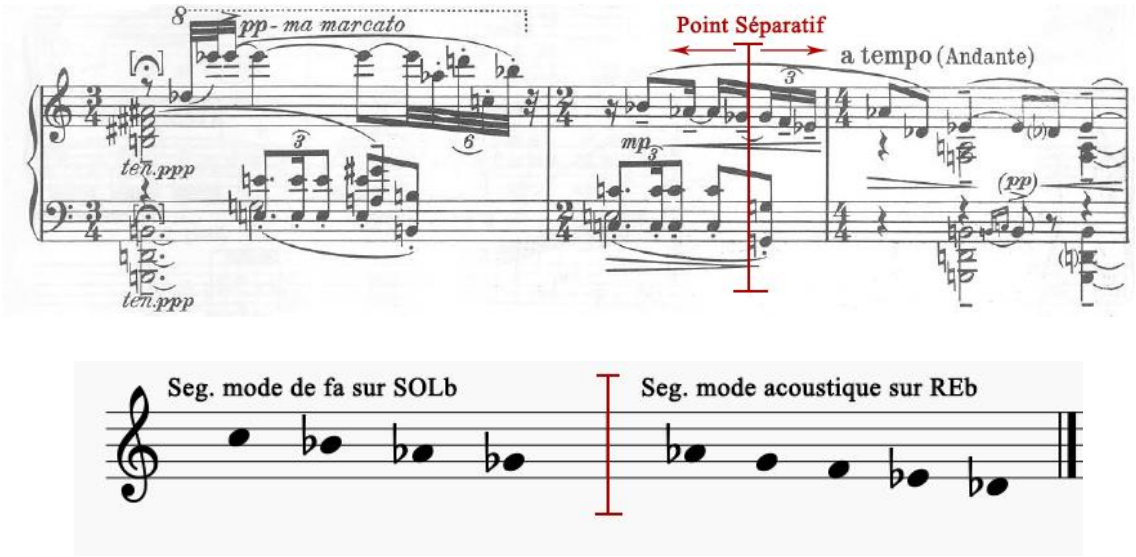
Ex. 246 : double potentialité résolutive de l'accord de dominante sur sol

Si cette constatation ne peut être d'une importante utilité interprétative et ne se distingue que difficilement à l'oreille, une autre vision est en revanche possible, à l'aune du signifiant harmonique global des ms. 106-107. Le *ré bécarre*, deuxième croche, incarne la neuvième mineure de l'accord de dominante altéré sur *réb* par l'abaissement du

mib. A ce titre, malgré le soufflet dynamique dégressif, le *ré bécarre* devrait conserver un poids et un timbre similaire au *mib* précédent. Le surlignage expressif, nécessaire à la perception de l'augmentation de la tension harmonique induite par l'abaissement de la neuvième, sera effectué par l'allongement léger de la durée de la note. Enfin, les deux dernières croches de la mesure (*mi-réb*) acquièrent leur sens harmonique à posteriori lorsque surgit à la mesure suivante l'accord de trois sons énoncé à la main gauche. En effet, le *mi bécarre* anticipe auditivement sa présence comme *fab* entendu au sein de l'accord suivant sur *solb*. Avec le *réb*, ils prédéterminent l'implication harmonique de l'accord conclusif, perçu comme septième de dominante, et amplifient le rôle du *do* comme note de passage entre *réb* et *sib* (note supérieure de l'accord à la main gauche). Ainsi, l'augmentation de la durée du *ré bécarre* aura permis de mettre en lumière naturellement la séparation harmonique qui gouverne le groupe de croches. Puis, à travers l'*allargando* et la diminution dynamique, l'interprète devra néanmoins conduire expressivement les deux dernières croches comme faisant partie intégrante d'un ensemble de quatre notes : *mi-réb-do-sib*, dont le groupe de tierces mineures appartenant à l'accord sur *solb* (*mi-réb-sib*) forme l'ossature.

[1.3] Les ms. 103-104 méritent également une attention toute particulière car elles déploient, sur l'élément caractéristique de la main gauche fondé sur *do*, deux cellules à la main droite issues pour l'une de *l'introduction* (ms. 3), pour l'autre de la cellule motivique ouvrant le corps de la pièce (*Allegro moderato*, ms. 24). Or, la coexistence des deux univers voit surgir, par l'association des deux mains, à la ms. 104, une collection de quatre notes dont la succession de tons entiers forme un triton décrivant un segment de mode de *fa* sur *solb* (*do-sib-lab-solb*). Puis, l'apparition du *sol bécarre* sur la dernière croche, à première vue dissonant, permet en fait la jonction avec les ms. 105-106 par le basculement dans l'univers de *réb* qui, avec l'altération de sa quinte (*sol bécarre*), va fournir l'élément essentiel à la formation d'un mode acoustique. L'interprète peut ainsi séparer la ms. 104 en deux parties, la délimitation se situant entre le *solb* de la main droite, fondement du triton *solb-do*, et le *sol bécarre* de la main gauche, départ d'un nouveau triton *sol-réb* auquel, afin d'affirmer l'assise fondamentale du *réb*, s'adjoindra d'un *lab*. En retenant un peu la survenance du *sol bécarre*, la liaison de celui-ci aux notes

suivantes de la main droite s'accompagnera naturellement d'une augmentation dynamique ajoutant à la sensation de directionnalité[105].

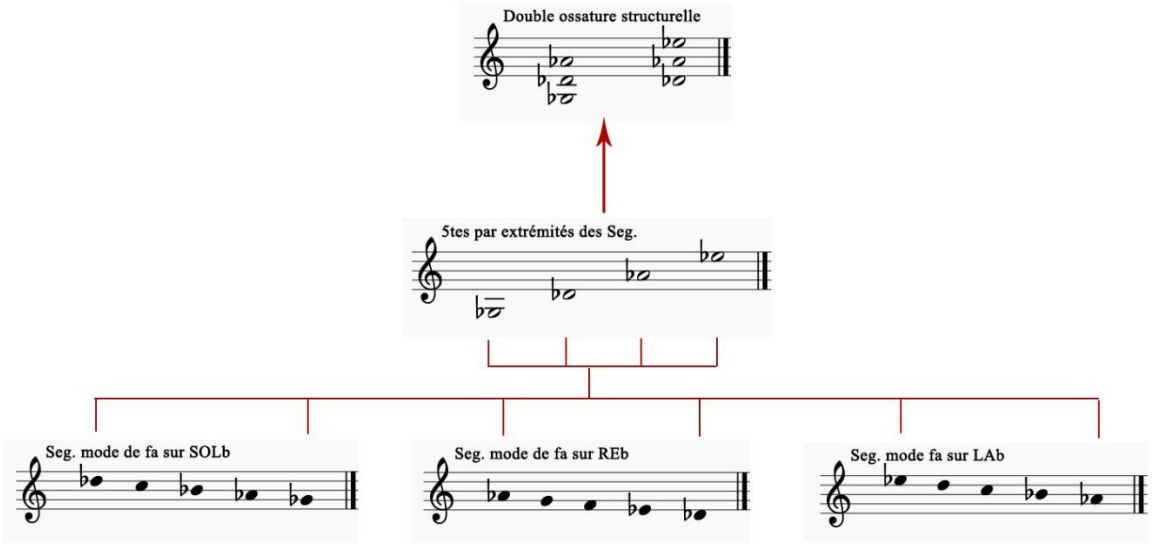


Ex. 247 : segments de mode de fa sur solb et de mode acoustique sur réb, ms. 103-105

La cellule énoncée à la main droite à la ms. 103, présente également, mais de façon brisée, le segment intervallique caractéristique d'un mode de *fa* sur *lab* (*mib-ré-do-sib-lab*). La présence du *réb* initiant la cellule, désignation de l'oscillation quarte juste/quatre augmentée, peut être assimilée à la jonction *solb-sol bécarre* au sein de l'univers de *réb*, au milieu de la ms. 104.

[1.4] Considérant l'intégralité des différents segments intervalliques décrits plus haut, nous nous apercevons que leurs extrémités forment un empilement de trois quintes : *solb-réb-lab-mib*. Ces quatre notes, en se scindant par l'intermédiaire de la quinte centrale *réb-lab*, ont la capacité de se présenter comme deux intervalles de neuvième majeures, coupées en leur milieu exact, soit : *solb-réb-lab* et *réb-lab-mib*. Nous retrouvons ainsi la double ossature quintale, mise en lumière dans le chapitre analytique préliminaire, qui gouverne l'architecture harmonique de la pièce.

[105] Notons que la présence du soufflet dynamique dégressif indique, à la main gauche, la terminaison de l'espace précédent fondé sur les doubles pivots do et sol. Le dernier sol bécarre, appartenant encore à l'univers précédent, se projette également déjà au sein du complexe sonore suivant.



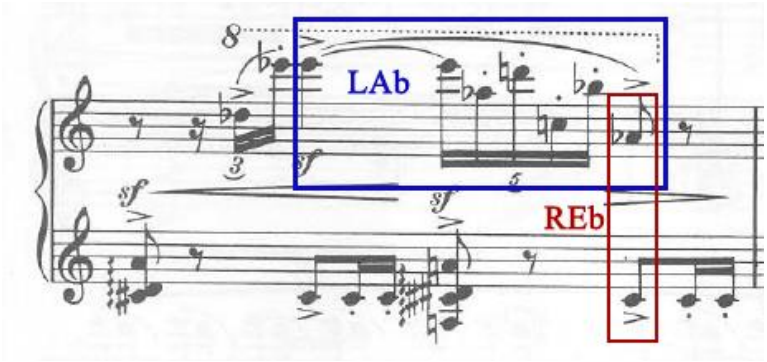
Ex. 248 : les extrémités des trois segments de mode de fa forment la double ossature structurelle de la pièce

De plus, les altérations des quartes relatives aux caractéristiques intervalliques du mode de *fa* et du mode acoustique, peuvent à leur tour être présentées comme un empilement de deux quintes : *do-sol-ré*. Ces nouvelles quintes, par la relation tritonique qu'elles entretiennent avec la double ossature structurelle, affirment également la séparation *touches blanches / touches noires* du cycle des quintes, qui nécessite, pour s'incarner, un point tournant enharmonique, instant de concentration des tensions[106]. Enfin, cet empilement de quintes *do-sol* / *sol-ré* concentre le fondement harmonique de la section *Ancora meno mosso* (ms. 101-103) présenté par la main gauche et son motif.

Ainsi, les ms. 101-108 qui composent la conclusion de la pièce forment un seul groupe uni et cohérent qui trouve sa matrice structurelle au sein de relations intervalliques localisées qui résonnent à l'échelle de la grande forme. Les segments de mode de *fa* ou de mode acoustique et le geste intervallique qu'ils décrivent par leurs extrémités, formant la double ossature quintale de référence, sont une nouvelle preuve de l'interpénétration constante du microcosme et du macrocosme.

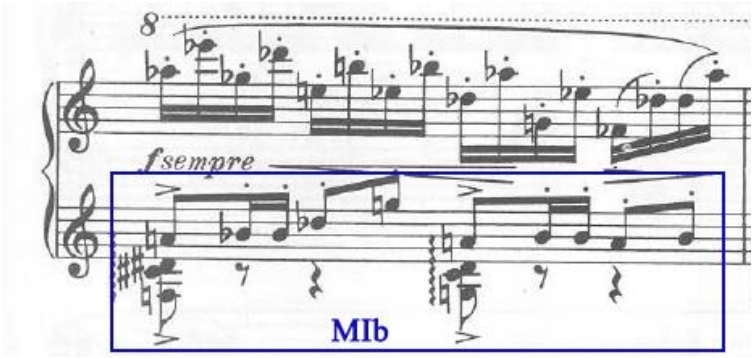
[106] Nous avons vu, dans le chapitre analytique préliminaire, que le point tournant enharmonique utilisé dans *Tantris le Bouffon* se situe au sein de la quinte *fa#-réb*. C'est le centre exact de la pièce (section *Vivace*, ms. 54) qui nous fournit les éléments nécessaires pour le déterminer.

[2.1] Les premières mesures de la pièce témoignent déjà de l'emploi de structures intervalliques propres au mode de *fa* et au mode acoustique, notamment par les altérations de la quinte des accords. Nous avions pu juger, dans le chapitre analytique préliminaire, de l'affirmation, à partir de la ms. 3, du pivot *réb* par l'adjonction de sa quinte *lab* sur la dernière croche à la main droite. Or, la cellule de la main droite, par son déploiement du segment de mode de *fa*, ajoute une strate d'attractivité quintale supplémentaire dont le pôle est *lab* et l'extrémité supérieure *mib*.



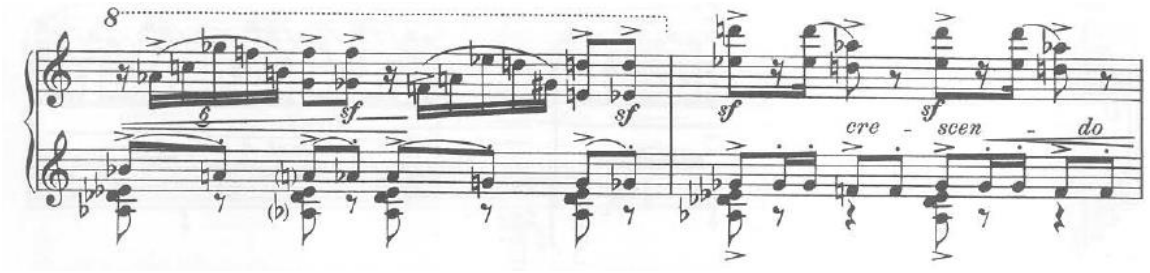
Ex. 249 : manifestation simultanée des deux pôles réb et lab, ms. 3

Plus loin, à partir de la ms. 5, le signifiant harmonique exprimé par la main gauche s'inclinant vers *mib*, nous retrouvons, avec l'altération de la quinte de l'accord de qualité dominante, les éléments constitutifs d'un mode acoustique : la quarte augmentée et la septième mineure.



Ex. 250 : constituants d'un mode acoustique sur mib, ms. 5

Lorsqu'à la ms. 9, le pôle harmonique se déplace vers *lab*, on assiste de nouveau à un jeu sur le double rapport à la fondamentale porté par la structure intervallique du mode de *fa*, aux ms. 10-11 : rapport de quinte -> *mib-lab*, et rapport de triton *ré-lab*. Néanmoins, la présence du *réb* à la main gauche, bien que perçue comme appoggiature irrésolue du *do*, trouble l'expérience auditive par sa capacité à produire la potentialité d'une nouvelle appréciation du complexe sonore dans laquelle le balancement *mib-ré bécarre* deviendrait l'oscillation de la neuvième : *réb-lab-mib/ré bécarre*.

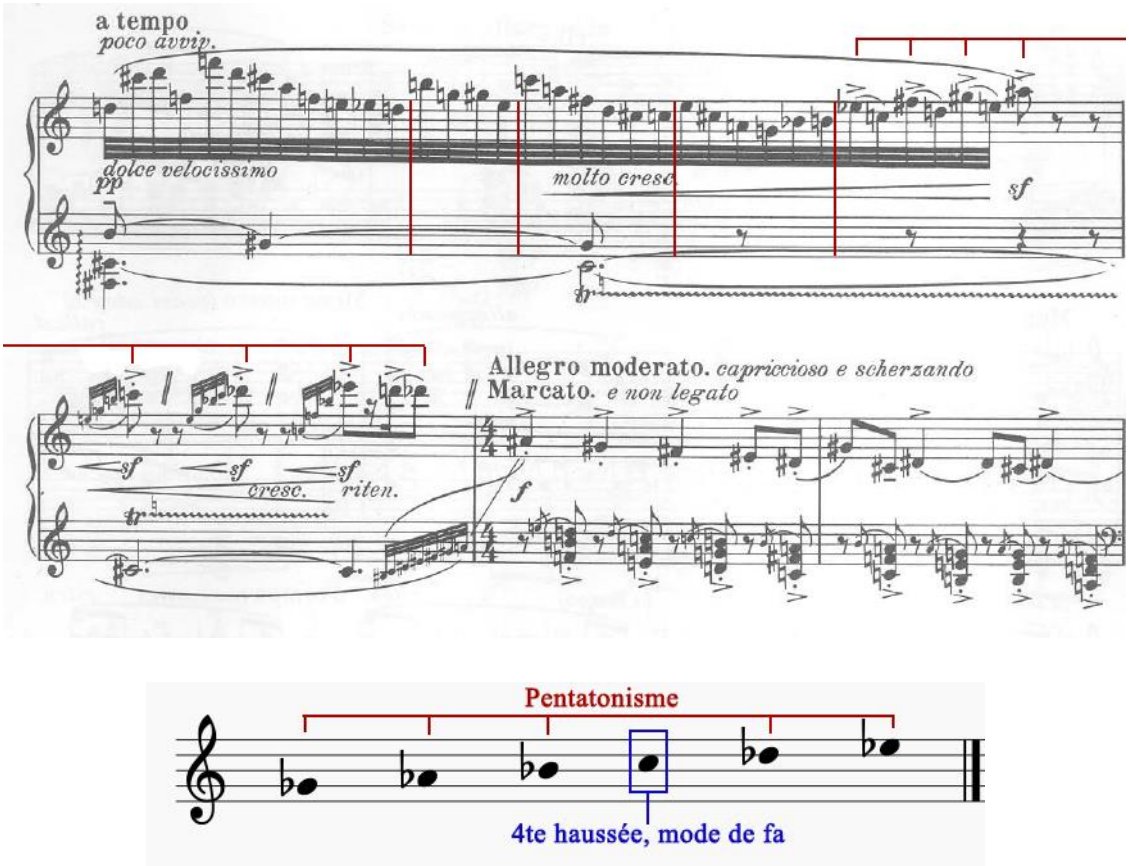


Ex. 251 : ms. 9-10

[2.2] Je souhaite avancer une théorie, peut-être quelque peu osée, pour l'explication des ms. 13-14, point culminant dynamique de *l'introduction* et particulièrement caractéristiques par la cohabitation qu'elles proposent entre un pentatonisme fondé sur *solb* à la main droite, et un mode de *fa* sur *do* à la main gauche. Outre le fait que nous retrouvons ici le rapport tritonique *solb-do* qui marquera, comme nous l'avons vu, les ultimes mesures de la pièce, nous déterminons que le pentatonisme à la main droite, constitué des notes *solb-lab-sib-réb-mib*, est naturellement issu du segment de cycle de quintes déployé par les pivots harmoniques des mesures précédentes, hormis le *solb* qui est absent. Or, cette note, qui, en élargissant le cycle des quintes, permet de former à la fois la double ossature structurelle (*solb-réb-lab* / *réb-lab-mib*) et propose, avec le *sib*, un geste résolutif qui sera utilisé à la fin de la pièce (*réb-lab-mib* -> *solb-sib*), est justement donnée par enharmonie dans la section *Ancora poco meno*, aux ms. 20-21. De même, le *sol bécarre* manquant à la complétion du mode de *fa* à la main gauche se trouve également comme assise fondamentale dans la section *Poco meno* aux ms. 18-19.

Ce passage, qui résume, par la cohabitation de deux espaces, tout à la fois le segment de cycle de quintes structurel et son remplissage intervallique, se situe donc aux ms. 13-

14, au sein d'un espace introductif que nous avions défini dans le chapitre analytique préliminaire, s'achevant au début de la section *Allegro moderato* (ms. 24), d'une durée totale de vingt-trois mesures. Néanmoins, puisque la mesure ornementale, ms. 22, s'organise autour de quatre signifiants harmoniques ayant pour fondamentales, comme nous l'avions fait remarquer, les notes formant deux quintes à distance de demi-ton (*réb-lab* et *ré-la*), il serait possible d'envisager une séparation sous-jacente, d'ordre expressif, du groupe de triple-croches, liée au déroulement harmonique. Enfin, les quatre notes accentuées, délimitées également et qui achèvent le groupe phraséologique, enchainées ensuite à la ms. 23, montrent de nouveau, par leur parcours, la coexistence simultanée du pentatonisme (et donc du segment de cycle de quintes ramassé sur lui-même) et de la partie caractéristique du mode de *fa* (c'est-à-dire, la quarte haussée) :

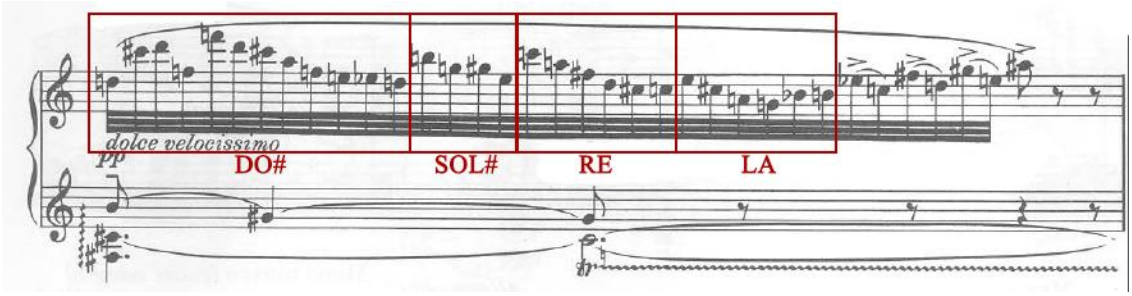


Ex. 252 : proposition de découpage du trait ornemental de main droite ; implication du pentatonisme et du mode de fa sur solb, ms. 22-25

Or, l'adjonction de ces nouvelles barres de mesure au groupe ornemental porte la somme totale de *l'introduction* à vingt-sept mesures, plaçant de ce fait les ms. 13-14, instant de culmination dynamique qui rassemble les deux constituants à la base de l'organisation du discours, au centre exact.

[2.3] De quelle façon ces modes d'organisation du discours peuvent-ils trouver leur implication dans la dimension interprétative ? Par la mise en œuvre de quels éléments de technique le pianiste pourra, sans exagération musicale, faire ressentir à un auditeur non averti la prégnance de telle ou telle construction intervallique intrinsèque, et comment parviendra-t-il à relier, de façon audible, les différents instants où celles-ci agissent sur l'architecture de la pièce, résonnant parfois à plusieurs systèmes de distance ? La connaissance de ce type de dessin structurel, bien réel mais se fondant au sein de complexes sonores qui ne l'expriment pas explicitement, invite à mon sens davantage à déterminer une trajectoire expressive globale qui procède de la suggestion intellectuelle. La conceptualisation de cette idée mentale issue de l'investigation analytique se manifestera différemment pour chaque interprète, l'un choisissant de ménager des instants de ralentissement du discours afin d'en faciliter l'intelligibilité, l'autre choisissant le surgissement accentuel régulier de certaines notes développant une ossature structurelle, un autre encore agissant sur la métrique et le sentiment de directionnalité. Quoi qu'il en soit, ce type d'organisation de l'espace musical, bien qu'agissant dans une dimension inférieure à la surface d'expressivité tangible, détermine ce que l'on pourrait nommer ici le *caractère*, non pas considéré dans la signification romantique du terme (lié tantôt aux passions, tantôt au raisonnable) mais en revanche ce qui dans son essence demeure immuable et qu'il convient de connaître afin de comprendre à fond les différents niveaux architecturels de la pièce.

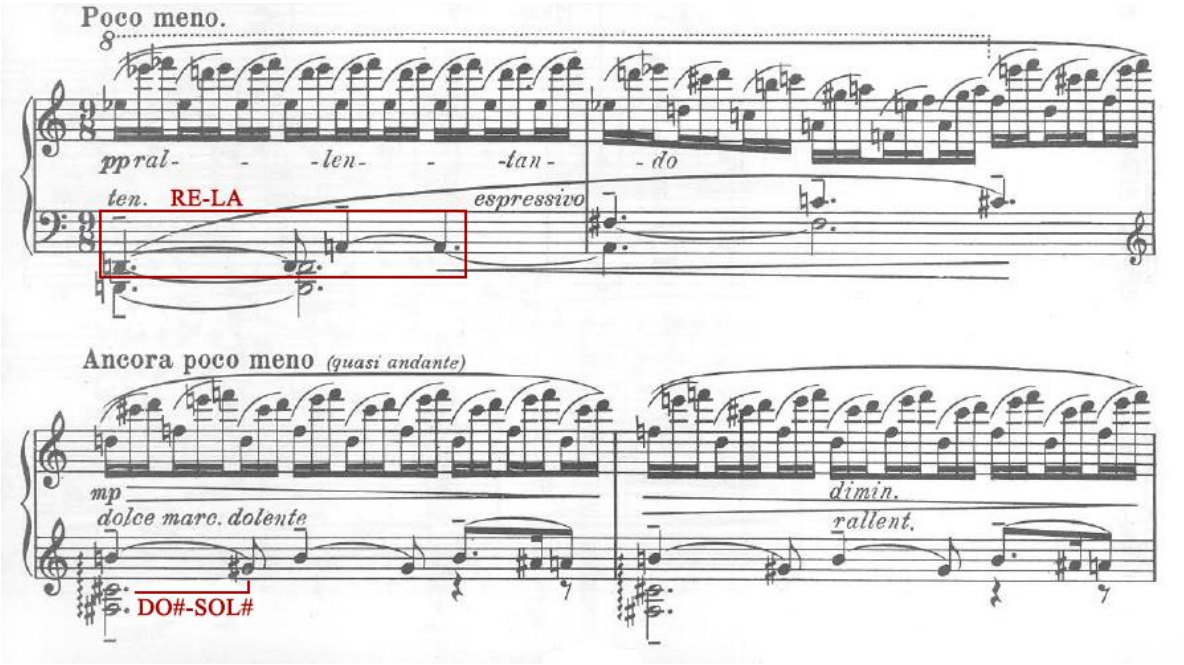
[2.4] Si du point de vue audible le *caractère* est de l'ordre de l'éther, il est un instant où celui-ci, pénétrant davantage la surface extérieure de l'espace musical, en détermine plus clairement les contours, bien qu'il soit encore impossible à l'auditeur pris dans le flux sonore d'en percevoir l'implication réelle. En effet, dans le groupe ornemental de triple-croches (ms. 22), la relation quintale à distance de demi-ton est obtenue par l'identification de quatre fondamentales procédant de l'unification d'un certain nombre de notes mélodiques au sein d'un espace harmonique déterminé, soit trois accords de qualité dominante et un accord parfait en son second renversement.



Ex. 253 : relation quintale à distance de demi-ton obtenue par l'identification harmonique de quatre groupes de notes, ms. 22

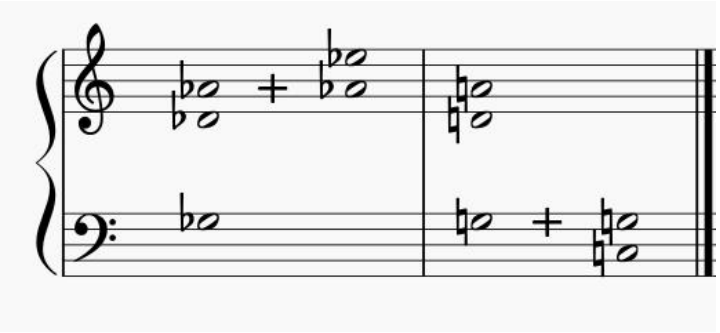
C'est par l'utilisation du *rubato* que l'interprète sera en mesure de représenter le passage d'un espace harmonique à l'autre ; il s'agit ici d'esquisser plutôt que de souligner. Ainsi, l'articulation légèrement appuyée de l'octave *fa bécarre* permettra d'asseoir immédiatement la saveur de dominante par l'adjonction de la sensible de l'accord. Le groupe suivant, second renversement de *sol#*, sera joué *en retenant* quelque peu afin de laisser à l'oreille un temps suffisant pour apprécier son inscription harmonique malgré sa courte durée. Puis, les deux groupes suivants, manifestant le même dessin interprétatif, se caractériseront par un *rubato* dégressif depuis leur première note jusqu'à la quatrième, permettant là encore à l'auditeur de saisir convenablement le dessin des deux septième de dominante enchainées. Enfin, le dernier groupe, séparé des quatre autres et lié, comme nous l'avons vu, à la mesure suivante par la structuration de son dessin mélodique accentué, sera projeté métriquement et dynamiquement dans une progression linéaire dont l'aboutissement se situe sur le *mib* aigu (ms. 23, ultime mesure de *l'introduction*).

[2.5] La relation de demi-ton créée par les fondamentales des quatre groupes cités plus haut, ici difficilement perceptible, s'affirme de façon plus concrète dans l'enchaînement des sections *Poco meno* et *Ancora poco meno* (ms. 18-21). En effet, la superposition quintale à la main gauche, qui singularise ces deux sections, rassemble, dans la quinte supérieure, les quatre fondamentales déployées lors du passage ornemental de triple-croches.



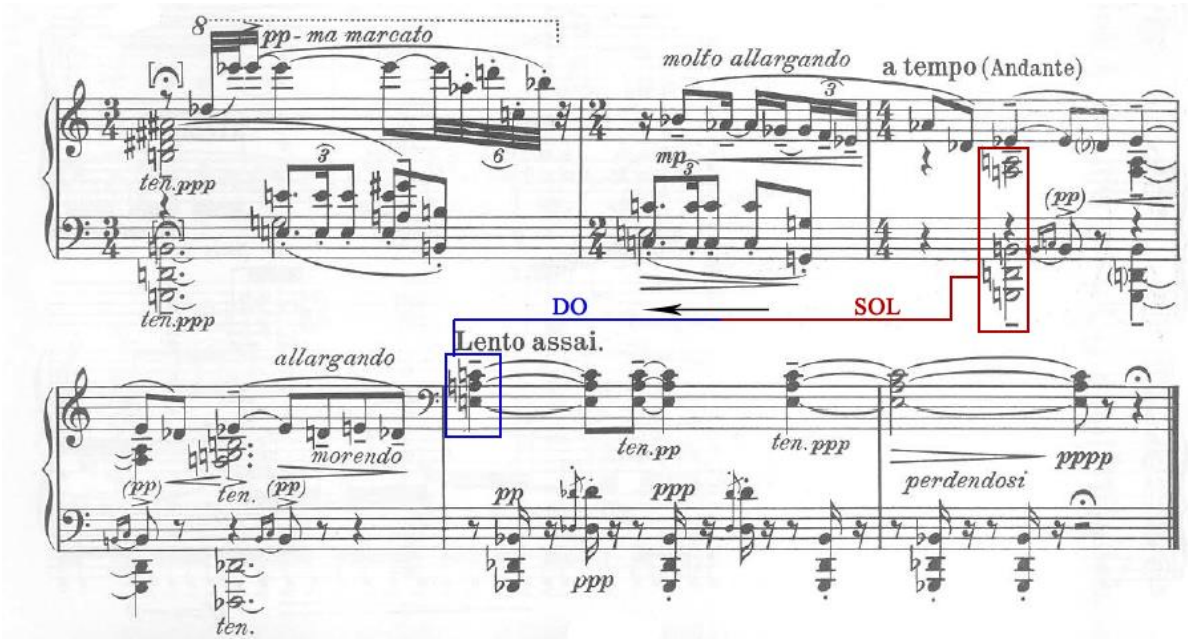
Ex. 254 : relation quintale de demi-ton, ms. 18-21

Les deux quintes basses, *sol-ré* / *fa#-do#*, résonnent de façon tout à fait particulière avec la conclusion de la pièce, dans laquelle nous assistons à la basse, à travers le mouvement tritonique du passage d'une dominante à l'autre (*sol* V -> *réb* V), à l'incarnation claire de la quinte *sol-ré*, puis lors de la résolution finale, à la présentation de la quinte *solb-réb*. Si néanmoins les ms. 20-21 présentent une superposition quintale qui, à l'aune du mouvement cadentiel achevant la pièce, peut à première vue s'interpréter comme un rapport de subordination V-I, il s'agit cependant, afin de clarifier le statut de la quinte *ré-la* vis-à-vis de *sol-ré*, d'adopter une vue la plus complète possible. La somme des différents instants au cours de la pièce au sein desquels survient une telle cohabitation quintale nous permet d'obtenir deux nouvelles quintes supplémentaires qui se placent naturellement dans la continuité des deux cycles esquissés aux ms. 18-21 : la quinte *do-sol*, issue de la section *Ancora meno* (ms. 47-50, ms. 101-104), et la quinte *lab-mib* issue des ms. 59-60.



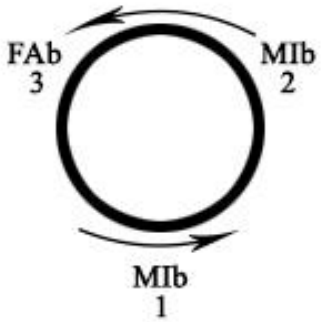
Ex. 255 : deux segments de cycle de quinte à distance de triton

Les deux nouveaux cycles obtenus, à distance de triton, ont, comme nous le savons, la capacité de présenter la double ossature structurelle (*solb-réb-lab* + *réb-lab-mib*) ainsi que la double altération de leurs quintes (*do-ré* et *sol-la*). Toutefois, l'adjonction de la quinte *do-sol* au cycle *sol-ré-la* vient réévaluer la fonction de *ré-la* comme participative d'une ossature de neuvième. A ce titre, les ms. 105-108 montrent l'implication harmonique de cette ossature, sous les traits d'une neuvième de dominante, et sa résolution (bien que pluridimensionnelle) vers le pôle *do*.



Ex. 256 : mouvement résolutif, ms. 103-108

[2.6] Afin de percevoir la réalité sonore de la superposition quintale et sa détermination d'une cohabitation d'un accord de qualité dominante sur une pédale de tonique, l'interprète devra, aux ms. 18-19, appuyer à la main gauche le *sol* davantage que le *ré*. De cette façon, l'assise tonique aura la capacité de résonner toute la mesure, tandis que le *ré*, par le déploiement progressif de l'accord de septième de dominante, acquerra naturellement sa dimension de fondamentale, et bien que relâché à la deuxième mesure de la section, il persistera néanmoins dans la mémoire de l'auditeur. Aux ms. 20-21, le pianiste prendra garde de ne pas serrer l'énoncé de l'arpège à la main gauche mais, au contraire, marquera une très légère césure entre le *fa#,* assise tonique, et *do#-si* caractérisant l'accord de dominante afin que l'auditeur puisse ressentir que ce sont là deux éléments distincts qui coexistent dans un équilibre précaire et non pas un seul accord de *fa#* appogiaturé. La main droite, dans l'espace des quatre mesures, dessinera chaque groupe de triolets par un mouvement circulaire du poignet, dans le sens inverse des aiguilles d'une montre :

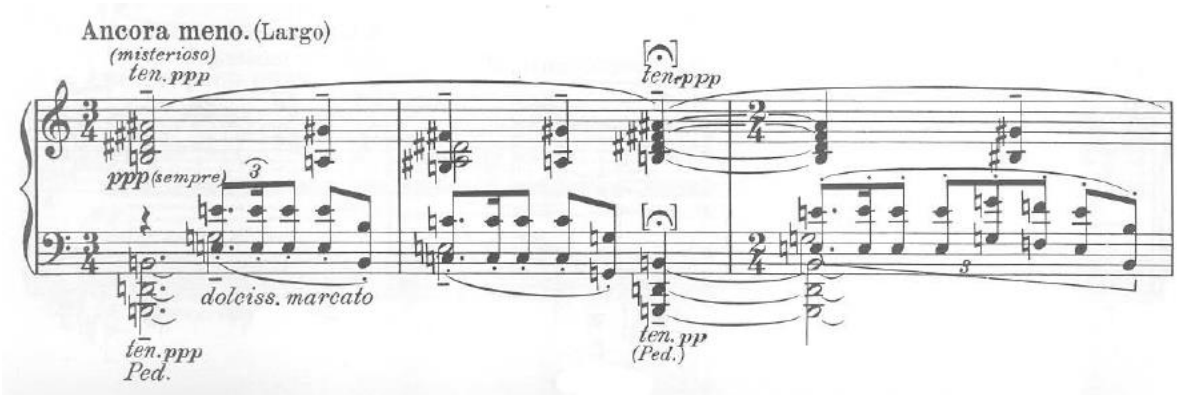


Ex. 257 : mouvement du poignet pour le triolet de double-croches, ms. 18

L'abaissement du poignet sur le pouce permet ainsi l'adjonction d'un poids supplémentaire qui détermine l'articulation du phrasé et la proéminence de la trajectoire mélodique façonnée par les premières notes des triolets.

[2.7] Dans ces quatre mesures, la superposition quintale s'articule en présentant dans la partie inférieure une note fondamentale à laquelle s'adjoint sa quinte qui, renforçant d'abord son assise, génère ensuite au-dessus d'elle un agrégat qui, par sa réalisation, définit tout à la fois la note grave comme tonique par rapport à lui, et se définit lui-même

comme accord de qualité dominante. Or, dans la section *Ancora meno* (ms. 47-50, ms. 101-104), le principe s'inverse : la triade de *sol majeur*, premièrement énoncée à la main gauche, donne suite à une cellule motivique dont la directionnalité mélodique place le *do* comme aboutissement, et dont l'empreinte harmonique, ôtée des notes de passage, désigne un accord de *do majeur*.

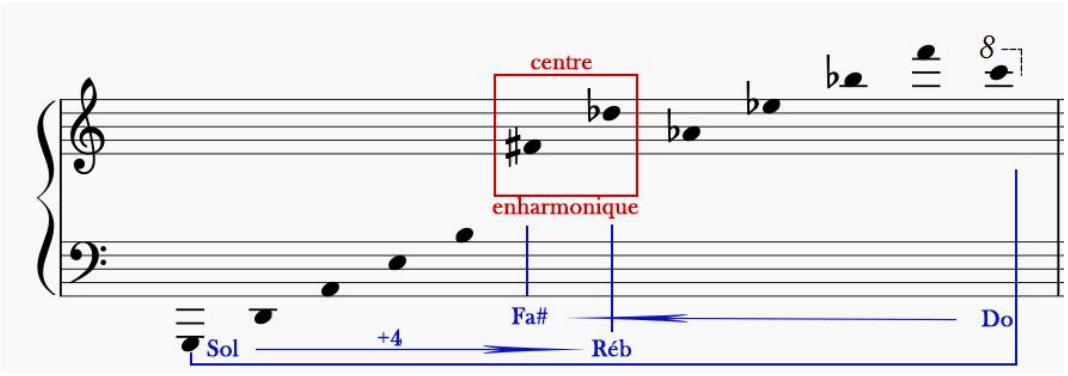


Ex. 258 : ms. 47-49

A ce titre, l'interprète devra révéler l'attractivité entre les deux pôles qui se manifeste à cet instant, en surmontant la difficulté inhérente à la physionomie du complexe sonore, c'est-à-dire le passage d'un élément vertical dont la perception est immédiate, à un substrat horizontal dont l'essence expressive est étalée dans le temps. Pour ce faire, il doit en premier lieu établir la trajectoire interprétative de la cellule motivique : la séparation en deux groupes phraséologiques ne doit pas nuire à la sensation d'unification harmonique qui doit ici prévaloir. Le *si* devrait donc s'incliner vers le *do*, sans qu'il ne s'entende de coupure entre ces deux notes ; en revanche, la délimitation phraséologique s'incarnera par un appui plus important et, corrélativement, une élongation de la durée sur la note *do*, affirmant de ce fait son importance structurelle vis-à-vis des autres notes de la triade (*mi* et *sol*). En second lieu, l'accord de *sol majeur* verra sa note supérieure (*si*) se détacher des autres par l'usage d'un timbre plus saillant. Cette sonorité particulière est réalisée en relevant le pouce à l'oblique de la touche, afin que l'enfoncement ne se fasse pas, comme à l'accoutumée, par le plat du pouce, mais par son extrémité, voire, selon l'instrument et sa sonorité, par le coin de l'ongle. La mise en exergue du *si* va naturellement conduire à la perception du déplacement mélodico-harmonique qui

s'effectue par le passage de l'agrégat à la cellule motivique et vice-versa; le *si* étant entendu comme allant au *do*, puis le *do* revenant au *si* à la fin de la deuxième mesure de la section.

Ce choix interprétatif permet aux deux univers, sur *sol* et *do*, de coexister à force égale, sans qu'il soit possible de déterminer si nous sommes en présence d'une relation V(*sol*)-I(*do*), ou bien IV(*do*)-I(*sol*). L'équilibre qu'affichent ces deux pôles a été révélé dans le chapitre analytique préliminaire, par la présentation du cycle des quintes intégral disposant au centre la quinte enharmonique et montrant, de ce fait, aux deux extrémités du cycle, les notes *sol* et *do*.

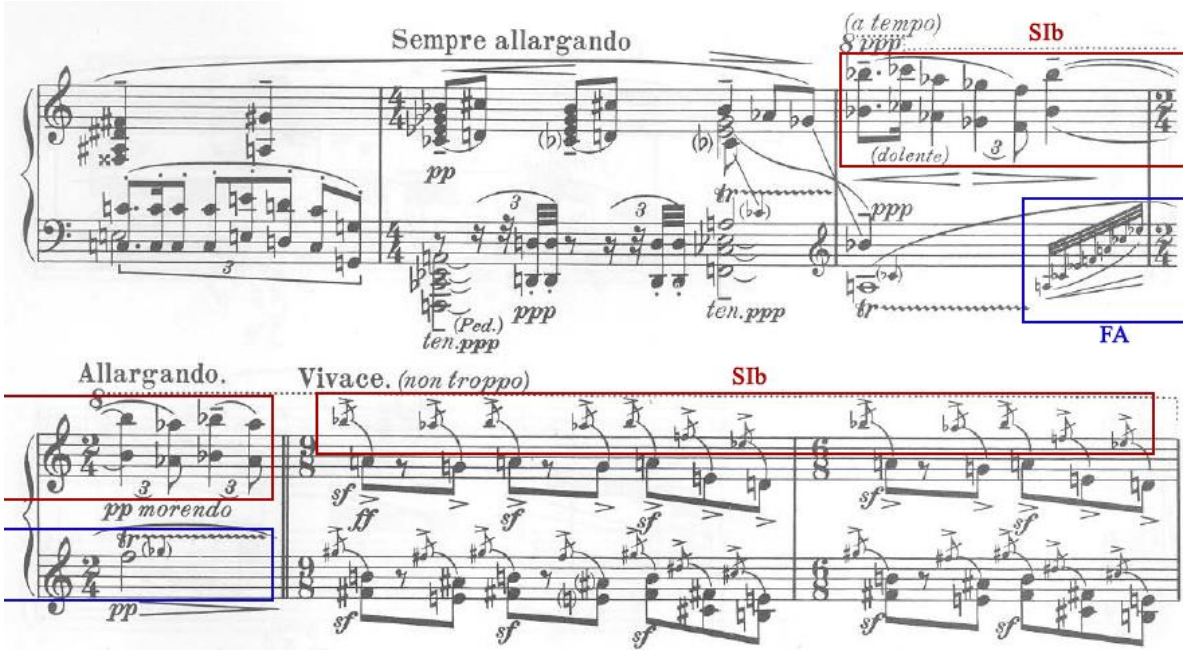


Ex. 259 : cycle des quintes complet avec point tournant enharmonique placé au centre

[3.1] La section centrale *Vivace* (à. p. de la ms. 54) acquiert, au titre du cycle des quintes, une dimension particulièrement riche de potentialité structurante sur laquelle il est nécessaire d'insister. Aux ms. 52-53, nous assistons, tel que nous l'avions relevé dans le chapitre analytique préliminaire, à la cohabitation de deux fondamentales, respectivement *sib* à la main droite, qui s'articule, par la présence du cycle de tierces mineures, autour d'un segment d'accord de neuvième de qualité dominante sans sensible, et *fa* à la main gauche, générant un accord de septième de qualité dominante altéré. Aux ms. 54-55, l'univers de *sib* se perpétue encore dans les petites notes de la main droite, tandis que le reste du complexe bascule vers *si bécarre*[107], présentant, si l'on replace la somme des notes concernées en classes de hauteurs, une gamme dont trois notes sont

[107] Notons à ce titre les *sf* qui soulignent, par l'accentuel, l'harmonisation de *si bécarre* sous les traits d'une septième de dominante comme point focal.

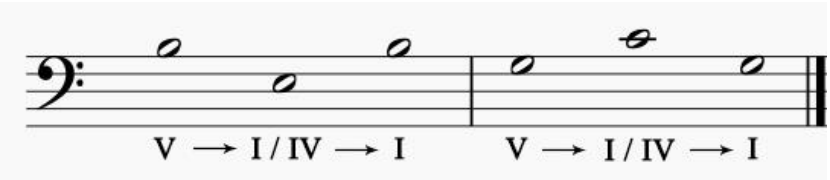
mouvantes, la tierce, la septième et la sixte, oscillant ainsi entre le mode majeur et les modes mineurs mélodiques et harmoniques, et investis également de la capacité de former un accord de septième de dominante par le haussement de la tierce :



Ex. 260 : cohabitation des univers harmoniques de sib et fa, puis de sib et si, ms. 50-55

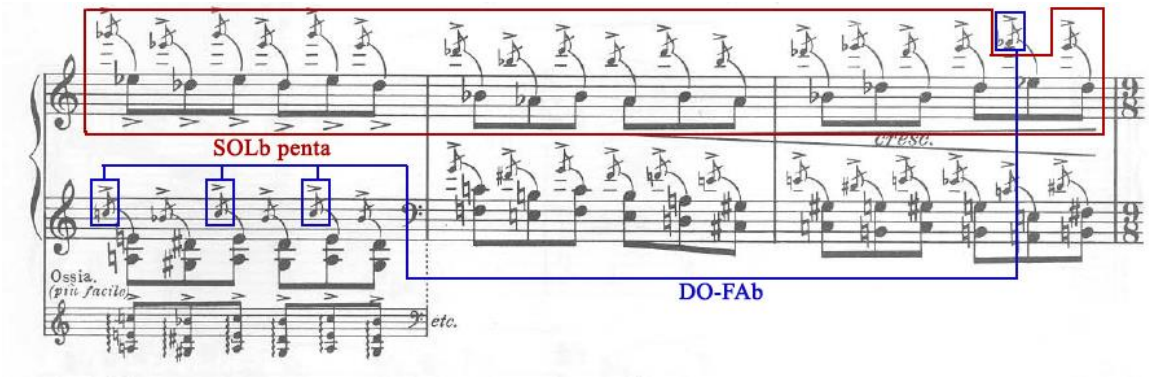
La centralisation des ms. 54-55 autour de l'univers de *si bécarre* est remarquable pour deux raisons. La première est que l'accord de qualité dominante altéré sur *fa*, déployé clairement à la ms. 52, a la capacité, par enharmonie et via la relation de triton, de former un accord de qualité dominante sur *si bécarre* ; le haussement du *fa* au *fa#*, pour obtenir la quinte juste de l'accord, semble, par anticipation, déjà esquissé par le trille *fa-solb* de la main gauche ms. 53. La seconde est que les accords de qualité dominante, au nombre de trois, formés par la rencontre des deux mains, se fondent sur les fondamentales *si*, *fa#* et *mi*. Or, si nous disposons ces trois notes sous la forme d'un segment de cycle de quintes, *mi-si-fa#*, nous obtenons le rapport IV-I-V, rapport dont nous avons montré les différentes capacités d'incarnation au sein de l'espace musical aux points [2.5] et [2.7]. Szymanowski met ici en œuvre le même procédé d'organisation harmonique utilisé dans la section *Ancora meno* (ms. 47-50) : les fondamentales *si* et *mi*, aux extrémités des ms. 54-55, figurent, à l'échelle la plus large, les septièmes des accords

structurels sur *réb* et *solb* ; elles sont prises ainsi dans le dessin du geste global V-I (*réb-solb*), tel que présenté dans l'espace cadentiel achevant la pièce. Néanmoins, le retour sur *si bécarre*, ms. 55, fait apparaitre l'enchaînement *mi-si* comme attaché à une relation plagale IV-I, le *si bécarre* acquérant alors sa véritable dimension de point central.



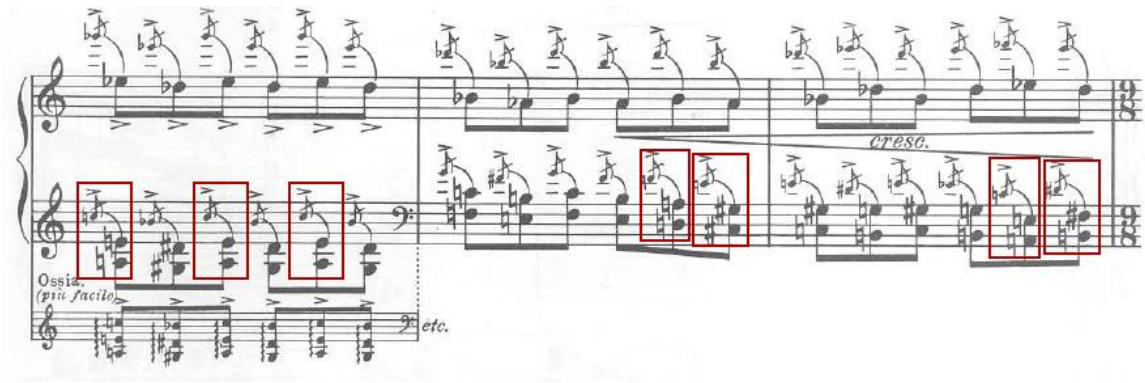
Ex. 261 : similarité de relation harmonique entre les pôles si-mi et sol-do

[3.2] A partir de la ms. 56, et jusqu'à la fin du système, la main droite déploie les constituants du mode pentatonique basé sur *solb*, déterminé par les notes des deux ossatures structurantes de la pièce, tel qu'évoqué au point [2.2] au sujet de son utilisation au deuxième système de la page 20. Là encore, Szymanowski parvient à créer une relation de symétrie à l'échelle du système par l'adjonction du *fab* au mode pentatonique (à la ms. 58, par la petite note de la main droite), et du *do bécarre* (à la ms. 56, par la petite note de la main gauche). L'intégration de ces notes au pentatonisme forme un mode acoustique sur *solb* qui résonne, comme nous l'avons vu, avec la structuration intervallique sous-jacente des espaces introductif et conclusif de la pièce.



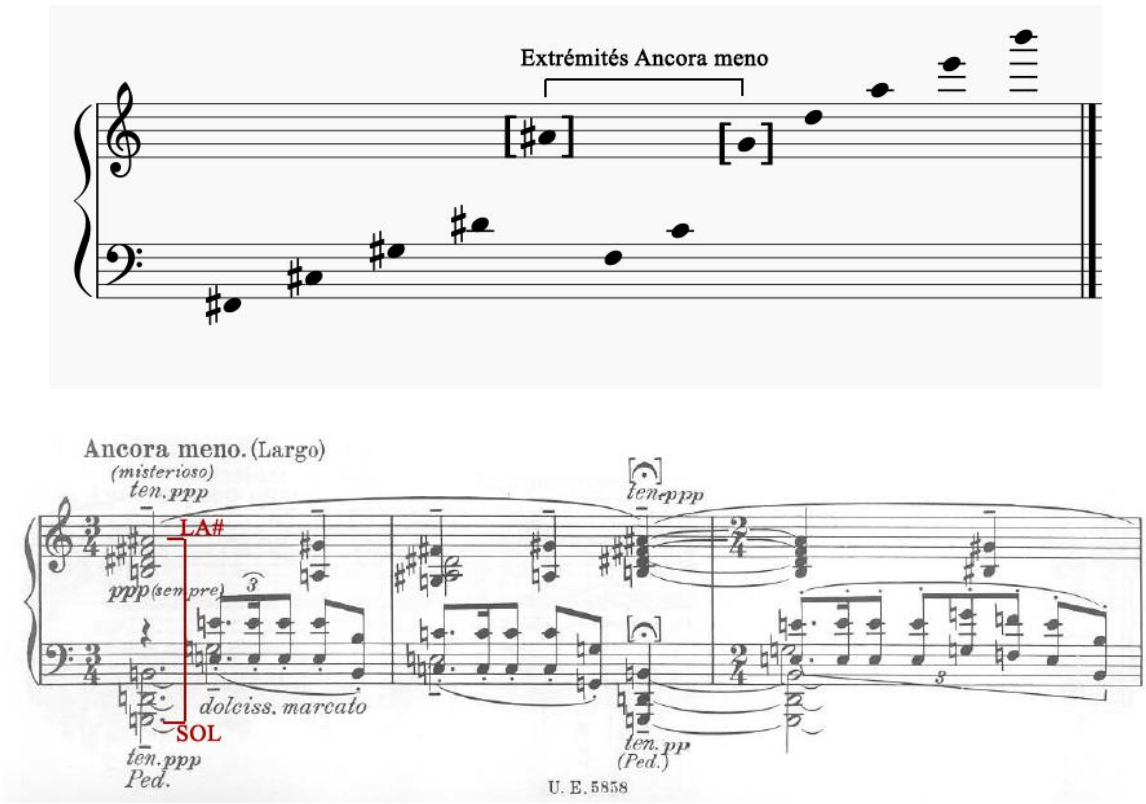
Ex. 262 : formation des constituants d'un mode acoustique par la présence du do et du fab dans l'échelle pentatonique sur solb, ms. 56-58

[3.3] Dans ce même système, les quintes à distance demi-ton présentées à la main gauche aux ms. 56-57 de la section méritent également une attention toute particulière. Trois groupes de deux quintes à distance d'un demi-ton sont donnés avec un nombre de réitérations retranché de deux croches à chaque nouveau groupe (6 – 4 – 2). Or, certaines de ces quintes forment, avec la petite note qui les précède, des triades mineures : *la-(do)-mi*, *ré-(fa)-la*, *do#-(mi)-sol#*, et une triade majeure si l'on inclut la ms. 58 avec *si-(ré#)-fa#*.



Ex. 263 : quatre triades mineures, ms. 56-58

Ces quatre triades ont la capacité de générer un cycle de quintes dont seules les notes *sol* et *la#* sont absentes. Notons toutefois que ces deux notes forment les extrémités du complexe sonore de la section *Ancora meno* (ms. 47-50, ms. 101-104).

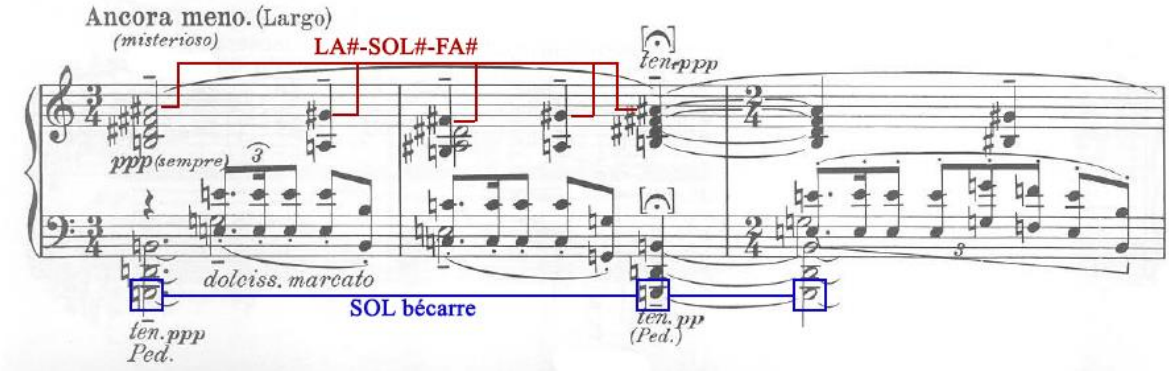


Ex. 264 : cycle de quintes formé par les quatre triades, dont les notes la#-sol sont absentes ; elles figurent toutefois les extrémités du complexe sonore Ancora meno, ms. 47-49

Néanmoins, cette vision exclut les relations de demi-ton dans les trois groupes de quintes, notamment les groupes 1 et 3 qui présentent le rapport *do#-sol# -> ré-la* que nous retrouvons dans les sections *Poco meno* (ms. 18-19) et *Ancora Poco meno* (ms. 20-21), et le rapport *sol#-ré# -> la-mi* que nous rencontrons par enharmonie à la ms. 59. Regroupées en segment de quintes, c'est-à-dire *do#-sol#-ré#* et *ré-la-mi*, nous pouvons distinguer les trois quintes, à distance de demi-tons, qui sont absentes pour la complétion du cycle, soit : *sib-fa*, *si-fa#* et *do-sol*. Si la quinte *do-sol* imprime sa marque dans la section significative *Ancora meno* (ms. 47-50, ms. 101-104), le rapport *sib-fa* / *si-fa#* s'incarne, comme nous l'avons vu au point [3.1], dans les ms. 54-55 (*si-fa#*) et les ms. 52-53 (*sib-fa*) ; mais également par l'assise quintale des ms. 86-88 (*si-fa#*) et la transition au *Largo* ms. 91 (*sib-fa*).

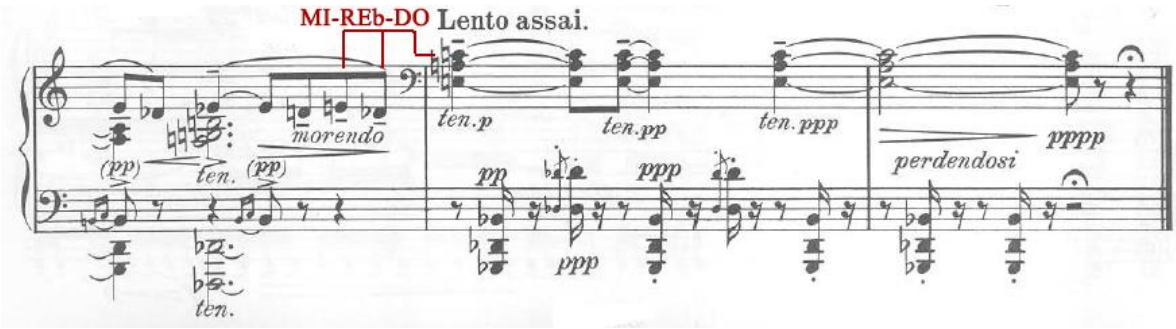
Lorsque l'on ajoute au segment de cycle les deux quintes centrales laissées de côté (*fa-do* / *mi-si*) qui s'incarnent également aux ms. 61-62, seulement trois notes demeurent absentes : *la#-sol-fa#*. Or, nous constatons que nous retrouvons ici deux notes communes

(*la#-sol*) aux notes absentes du cycle précédemment obtenu par la combinaison des quatre triades, auxquelles s'adjoint le *fa#*. L'intervalle de tierce formé par *fa#-la#* est, par enharmonie, la base de l'identité modale et expressive de l'accord structurel de *solb majeur*, triade ou par extension septième ou neuvième de qualité dominante. Cet intervalle est dessiné dans la section *Ancora meno* (ms. 47-50, ms. 101-104), à la main droite dans la ligne supérieure, le *sol#* étant alors perçu comme une note de passage. Toutefois, le *sol bécarre*, à l'extrémité grave du complexe sonore, donne un nouveau remplissage de la tierce et crée de ce fait la collection *la#-sol-fa#*.



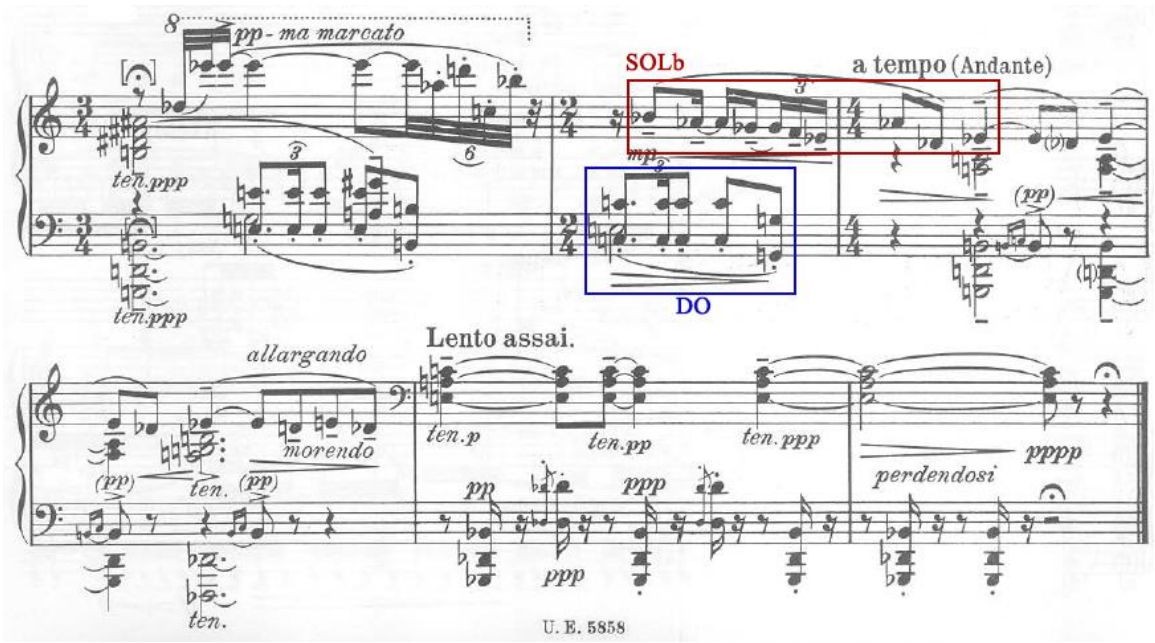
Ex. 265 : remplissage de la tierce fa#-la# par sol et sol#, ms. 47-49

La disposition intervallique caractéristique de cette collection nous amène à la rapprocher des trois dernières notes des ms. 106-107 à la main droite : *mi-réb-do*.

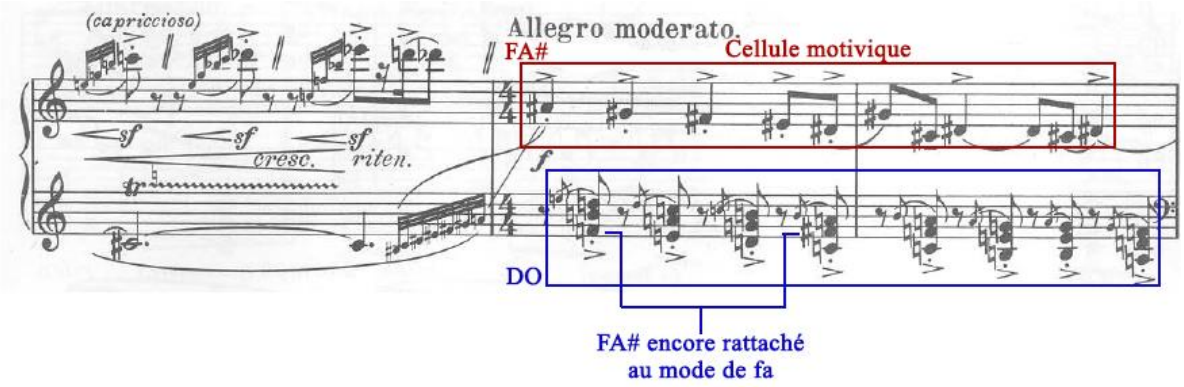


Ex. 266 : triade mi-réb-do présentant un remplissage similaire de la tierce, ms. 106-108

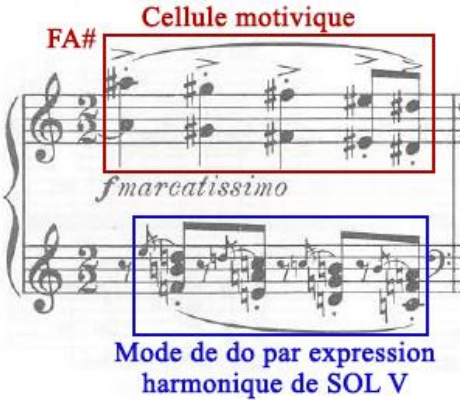
Par l'interpénétration des deux collections, nous pouvons disposer ces six notes sous la forme de deux triades à distance de triton : *fa#-la#-réb* et *do-mi-sol*, qui nous permettent de procéder à plusieurs observations. En premier lieu, nous constatons la manifestation du point tournant enharmonique *fa#-réb* au sein de la première triade, figurant la capacité que possèdent ces deux notes à revêtir tel ou tel masque altératif. En second lieu, considérant la section *Ancora meno* (ms. 47-50, ms. 101-104) et les ms. 107-108, nous observons que la double triade ne parvient jamais à s'incarner de façon complète : le *réb* est absent dans la section *Ancora meno* (ms. 47-50, ms. 101-104), tandis qu'aux ms. 107-108, le *sol*, par un procédé d'évitement similaire à celui d'une cadence rompue, est remplacé par un *la*. Cette relation entre les deux triades semble être déterminante dans l'élaboration de l'instant caractéristique de cohabitation tritonique main gauche / main droite que nous trouvons aux ms. 13-14, dont le *fa#*, bien qu'encore attaché à l'univers du mode de *fa* qui prédomine dans *l'introduction*, sera haussé au *sol* lors de la réitération du passage inversé aux ms. 82-85 et première mesure de la page 26. De même, aux ms. 104-105, la greffe de la cellule motivique issue de la ms. 24, est là encore révélatrice de cette relation triadique.



Ex. 267 : relation tritonique solb-do en relation aux deux triades, ms. 103-108



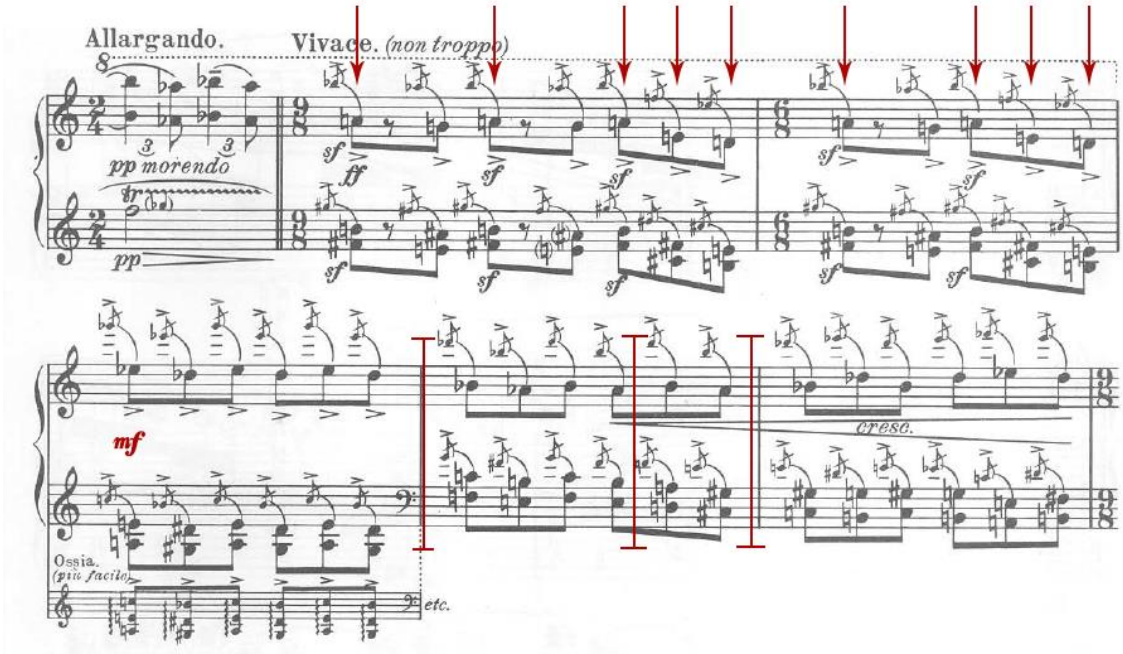
Ex. 268 : relation tritonique fa#-do en relation aux deux triades, ms. 23-25



Ex. 269 : relation tritonique fa#-do en relation aux deux triades, ms. 69

[3.4] A partir de cette démonstration analytique qui révèle une nouvelle part de la construction intrinsèque de la pièce, l'interprète est à même d'élaborer une trajectoire interprétative déterminée, lorsque cela est possible, par la mise en exergue des éléments d'organisation du discours. Ainsi, aux ms. 54-55, au-delà de l'accentuel demandé par le *sf* sur l'accord de qualité dominante fondé sur *si*, le dernier triolet de chaque mesure devrait être investi d'un appui plus conséquent afin de marquer l'implication des accords de *fa#* et *mi*. Chaque groupe de notes sera articulé par un geste similaire ; l'intensité sonore résultera de la hauteur et du poids de chute de l'avant-bras : le cinquième doigt doit tomber sur la petite note tandis que la main est entrainée dans un mouvement de rotation du poignet vers la gauche, projetant le pouce à l'intérieur du clavier dont l'élan détermine la valeur de son accentuation. Aux ms. 56-58, la succession des trois groupes de quintes à distance de demi-ton devrait montrer pour chacun une délimitation de l'ordre d'un léger

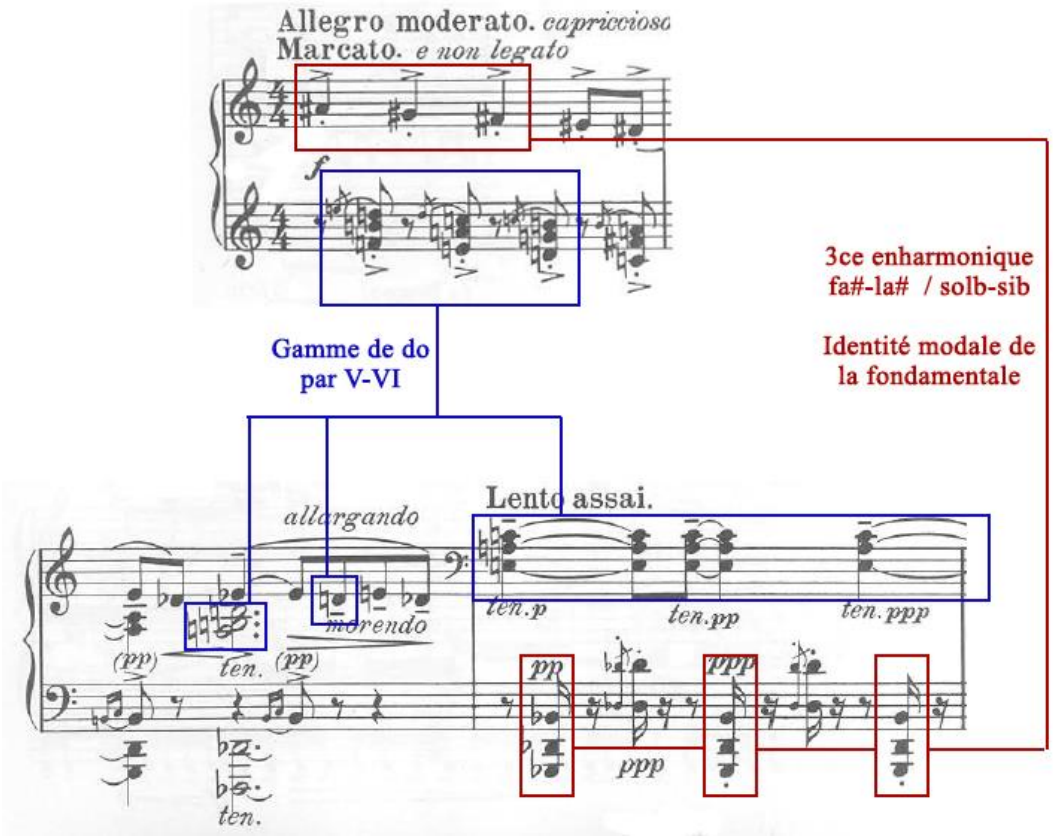
dessin phraséologique, marqué d'une césure avant le début de chaque groupe. Dans une logique expressive similaire, l'usage d'un *rubato* sur les deux premières quintes des groupes s'avèrera utile, par le ralentissement métrique et l'appui qu'il produit, pour accroître la compréhension auditive de l'importance que revêtent ces relations quintales de demi-ton, eu égard de la structuration de la pièce. Enfin, le soufflet expansif qui s'affirme à la ms. 58, doit amener l'interprète à déterminer la valeur dynamique qui le précède. Tandis que les ms. 54-55 sont données dans un *ff*, l'emploi d'une nuance plus faible à partir de la ms. 56 viendra en corrélation avec le *rubato* de façon tout à fait naturelle et permettra de focaliser d'autant l'attention de l'auditeur sur l'instant.



Ex. 270 : proposition d'accents expressifs et de respirations, ms. 53-58

Plus loin, à partir de la ms. 59, l'aboutissement du *crescendo* donne lieu à un brusque changement d'écriture dont la cassure se voit liée au rapport de demi-ton *la-mi* -> *lab-mib* déployé à la main gauche et qu'il s'agit de souligner. La quinte *lab-mib* doit être posée par un geste de projection de l'avant-bras qui, par l'amplitude de son mouvement, va générer une légère distorsion du temps musical et déterminer le poids dans la frappe nécessaire à la perception d'une véritable intensité sonore. L'interprète procèdera de même à la ms. 60 pour manifester la relation de cohabitation quintale *réb-lab*.

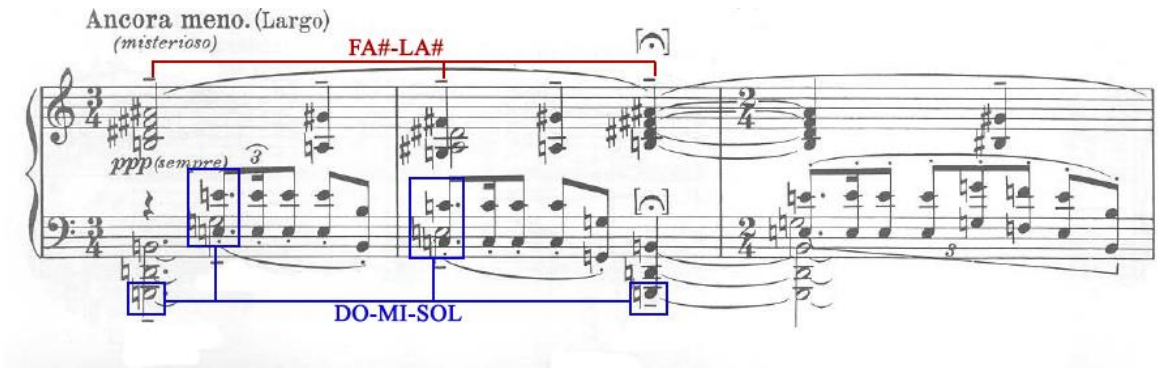
[3.5] Fruit de notre démonstration analytique précédente, l'implication de la double triade *fa#-la#-réb* / *do-mi-sol* issue des collections *la#-sol-fa#* et *mi-réb-do*, détermine plusieurs choix interprétatifs dans les sections *Ancora meno* (ms. 47-50, ms. 101-104) et à la ms. 24. Ainsi, dans cette dernière, les trois premiers temps suscitent à eux-seuls la cohabitation tritonique d'une gamme de *do majeur* présentée à la main gauche sous la forme d'accords, et de la tierce affirmant la prégnance de l'univers de *fa#* à la main droite. Ces trois premiers temps rassemblent également toute la problématique contenue dans la conclusion de la pièce : tandis que la main droite présente, par enharmonie, la tierce formant l'identité modale de l'accord final de *solb majeur*, les trois accords de la main gauche montrent le geste cadentiel présenté à la main droite aux ms. 106-108, c'est-à-dire un accord de *sol* septième de dominante, suivi d'un accord du VIe degré dans son second renversement.



Ex. 271 : rapprochement de deux complexes sonores, ms. 24 et ms. 106-107, surlignage du rapport tritonique

Afin de signifier auditivement la valeur sonore de ce passage, l'interprète pourra énoncer avec un léger ralenti les deux premiers temps de la ms. 24, en marquant de façon égale la ligne mélodique à la main droite et les accords de la main gauche. Ceux-ci seront articulés dans un geste de projection de la main vers l'intérieur du clavier, le poignet se relevant à l'instant de la frappe de l'accord.

L'interprète averti de l'imprégnation de la double triade et de la relation tritonique fondamentale *fa#-do* au sein de la section *Ancora meno* (ms. 47-50, ms. 101-104) sera en mesure d'investir son jeu pianistique d'une volonté expressive dont l'attention particulière sera portée au déploiement de la triade *do-mi-sol* à travers la cellule motivique à la main gauche. La réalisation de cette triade implique naturellement l'exécution de l'accentuel porté tout à la fois à la basse de l'accord (*sol*) et aux deux octaves (*mi*, *do*), ainsi qu'aux notes centrales blanches (*sol*, *mi*). Or, la production de l'accentuel à la main gauche par l'augmentation du poids d'enfoncement de la touche et l'allongement de la durée de la note, va contribuer spontanément à hiérarchiser, au sein de l'espace mélodique de la ligne supérieure de la main droite, les notes d'importance structurelles (*fa#-la#*) de celle de passage (*sol#*).

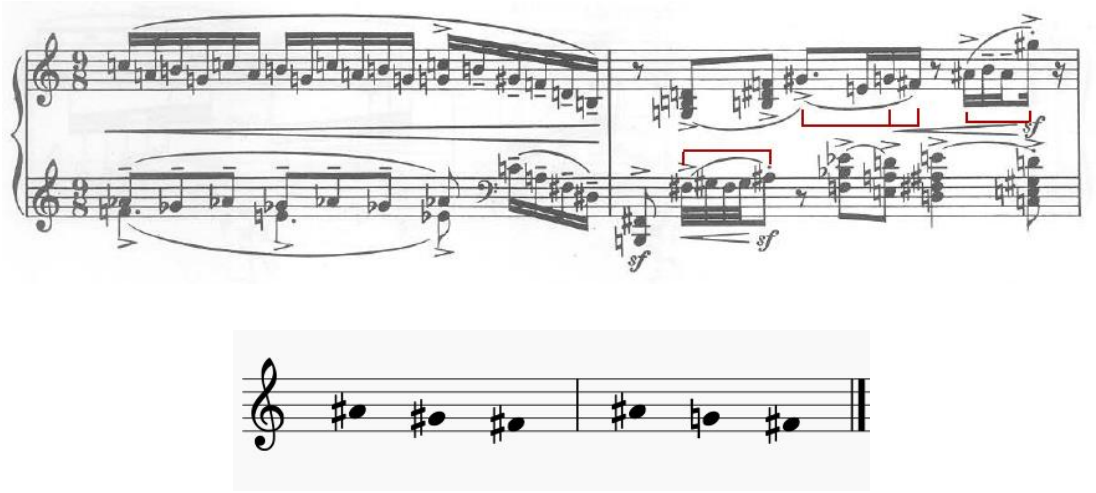


Ex. 272 : surlignage des notes d'importance fa#-la# et la triade do-mi-sol, ms. 47-49

Enfin, aux ms. 82-85, l'espace musical caractérisé par une séparation bémol/bécarre, manifestation éclatante de la prégnance de la double triade, devra être énoncé en marquant bien les notes supérieures des tierces brisées à la main droite afin de rendre palpable le segment de gamme de *do majeur* et la tierce fondamentale de la triade : *fa-mi-ré-do*. Lorsqu'à la ms. 85 la gamme se complète de ses notes manquantes et qu'à la main

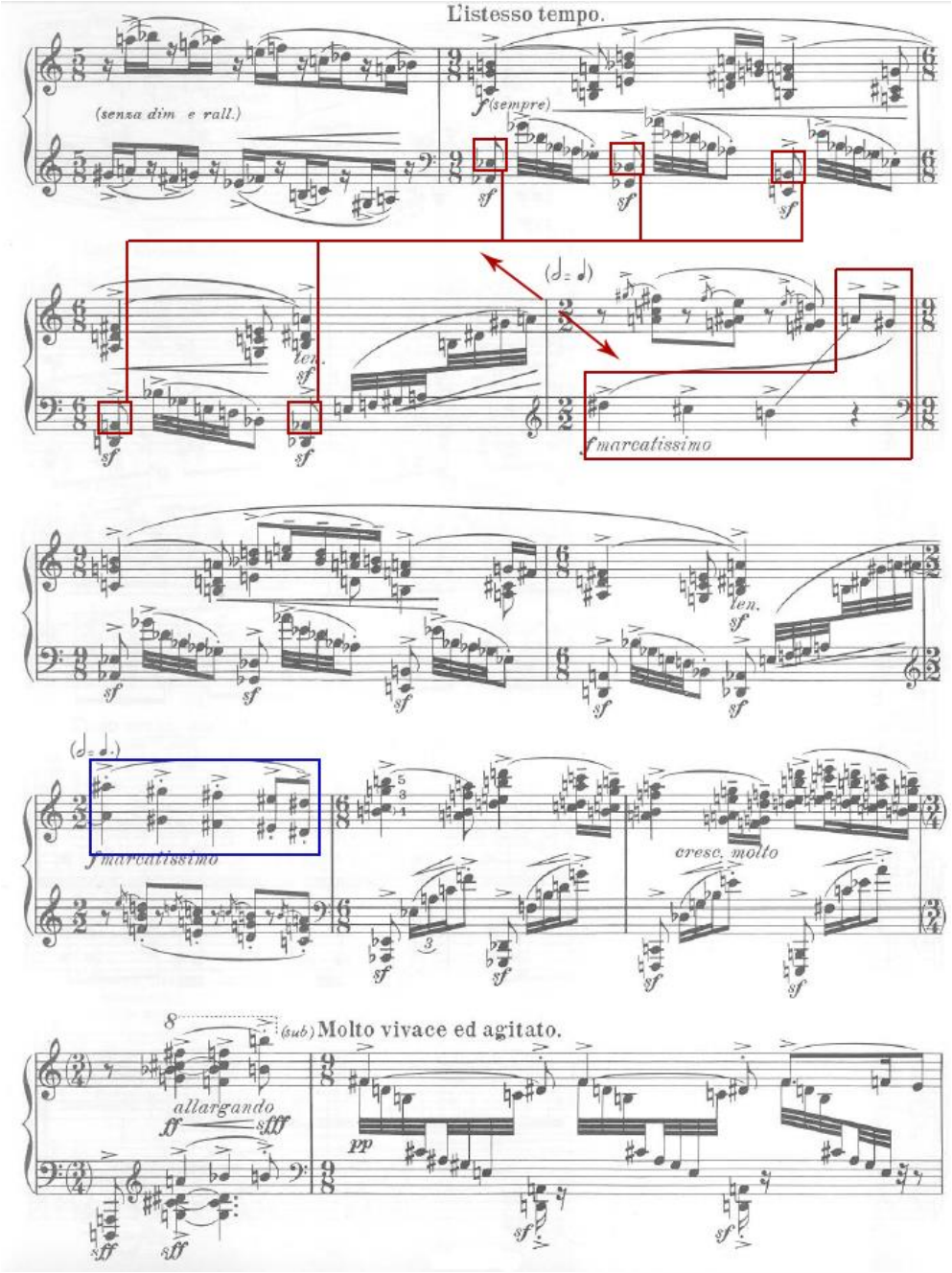
gauche nous obtenons la fondamentale (*solb*) du mode pentatonique, il faut que l'interprète savoure, en quelque sorte, la jonction des deux triades qui s'opère par le demi-ton *solb-sol bécarre* et qu'il retienne quelque peu le mouvement musical pour souligner ces deux notes.

[4.1] Le complexe sonore (ms. 86-87) qui fait suite à l'instant de cohabitation de la double triade montre un foisonnement d'indications d'accentuel et de dynamique desquelles il s'agit de distinguer un ordre de priorité expressive. Or, le relevé des notes marquées par les *sf* présente, sur l'assise fondamentale *si bécarre*, une collection de trois notes qui résonnent immédiatement avec celles ouvrant la cellule motivique dans la section *Allegro moderato* (ms. 24), réitérée plusieurs fois au fil de la pièce, et, comme nous l'avons montré, dans les sections *Ancora meno* (ms. 47-50, ms. 101-104). Ainsi, lorsque l'on cherche à établir le parcours d'un dessin mélodique proéminent, on constate auditivement que les groupes de double et triple-croches provoquent un élan qui conduit naturellement à l'affirmation des notes *sf*. A ce titre, l'interprète pourra choisir de mettre en valeur la ligne suivante : *si-fa#-la#-sol#-la#-sol#*. En outre, de façon tout à fait remarquable, le *sol#* au deuxième temps se voit infléchi au *sol bécarre* puis au *fa#* : l'oscillation *sol#* / *sol bécarre*, permettant un remplissage différent de la tierce *fa#-la#*, implique de facto la collection de trois notes dans la problématique de la double triade. L'interprète ménagera donc une légère inflexion du discours musical, donnant aux deux double-croches *sol-fa#*, par leur inclusion au sein du dessin mélodique, une expressivité soutenue.



Ex. 273 : remplissage de la tierce fa#-la#, ms. 85-86

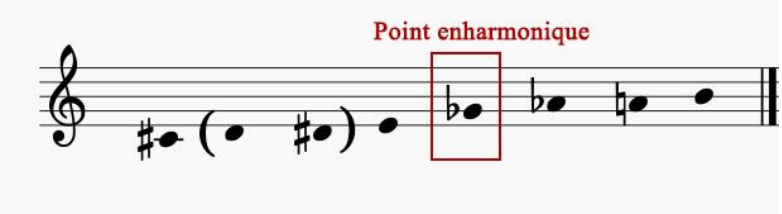
[4.2] Nous retrouvons ce segment de trois notes au cours de la section *L'istesso tempo* (ms. 64-72), inclus cette fois dans une réminiscence plus immédiatement perceptible de la cellule motivique issue de *l'Allegro moderato* (ms. 24), réitérée deux fois et présentée d'abord à la main gauche, puis à la main droite, cette dernière se voyant transposée à la quinte et renouant avec sa tessiture originelle. Nous constatons également que les notes supérieures des quintes appuyées, à la main gauche, décrivent le même dessin mélodique, par enharmonie, que la première occurrence de la cellule, c'est-à-dire dans sa version altérée par une seconde mineure aux deux dernières croches.



Ex. 274 : occurrences de la cellule motivique issue de la ms. 24, ms. 63-73

Considérant à présent le signifiant intervallique déterminé par les extrémités des deux cellules motiviques, nous obtenons, pour la première, la quinte *ré#-sol#*, et pour la seconde, la quinte *la#-ré#*, toutes deux ayant donc la capacité de former le segment de cycle suivant : *sol#-ré#-la#*. Or, la conception intervallique de la première cellule par la survenance de la seconde mineure, ainsi que la prégnance du mouvement descendant décrit par les quintes aux ms. 64-65, tend à être assimilée auditivement comme centrée

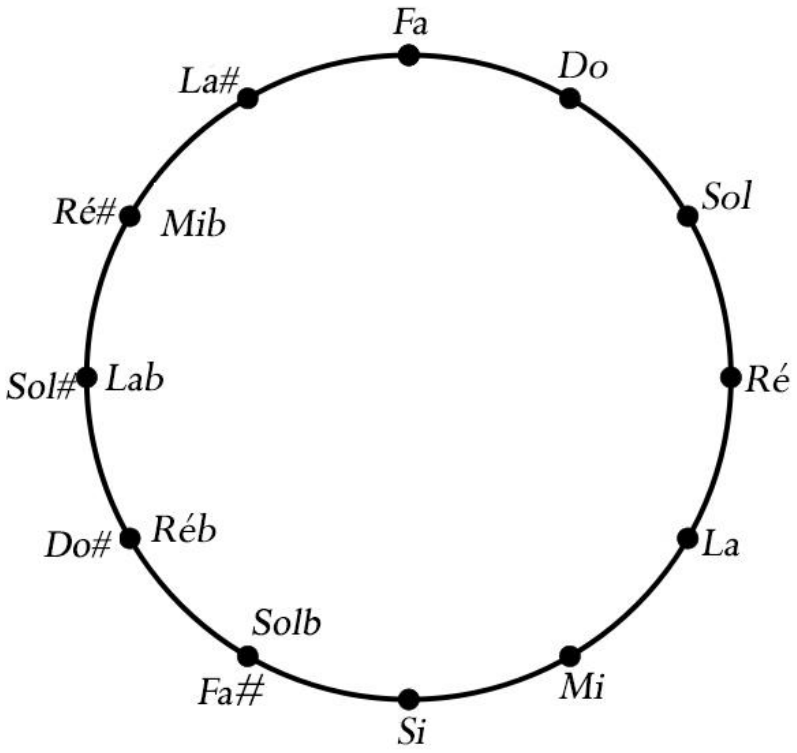
autour du pôle d'attraction *do#*, fondamentale d'une gamme décrivant le schème d'une oscillation modale appartenant au mode de *mi* et au mode de *la* :



Ex. 275 : gamme sur do# formée avec la première cellule motivique

Cette vue analytique, modelant la perception auditive, conduit à l'ajout de la note *do#*, fondamentale de notre gamme, au segment de cycle exposé plus haut, soit à présent: *do#-sol#-ré#-la#*. De plus, envisageant la seconde itération de la cellule motivique à l'aune de son implication fondamentale telle que présentée usuellement au cours de la pièce, nous y voyons décrit l'assise fondamentale sur *fa#*, note que nous adjoignons au bas du cycle. Le cycle ainsi obtenu, *fa#-do#-sol#-ré#-la#*, présente la double ossature structurelle de la pièce, dont le *la#* figure non seulement l'élargissement, mais également l'identité expressive de la potentielle résolution de la neuvième *do#-sol#-ré#* vers la tierce *fa#-la#*.

[4.3] Ms. 72, le geste quintal présenté par le mouvement de la quinte *ré-la* vers *sol*, fondamentale d'un accord de septième de qualité dominante doublement altéré, décrit un nouveau segment de cycle *sol-ré-la*. A celui-ci, nous pouvons adjoindre le signifiant harmonique de l'accompagnement de la deuxième cellule motivique réalisé par la main gauche (ms. 69), dont nous avions montré au point [3.5] l'accomplissement du geste *sol-do*. Ce nouveau cycle contient, comme nous le savons, les doubles altérations des quintes centrales de la double ossature structurelle. Or, si à présent, poussant jusqu'au bout le raisonnement analytique, nous tâchons d'imbriquer les deux cycles mis en lumière, en y incorporant également, et dans une logique de construction intervallique justifiée, les quintes descendantes caractéristiques à la main gauche, nous sommes en mesure de former un cycle de quintes complet qui a la particularité de montrer, sous quatre de ses constituants, une doublure enharmonique.



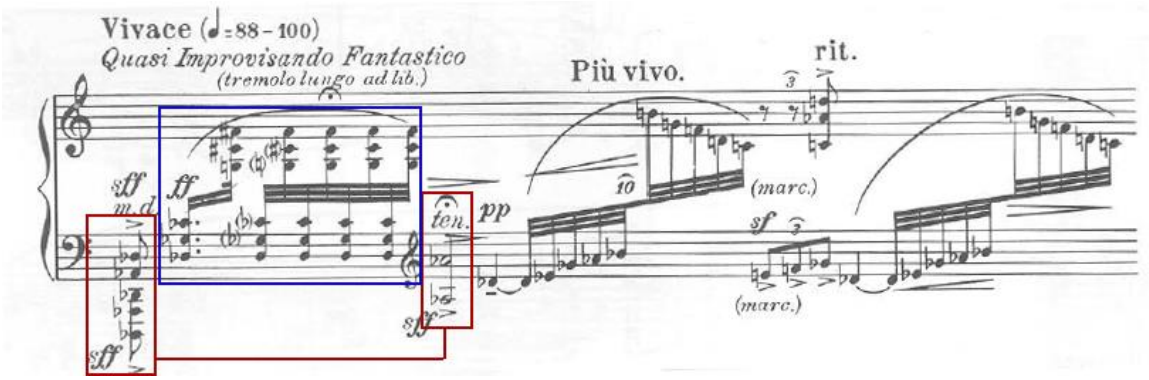
Ex. 276 : cycle des quintes présentant le point tournant enharmonique (fa#/solb)

S'il apparait ici que la jonction enharmonique se réalise sur la quinte *la#-fa*, la ms. 72 va néanmoins permettre la complétion du cycle en bémol par la survenance du *sib* à la main gauche. Entendue comme note de passage conduisant à la sensible de l'accord de qualité dominante sur *sol*, elle n'en forme pas moins, avec le mouvement contraire de la ligne mélodique, la quinte *sib-fa* que l'interprète ne manquera pas de souligner à mesure de l'augmentation dynamique et du ralentissement métrique au sein desquels elle se trouve englobée. A ce titre, nous assistons alors, dans notre cycle des quintes, à la cohabitation des cinq notes bémols/dièses, dont la base, le point de départ, est incarné par la note *fa#-solb*. Or, cette note, dont l'implication enharmonique avait déjà été désignée dans les ms. 64-66 par le choix d'écriture altératif de la gamme sur *do#* (Ex. 275), symbolise également le point tournant enharmonique du cycle décrit par les fondamentales de la pièce toute entière, tel que nous l'avons montré dans le chapitre analytique préliminaire.

3

La Sérénade de Don Juan

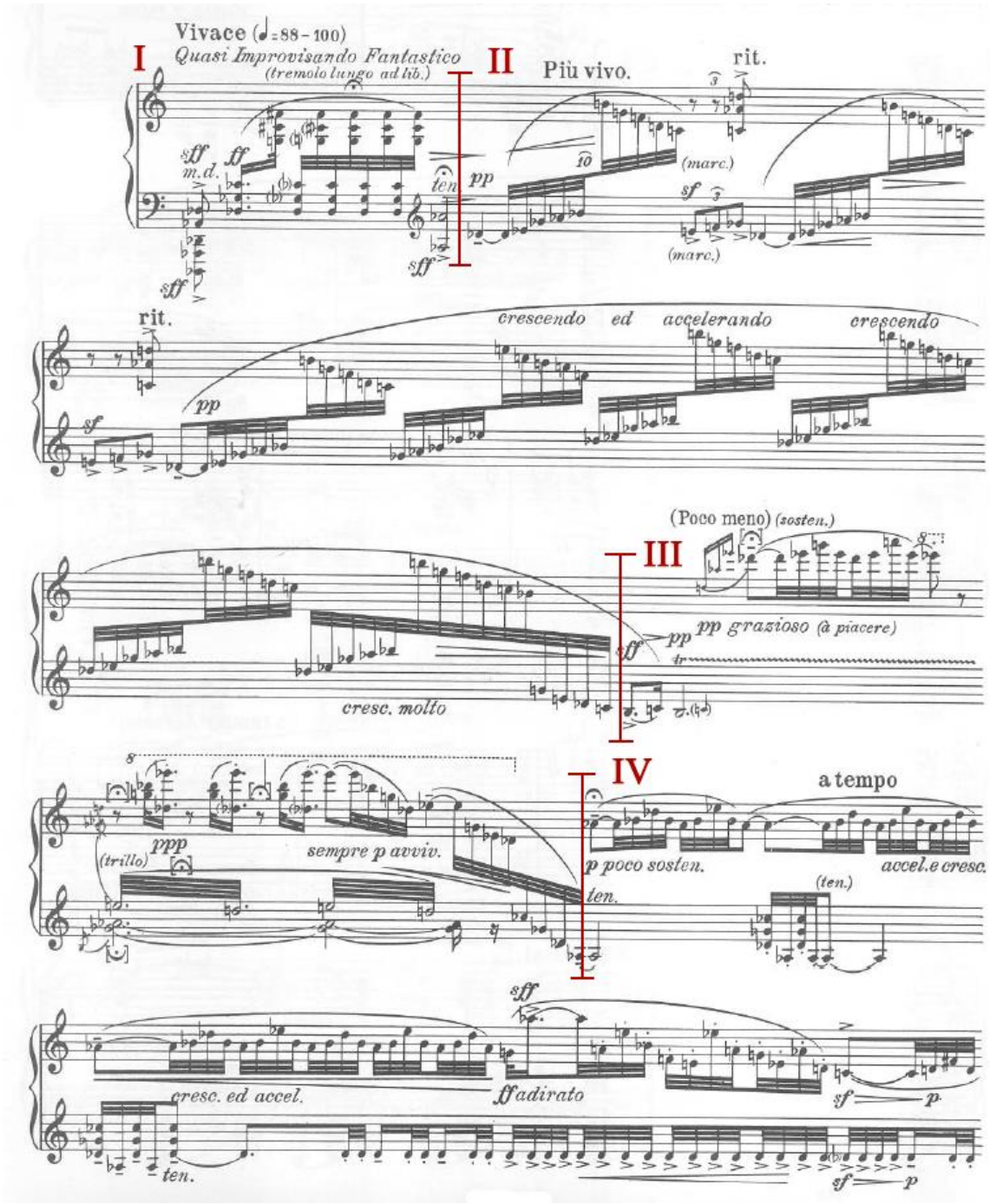
[1.1] Le premier accord de *l'introduction* devra investir tout l'espace de résonance de l'instrument, impliquant l'utilisation du mode de jeu n°. VII décrit précédemment dans le chapitre *Eléments de technique pianistique*. L'attaque qui en résulte, malgré sa force d'impact dynamique, demeure sans dureté de par la souplesse que conserve le poignet, laissant à l'énergie la possibilité de circuler librement à travers le bras. Il en sera fait de même sur l'octave *lab* suivante ; ces deux instants notés *sff*, positionnés dès l'ouverture de la pièce comme pour en dessiner le geste structurant, représentent les deux fondamentales des accords organisateurs de la pièce *réb-lab* et devront par conséquent être mis particulièrement en exergue. A ce titre, nous assistons à l'intérieur de cet espace très court, à un exemple de relativité des nuances : le trémolo d'accords, bien que noté *ff*, qui s'intercale entre l'expression de nos deux fondamentales, procède d'une logique ornementale et doit, afin de ne pas interférer dans la perception du mouvement quintal *réb-lab*, demeurer à l'arrière-plan. Cette infériorité dynamique sera réalisée non pas en allégeant le poids du bras, mais en supprimant la résistance de la phalangette, ayant pour résultante l'affaiblissement de la couleur sonore déterminée par le timbre. Pour unifier le discours, l'interprète s'aidera en outre de la pédale, en ne la changeant que sur les deux fondamentales *réb-lab*.

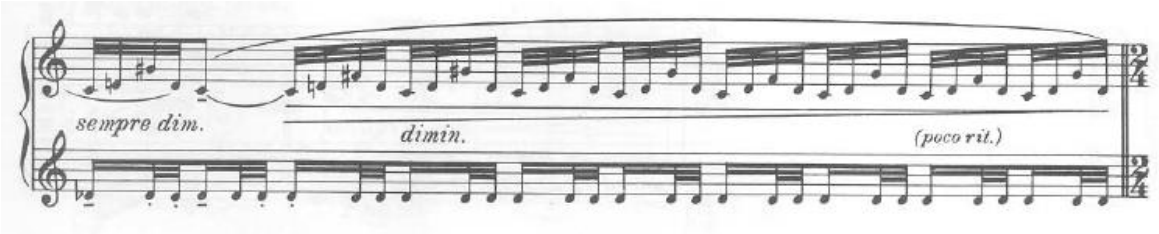


Ex. 277 : les octaves réb et lab (en rouge) doivent être affirmées dans une dynamique plus importante que le trémolo d'accords (en bleu), ms. 1

[1.2] Les six systèmes qui composent cette *introduction* non mesurée peuvent être divisés en quatre groupes de longueur variable, chacun caractérisé par le déploiement de cellules motiviques particulières mais tous unis par l'implication des deux notes *réb* et

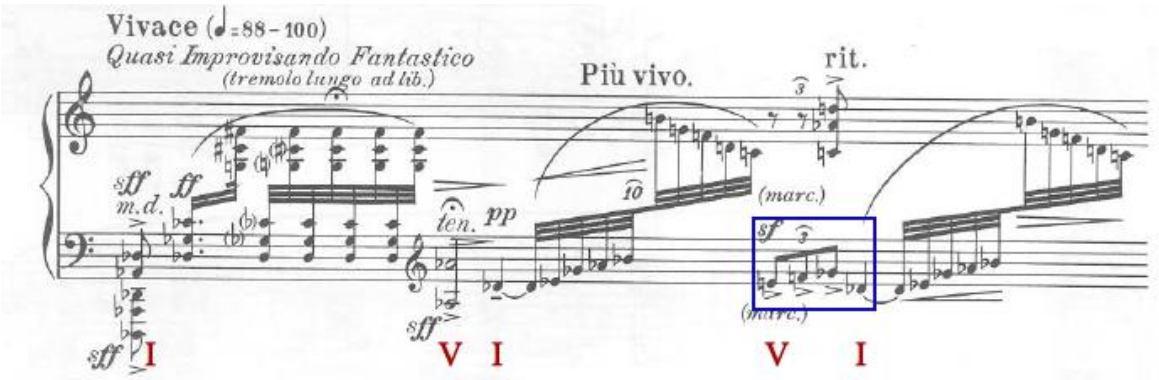
lab présentées à tour de rôle comme pôle d'attraction mélodico-harmonique. L'exemple ci-dessous en présente le détail :





Ex. 278 : division de l'introduction en quatre groupes, ms. 1

[1.3] La transition du *lab sff* (achevant le premier espace) au *réb pp* (initiant le second), s'effectue dans une relation au temps intimement liée à l'évènement sonore : c'est la durée d'amenuisement naturelle de l'impact sonore du *lab sff* – jusqu'à ce que la résonance de la corde ait atteint le niveau *pp* souhaité – qui en déterminera la longueur avant que le *réb* ne soit joué. Ensuite, le second espace annonce déjà, sous une forme ornementée et temporellement compressée, le motif de main gauche et les ponctuations de main droite qui caractérisent *l'élément alpha*. Le geste harmonique, ramassé à celui de I-V-I, doit être tout particulièrement soigné par l'interprète.



Ex. 279 : surlignage du geste harmonique, ms. 1

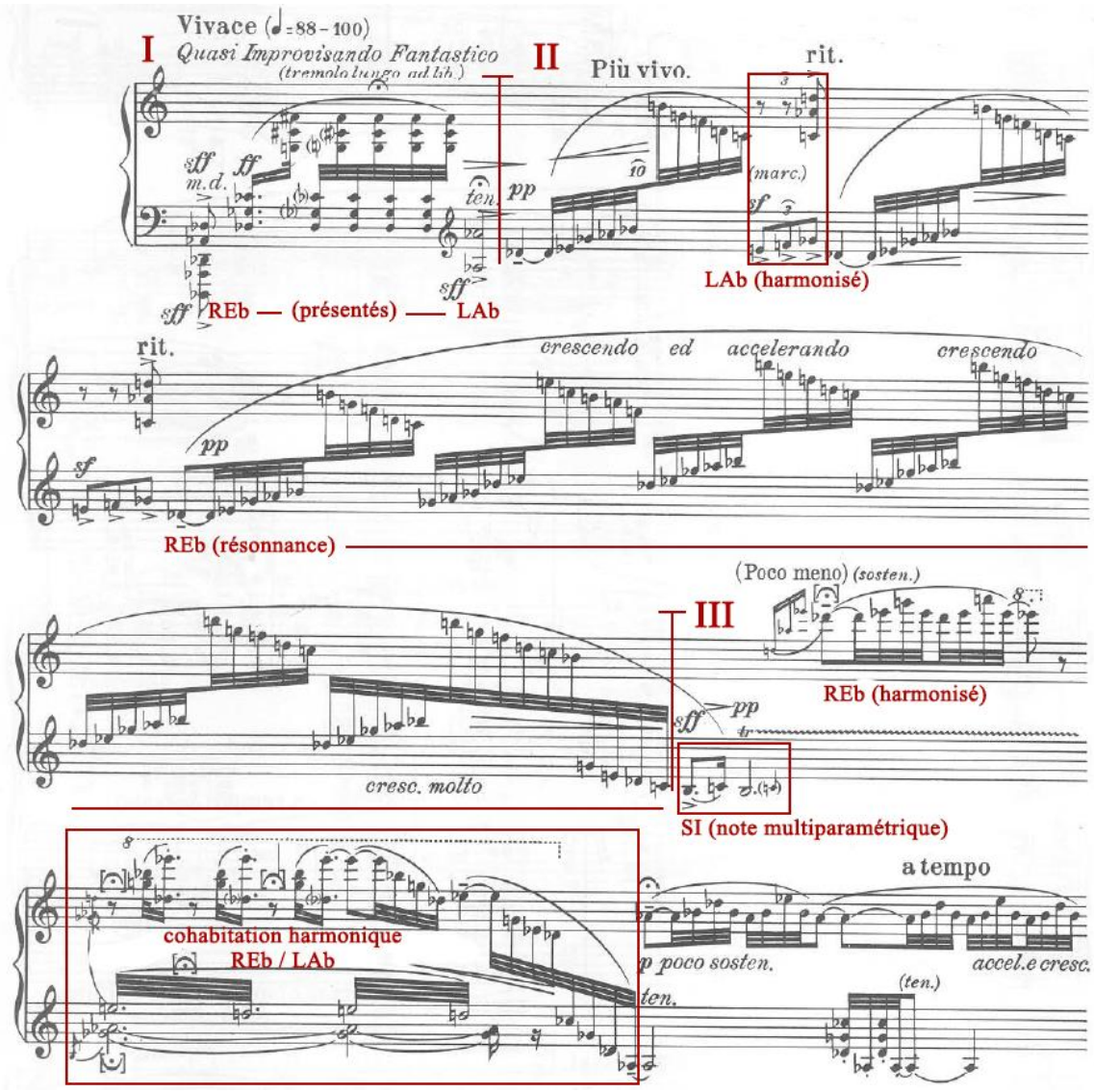
Le trait ornemental de triple-croches permet à la tonique *réb* de se projeter vers l'univers sonore de sa dominante *lab*, ainsi que le souligne les indications dynamiques (*soufflet* expansif et *sf*). Le *rubato* inhérent à la notion d'improvisation qui parcourt toute cette introduction s'incarne dans le trait de triple-croches par une accélération progressive et linéaire de la vélocité, de façon à ce que l'indication *Piu vivo* soit atteinte vers le milieu

du groupe ornemental. Nous constatons alors que le passage de la tonique à la dominante se charge de tension par la combinaison simultanée de l'accélération métrique et de l'augmentation dynamique ; de même ensuite, le triolet de main gauche et l'accord à la main droite qui en effectue le remplissage harmonique, se voient investis d'une tension similaire – parée cette fois d'une retenue métrique – et dont la directionnalité a pour objectif le retour à la tonique. Ces deux tensions, semblables par leur nature, mais divergentes par leur procédé de mise en œuvre, peuvent être rendues par l'interprète par un travail précis sur le contrôle du *rubato* (donc de l'articulation plus ou moins prononcée des notes), du timbre et de l'intensité dynamique. Ainsi, lors du triolet de main gauche, la retenue métrique sera corrélée d'une articulation bien définie, au timbre de plus en plus vibrant, exprimé par une phalangette *pointue* : l'expression doit croître en intensité au fur et à mesure du ralentissement de la vélocité jusqu'à atteindre le point maximal où surgit l'accord à la main droite. La répétition qui suit de ce geste I-V-I est quelque peu différente par le *soufflet* dégressif qui habille la seconde moitié du trait ornemental, mais qui n'enlève en rien l'expression des tensions qui gouvernent le mouvement d'aller-retour tonique-dominante-tonique, par le fait notamment que l'arrivée sur la dominante demeure toujours d'une intensité dynamique supérieure à celle de la tonique.

[1.4] Par la suite, le déploiement et la généralisation des traits de triple-croches doit être envisagée comme un instant transitionnel ne nécessitant pas une implication interprétative outre-mesure. A ce titre, le pianiste prendra soin de garder à l'esprit la perpétuation du *réb* même au-delà de son extinction tout au long des six occurrences du groupe ornemental, car ce qui se joue ici, au travers le passage au troisième espace de *l'introduction*, est la démonstration des notes fondamentalement structurelles de la pièce *réb*, *lab* et *si* (point tournant enharmonique et organisateur du point central de la pièce comme nous l'avons démontré dans l'analyse préliminaire). Ainsi, les notes *réb* et *lab*, tout d'abord présentées lors du premier espace, se dotent, au cours du second espace, d'une caractérisation harmonique au sein d'un univers sonore qui se hiérarchise peu à peu[108], jusqu'à l'arrivée dans le troisième espace qui nous plonge, par la survenance du *si*, au cœur de l'interpénétration des éléments harmoniques : ce *si* étant tour à tour au fil de la pièce, tel que nous l'avons décrit dans le chapitre analytique, fondamentale d'un accord

[108] Par la coloration en dominante du *lab*, le *réb*, investi par l'oreille comme tonique, se voit naturellement adjoint d'un signifiant harmonique auditivement anticipé, cependant musicalement pas encore précisé par Szymanowski.

centré sur lui-même, et par enharmonie *dob*, septième de *réb*, tierce mineure de *lab* et enfin neuvième de *sib*.

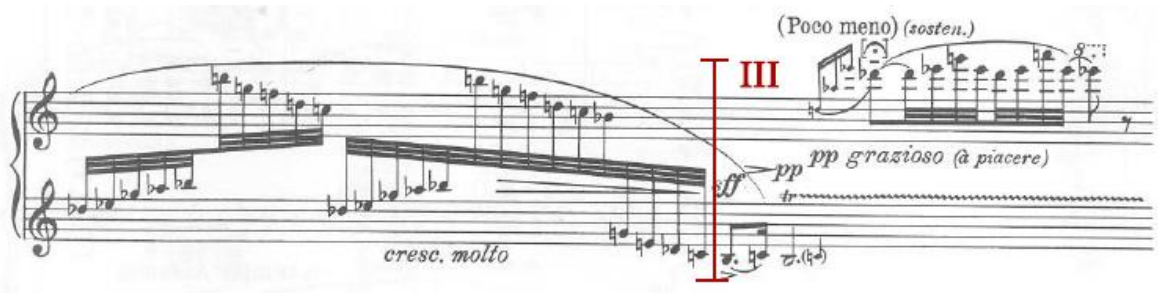


Ex. 280 : caractérisation harmonique progressive des pôles réb et lab, ms. 1

Afin d'accentuer la continuité du *réb* tout au long du trait ornemental, l'interprète aura soin de garder enfoncée la *pédale forte* qui, par le brouillement sonore, permettra à l'oreille de l'auditeur d'envisager de façon plus aisée le passage du *réb* au *si* et ainsi d'accentuer la brutalité de la survenance de cette dernière note (*sff*). Le trait ornemental sera commencé dans le tempo *Piu vivo* précédemment acquis, et accéléré progressivement jusqu'à une vélocité certaine au sein de laquelle chaque doigt devra

cependant conserver une articulation claire et précise. Pour cela, les doigts seront recourbés, les phalangettes percutant la touche verticalement, et la voûte du métacarpe particulièrement formée, afin de conserver un contrôle total sur la clarté et la dynamique de la production sonore. Une seule légère retenue pourra être effectuée sur l'ultime *si aigu* à la main droite, aboutissement du *crescendo molto*, et précédant la plongée vers le *si grave*. La difficulté technique liée à l'enchaînement du brusque *diminuendo* immédiatement suivi par l'attaque *sff* peut être résolue par une courte respiration de la main après la note précédant l'attaque (entre *do* et *si* à la main gauche) ; de plus, le *diminuendo* sera réalisé plus aisément si le poignet accompagne la dégressivité dynamique en se soulevant peu à peu, obligeant les doigts à s'allonger et réduisant naturellement l'impact des phalangettes sur la touche.

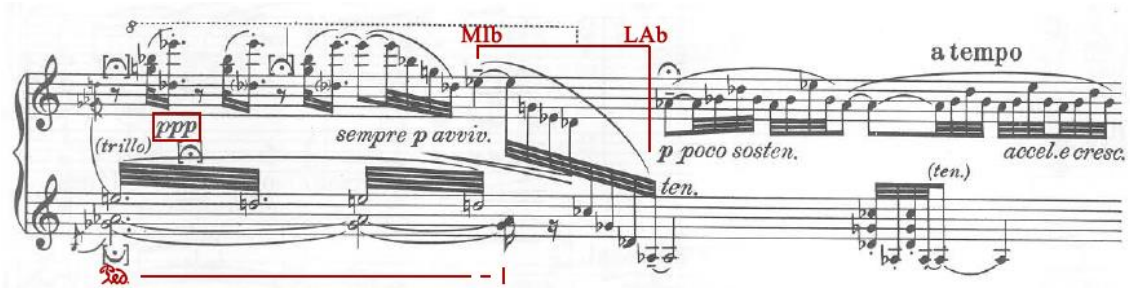
[1.5] Le troisième espace s'ouvre par l'harmonisation du *réb* qui, jusque-là était demeuré dans l'état de sensation auditive : à la main droite, le groupe de petites notes dont l'aboutissement est le *réb* présente de façon concentrée l'ossature quintale *réb-lab-mib*, fondation de l'accord de neuvième, ainsi que l'oscillation caractéristique par l'altération de la neuvième (*mib – ré bécarre*). Tandis que le trille de la main gauche sur *si bécarre* revêt, dans ce contexte, la sonorité de la septième par enharmonie (*dob*), l'arabesque à la main droite déploie, aux notes supérieures, la double altération de la quinte juste (*sol – la*), résumant ainsi l'une des deux manifestations de *l'agrégat-modèle*. A ce titre, l'indication *Poco meno sostenuto* doit être respectée avec soin, afin d'énoncer, avec une certaine lenteur, une certaine gravité, cet instant du discours qui figure un point d'importance dans l'ébauche de *l'agrégat-modèle* que réalise Szymanowski dans cette *introduction*. De plus, les notes supérieures *sol-la* de l'arabesque de main droite bénéficieront d'un timbre plus appuyé en attaquant la touche d'une phalangette recourbée.



Ex. 281 : le groupe III s'ouvre par l'harmonisation du pôle réb, ms. 1

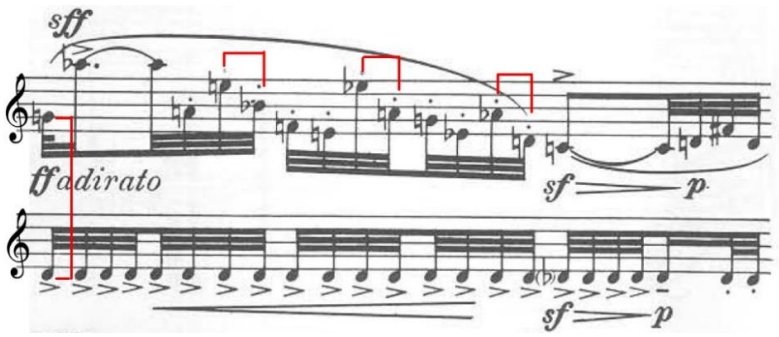
[1.6] Nous avons pu constater, dans le chapitre analytique préliminaire, de quelle façon, à partir du quatrième système, Szymanowski parvient à faire coexister très subtilement les univers harmoniques des deux manifestations de *l'agrégat-modèle* : le trille à la main gauche reprend la double altération de la quinte, transposée sur le pivot *lab*, tenu tout le long avec sa septième (*solb*). Le *si bécarre* prend alors, au sein de ce nouvel espace harmonique, une connotation de tierce mineure, tel que nous le verrons lors de *l'élément gamma*. La main droite se voit divisée en son milieu : la partie supérieure (*sib-mib*) appartenant à l'univers de *lab*, la partie inférieure (*sol-réb*) demeurant attachée à la subsistance de l'univers harmonique de *réb* altéré, évoqué dans l'arabesque précédente. Or, puisqu'aucun des deux espaces sonores ne s'impose ici l'un par rapport à l'autre et qu'à l'aune de la pièce toute entière, ils s'affirment d'égale importance – l'un ne pouvant subsister sans l'autre –, l'emploi de la nuance *ppp* (la plus faible de toute *l'introduction*) et son respect scrupuleux par l'interprète participe du maintien de cette partie du discours dans un flou harmonique et expressif voulu par le compositeur ; le pianiste doit garder à l'esprit, tout au long de cette *introduction*, qu'il n'est question que d'esquisse, de suggestion : si les pivots structurants fondamentaux de la pièce sont donnés, ils ne sont que présentés et se parent, au fur et à mesure que leurs contours harmoniques se précisent, d'un voile de complexité croissante. L'interprète réalisera donc cette partie du quatrième système par la conscience précise du double échappement de son instrument, les doigts allongés sur la touche, le poignet légèrement surélevé. De ce complexe sonore, ne surgiront que les deux notes marquées d'un trait d'accentuel *mib* et *lab*, quinte commune aux deux accords organisateurs de la pièce. Cette mise en valeur timbrale sera accompagnée d'un jeu de pédale spécifique : la *pédale forte* sera maintenue depuis le début du quatrième système et jusqu'à la fin du *trille* à la main gauche ; or le *mib* accentué à la main droite devra être tenu tandis que la pédale sera

progressivement relâchée afin que de la dissipation harmonique ne demeure un instant que cette note solitaire ; enfin, pour que sa liaison avec le *lab grave* puisse être perçue, il est fondamental que le trait de triple-croches soit joué avec un son inexpressif, neutre, d'une dynamique infime.



Ex. 282 : proposition interprétative pour la terminaison du groupe III, ms. 1

[1.7] Le quatrième et dernier espace s'ouvre par la réitération à la main droite de l'arabesque qui avait permis, lors du troisième espace, de revêtir harmoniquement et pour la première fois le pivot *réb*. Si nous avions pu juger, au cours du troisième espace, de l'interpénétration au sein même de la main droite des univers harmoniques fondés sur *réb* et *lab*, nous pouvons considérer, à l'aune de nos conclusions précédentes, que la cellule qui ouvre le quatrième espace et qui se répète jusqu'au milieu du cinquième système est constituée des deux extrémités des accords de neuvième sur *réb* et *lab* : *lab-sib* et *réb-mib*. De même, la ponctuation réalisée par la main gauche se fonde sur l'empilement des deux septième de nos agrégats : *lab-solb* et *réb-dob*. Le groupe quasi-improvisé noté *ff adirato* rassemble, comme nous l'avons décrit dans le chapitre analytique préliminaire, l'intégralité des quatre tritons formés par les rapports de la double altération de la quinte avec les extrémités des deux accords de neuvième : *réb-sol* et *la-mib*, *lab-ré* et *mi-sib*.



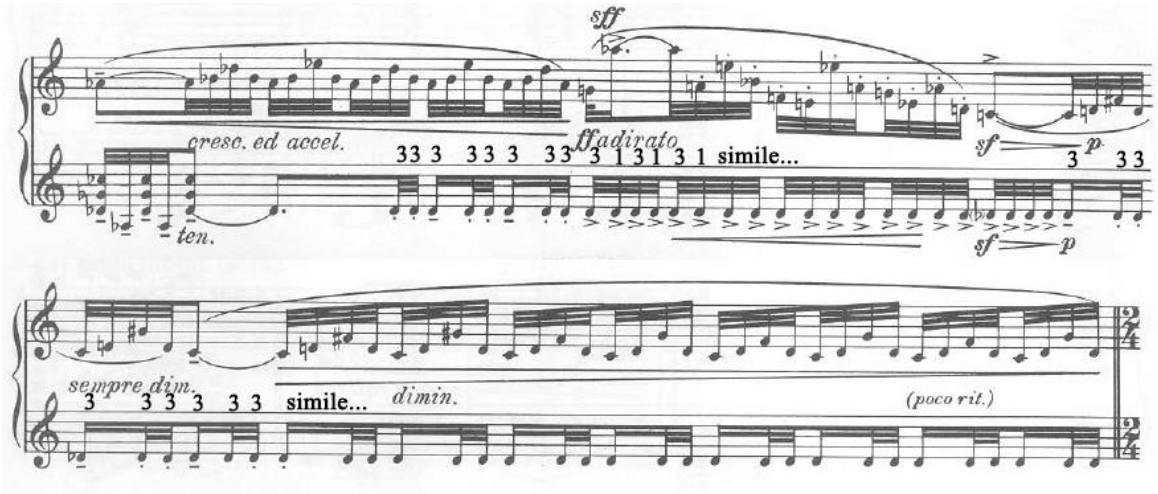
Ex. 283 : manifestation des quatre tritons obtenus par la double altération de la quinte des deux accords fondateurs de la pièce, ms. 1

[1.8] Or, si nous avons pu voir que Szymanowski présente lors de cette *introduction*, tout d'abord à tour de rôle, puis savamment imbriqués, les deux pivots *réb* et *lab* harmonisés sous la forme d'accords de neuvième de qualité dominante dont la quinte est doublement altérée, la fin du quatrième espace voit surgir, à la main droite, la *cellule arabesque* investie d'un nouveau sens harmonique. Par la modification de la notation, *solb-lab* deviennent *fa#-sol#* ; ces notes résonnent avec le *ré* comme une forme d'anticipation de l'accord de *mi majeur* qui apparaitra lors de *l'élément alpha* aux côtés des accords de neuvième de qualité dominante sur *lab* et *réb*.

[1.9] L'interprète parvenu au début du quatrième espace prendra le temps d'initier la nouvelle *cellule arabesque* en usant d'un *rubato* empreint d'indécision, encore attaché au *Poco meno* précédent. Il ne manquera pas de faire resurgir quelque peu les notes supérieures de la cellule afin de souligner sa construction en deux strates horizontales (*lab-sib* + *réb-mib*). La *pédale forte* sera utilisée avec parcimonie pour rendre compte de l'épuration soudaine de l'espace musical. L'indication dynamique *poco sostenuto* devra être envisagée en relation avec le grand et long *crescendo* à venir, conduisant au point de culmination *ff adirato*. Par conséquent, les deux premières itérations de la *cellule arabesque* et la ponctuation de main gauche seront articulées avec une phalangette précise, claire, mais très légère. Ce n'est qu'à partir du *a tempo* que l'interprète commencera d'augmenter la dynamique par l'augmentation progressive du poids de la phalangette tout d'abord, puis du métacarpe, et enfin de l'avant-bras. La conception d'une progression linéaire dans le *crescendo* du cinquième système trouve écho dans la gestion similaire du *diminuendo* au dernier système de *l'introduction*. Ainsi, la nuance *p* indiquée devrait être énoncée *mf* car, encore empreinte de l'agitation du trait précédent, elle voit

subsister plusieurs indications d'accentuel. Puis, en corrélation avec le début de l'ultime phrase à la main droite, le véritable *diminuendo* pourra être initié et conduit jusqu'à la fin de *l'introduction*.

[2.0] La problématique de la répétition du *réb* à la main gauche, de plus en plus fort puis en plus en plus doux, peut être à l'origine de questionnements quant au doigté à employer. Je propose une division de cet espace en trois parties, en lien étroit avec sa construction dynamique, repliable symétriquement autour de sa section centrale : la première et la troisième parties, constituées d'une augmentation et d'une diminution du niveau sonore, se caractérisent par la même notation de mode de jeu (appui – soulevé – soulevé). Ici, je suggère l'utilisation unique du troisième doigt, pivot de la main, associé à un poignet souple et légèrement surélevé de façon à ce que le doigt soit allongé. Lors de chaque appui, le poignet remonte, encaissant le choc ; permettant ensuite aux deux notes pointées d'acquérir une légèreté inhérente à ce mouvement de soulevé. Dans la seconde partie, *ff adirato*, au cours de laquelle chaque *réb* est fortement accentué, il me semble là nécessaire d'employer l'alternance du troisième doigt et du pouce, afin d'être en mesure d'appuyer, autant qu'il est nécessaire, chaque note de façon égale, sans risquer le blocage des tendons.



Ex. 284 : proposition de doigté pour la répétition du réb, ms. 1

[2.1] Enfin, la réalisation à la main droite de la phrase notée *ff adirato* va nécessiter une implication énergétique manifestée par une attaque de la touche franche et puissante.

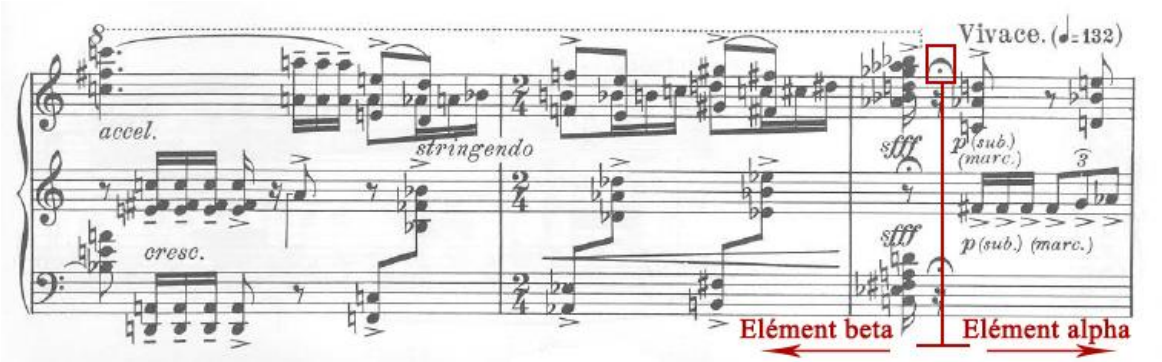
Si le premier *sol bécarre*, joué au pouce, constitue déjà l'incipit de la phrase et forme avec la basse *réb* l'un des quatre tritons structurants, il incarne également un tremplin qui permet à la main de se projeter vers le *lab*, culmination dynamique (*sff*) et qui manifeste, une fois encore avec la main gauche, l'incarnation des deux pivots organisateurs de la pièce (*réb-lab*). Afin que le son soit criant, presque violent, cette note doit être attaquée par un cinquième doigt tombant verticalement, accompagné de toute la résistance de la phalange proximale et du poids de l'avant-bras dont la chute est entrainée par le coude. Les notes pointées suivantes seront produites par une percussion du doigt entier, solidaire depuis la phalange proximale jusqu'à la phalangette, dont celle-ci sera, lors de son impact avec la touche, brutalement ramenée vers l'intérieur de la main, formant ainsi le caractère sonore bref et rigoureux de cet instant musical. L'utilisation d'un *rubato* judicieux et parcimonieux aura pour objectif de rendre saillants les trois tritons, en allongeant quelque peu la durée de leurs notes constituantes. Toutefois, afin de ne pas réitérer trois fois un même type d'altération du discours, ce *rubato* localisé sera réduit à l'imperceptible sur l'ultime triton, marquant ainsi le caractère de précipitation voulu par Szymanowski (*cresc. ed accel.*) et particulièrement manifeste lors de ce groupe *ff adirato*.

[2.1] Cette longue *introduction* mène à la première apparition de *l'élément alpha*, élément court mais éminemment caractéristique qui sera réitéré cinq fois au cours de la pièce. Ces répétitions subissant, à chaque fois, plusieurs variations dans leur objectif expressif, il m'a semblé nécessaire d'en extraire pour chacune, dans le tableau ci-dessous, les caractéristiques dynamiques et métriques présentées sous la forme de trois lignes : nuances, variations dynamique, variations métrique. De plus, j'ai également reporté, en dessous de l'indication métrique principale, leur point d'attractivité harmonique ainsi que la section qui les suit immédiatement.

<table>
<tr><td colspan="3">I
Piu Mosso (100), ms. 2-5
Pivot : Reb
➔ Va vers Beta initial</td></tr>
<tr><td>p
<></td><td colspan="2">p
<>
rall</td></tr>
<tr><td colspan="3">II
A tempo (100), ms. 22-25
Pivot : Reb
➔ Va vers Beta étoffé</td></tr>
<tr><td>mf
<></td><td colspan="2">mf
>
rall</td></tr>
<tr><td colspan="3">III
A tempo (126), ms. 42-46
Pivot : Reb
➔ Va vers Gamma initial (avec tierce min de Lab)</td></tr>
<tr><td>mf
cresc</td><td>+
cresc
accel</td><td>+
cresc
accel</td></tr>
<tr><td colspan="3">IV
Vivace (132), ms. 81-88
Pivot : Lab
➔ Va vers Gamma étoffé (avec tierce Maj de Lab)</td></tr>
<tr><td>f
<></td><td>cresc</td><td>f
senza rit</td></tr>
<tr><td colspan="3">V
Vivace (132), ms. 118-124
Pivot : Lab
➔ Va vers reprise Introduction</td></tr>
<tr><td>p
<</td><td>+
<</td><td>f
<>
Senza rit</td></tr>
</table>

Ex. 285 : tableau synthétique des différentes occurrences de l'élément alpha

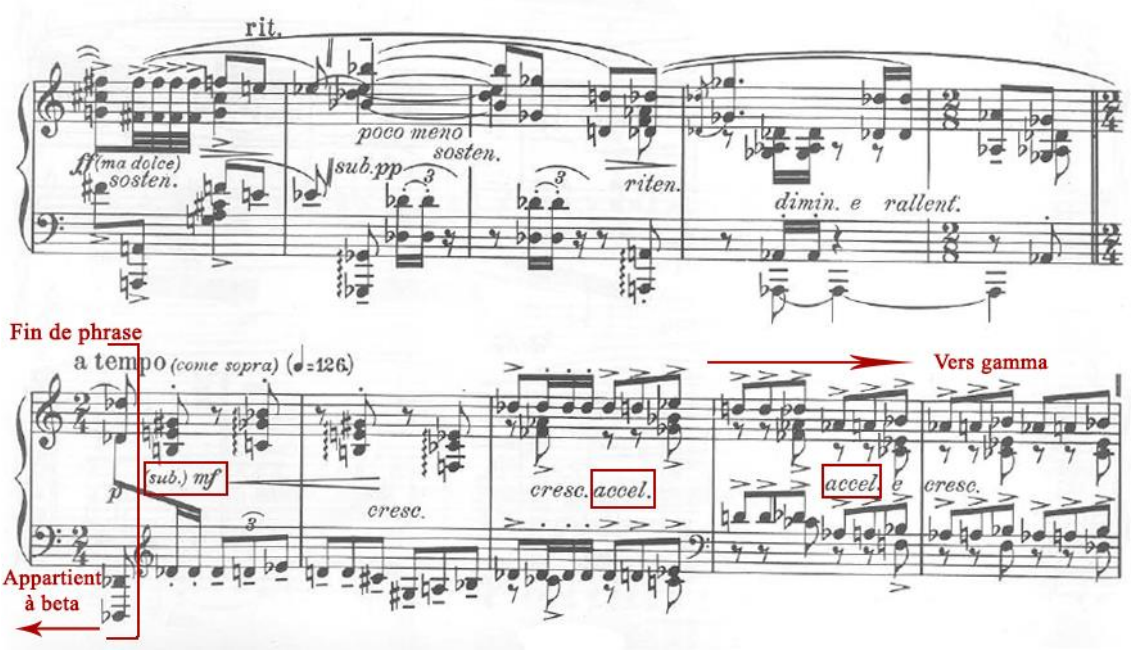
[2.2] Des cinq occurrences de *l'élément alpha*, quatre sont encadrées de double-barres de mesure, leurs extrémités semblant ainsi clairement délimitées au sein du discours musical. Or, si la cinquième occurrence diffère par leur absence, elle manifeste également une physionomie particulièrement instructive : tandis que s'enchaine sans discontinuité après elle la répétition de *l'introduction* (ms. 125-131), elle se voit, à son début, séparée de *l'élément beta* précédent (ms. 106-118) par un point d'orgue.



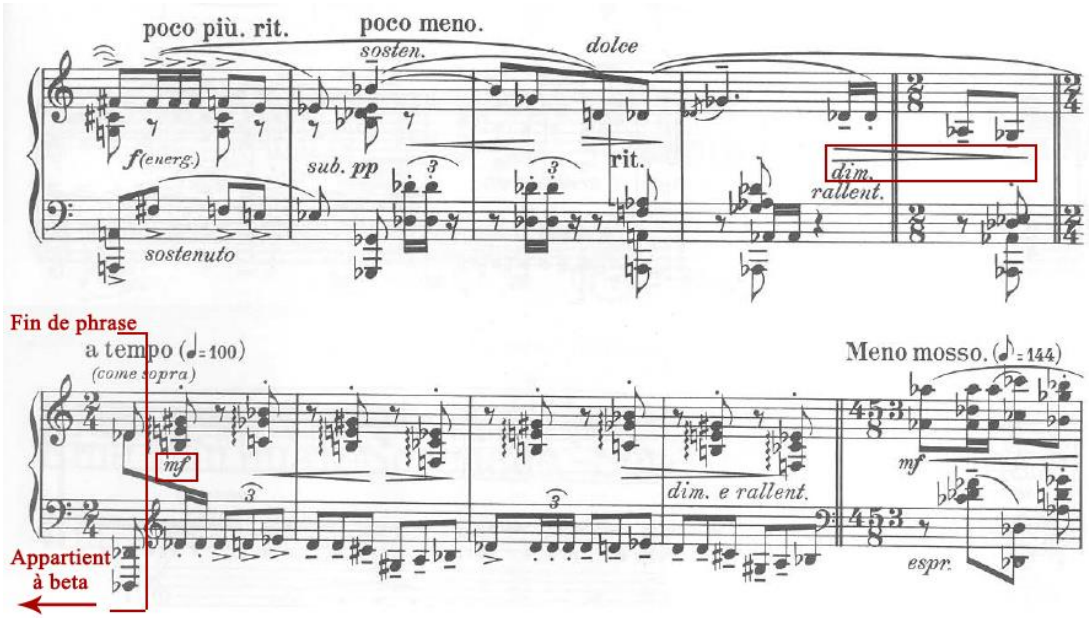
Ex. 286 : point d'orgue précédant l'occurrence 5 de l'élément alpha, ms. 116-118

La troisième occurrence montre un profil métrique similaire par l'indication *accel*, posée pour la première fois à la terminaison du motif, et précipitant celui-ci vers *l'élément gamma*. De plus, notons la présence de l'indication *subito mf* sur les deux premières double-croches du motif, rattachant, de fait, l'octave (première croche, *piano*) à la terminaison dynamique de *l'élément beta* précédent. De même, et en toute logique avec la nuance employée, cette octave marque la chute de la phrase commencée trois mesures auparavant et marquée d'un *diminuendo*. Un phénomène dynamique semblable se produit lors de la seconde occurrence de *l'élément alpha*[109], où l'on voit figurer l'indication *mf* sur la seconde partie du premier temps.

[109] Bien que celui-ci soit encore lié à l'imitation de la première occurrence de *l'élément alpha* par l'indication métrique conclusive *rallent*.



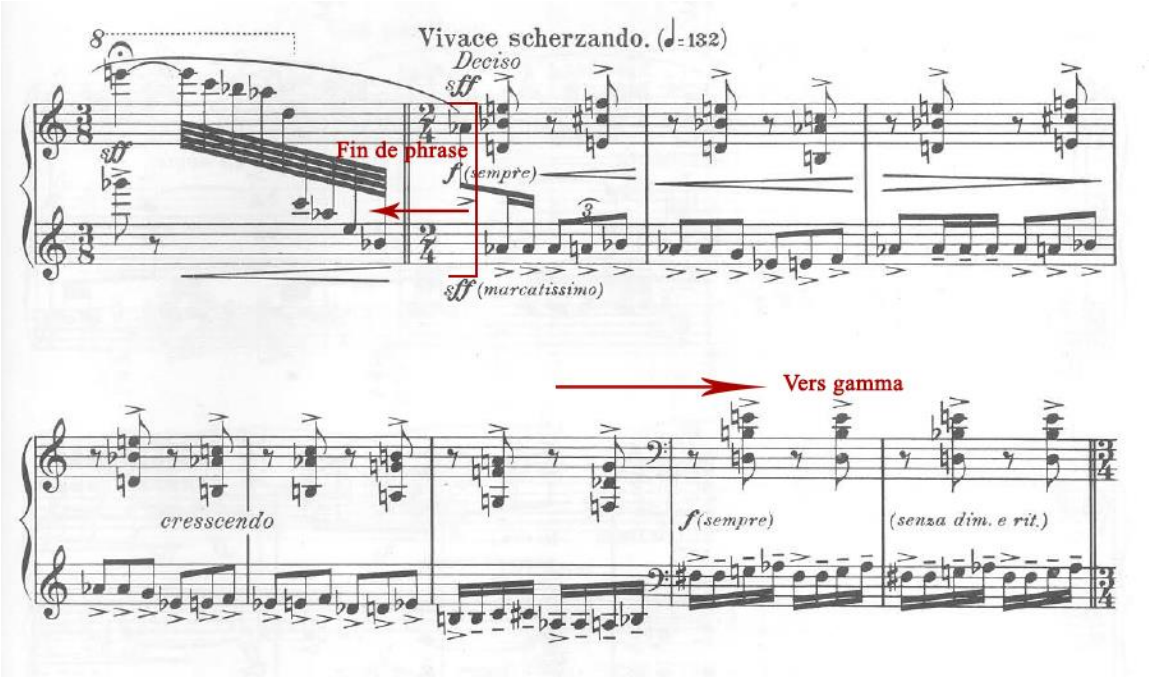
Ex. 287 : élément alpha, occurrence 3, profil métrique et dynamique, ms. 37-46



Ex. 288 : élément alpha, occurrence 2, profil dynamique, ms. 17-26

La disposition caractéristique de ces trois éléments d'altération du discours, phraséologique, dynamique et métrique, est reprise lors de la quatrième occurrence de *l'élément alpha*. Le premier *lab* en croche marquant la terminaison phraséologique de la

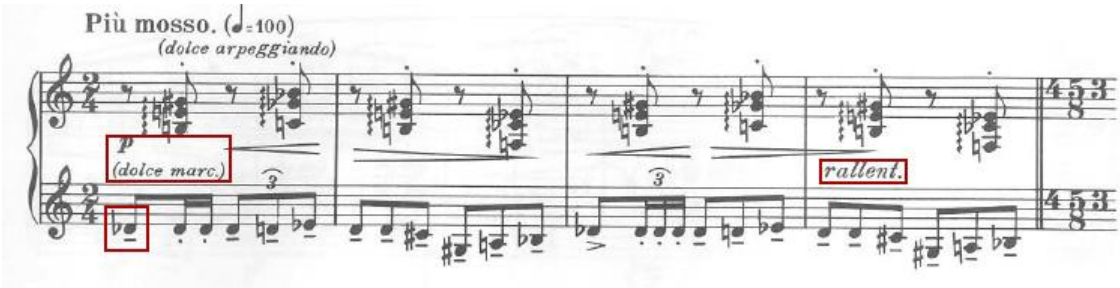
section ornementale précédente, l'indication *sff marcatissimo* prend donc effet à partir des deux double-croches suivantes ; de même qu'à la fin, Szymanowski, accélérant la perception du temps musical par la modification agogique *triolet / double-croches,* prend soin de préciser, par l'indication *senza rit*, qu'il attend ici un enchaînement direct à *l'élément gamma* suivant.



Ex. 289 : élément alpha, occurrence 4, profil métrique et dynamique, ms. 80-88

Par son commencement sur la seconde partie du premier temps, la cinquième occurrence résume, en somme, le découpage caractéristique qui se manifeste dans les occurrences 2, 3 et 4 : la première croche du temps appartient toujours, phraséologiquement et dynamiquement, à la section précédente. Cette démonstration est, sur un plan interprétatif, particulièrement importante car elle détermine la directionnalité de *l'élément alpha* que le pianiste devra faire resurgir. La séparation du premier temps que nous voyons mise en œuvre lors des occurrences 2 à 5, ainsi que la précipitation de la terminaison du motif vers l'enchaînement à la section suivante qui se déroule au sein des occurrences 3 à 5, semblent nous indiquer que *l'élément alpha* se pense comme un instant musical attaché davantage à ce qui le suit qu'à ce qui le précède. Ainsi, incarnant une sorte de pont entre deux sections, il devrait être envisagé expressivement comme une

introduction à ce qui le suit, plutôt que comme une conclusion à ce qui l'a précédé. A l'aune de cette détermination, nous réévaluons, à l'échelle globale, la physionomie métrique et dynamique de la première occurrence. Tout d'abord, marquant le début du corps de la pièce après *l'introduction*, sa première croche, ici rattachée au motif, incarne nécessairement un point de stabilité initial, que nous voyons souligné d'un tiret accentuel. Sa terminaison est marquée d'un *rallent* qui fait paraitre l'occurrence presque hésitante, flottante dans une dynamique légère (*dolce marcato*).

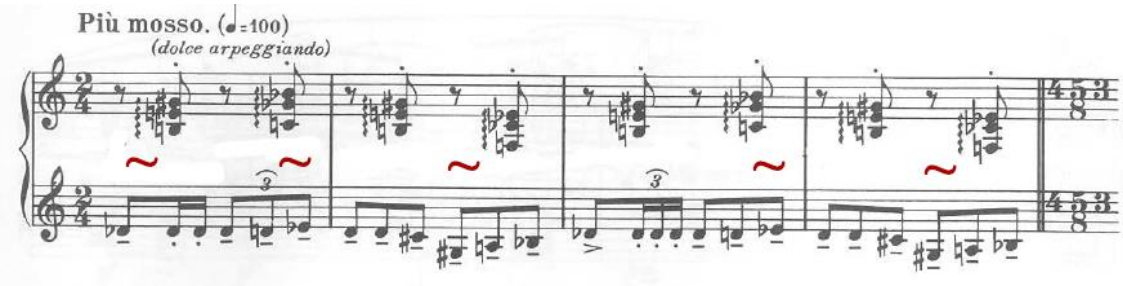


Ex. 290 : élément alpha, occurrence 1, profil métrique et dynamique, ms. 2-5

[2.3] Or, tout au long de sa réitération au cours de la pièce, *l'élément alpha* va voir sa personnalité musicale évoluer, comme par un accroissement de sa volonté propre. Si la seconde occurrence conserve encore le ralenti conclusif, elle acquiert une certaine lourdeur par l'augmentation de sa nuance (*mf*) et l'affirmation de l'accentuel. Puis, la troisième occurrence, annonçant l'apparition de *l'élément gamma* ainsi que l'implication musicale du pivot *lab*, devient directionnelle par l'association dynamique (*cresc*) et métrique (augmentation du tempo : 100 à la noire auparavant, 126 ici ; et l'indication *accel*). La quatrième occurrence, voyant encore la métrique augmenter (132 à la noire), marque le pic de l'évolution de *l'élément alpha* et s'établit dans une nuance *forte marcatissimo*. L'indication *senza rit*, qui figurera également à la cinquième occurrence, est, dans l'intention, similaire à *l'accel* de la troisième occurrence. Enfin, bien que d'une indication métronomique similaire, la cinquième occurrence, introduisant la reprise de *l'introduction*, semble, par sa dynamique amoindrie, renouer avec la première. En effet, le parcours de ses nuances (*p* < *f* > *mp*) parait faire écho au double soufflet initial (*p* < > *p*). Nous assistons à une forme d'évolution organique, au sein de laquelle les éléments du

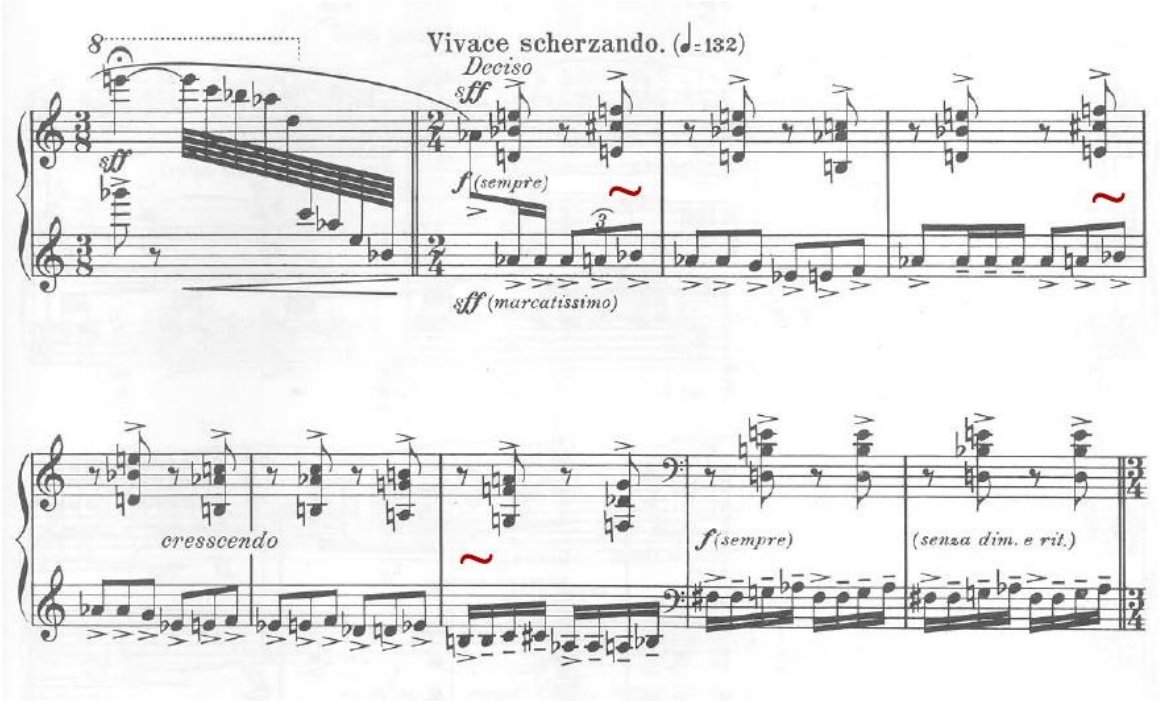
discours, persistant d'une occurrence à l'autre, s'altèrent, se modifient, croissent jusqu'à un point de culmination, puis s'affaiblissent.

[2.4] L'interprète, souhaitant révéler le potentiel de transformation de *l'élément alpha*, devra hiérarchiser la mise en œuvre de l'arsenal expressif dont il dispose. Tandis qu'à chaque occurrence, de la première à la quatrième, la dynamique augmente, le *rubato* utilisé dans l'articulation du motif de main gauche évolue à son tour. Si la première itération de *l'élément alpha* qui ouvre le corps de la pièce devrait paraitre tout en charme, elle doit aussi signifier le caractère trompeur, la fausseté hypocrite qui se voile d'une douceur factice. L'usage d'un *rubato* léger sur le premier temps et sur les deux dernières croches des ms. 2 et 4, puis sur le *sol#* grave des ms. 3 et 5 de la section, permettra d'en souligner l'aspect déclamatoire.



Ex. 291 : élément alpha, occurrence 1, proposition de rubato, ms. 2-5

Or, au fur et à mesure de l'accroissement de la dynamique gouvernant les occurrences suivantes 2, 3 et 4, et par conséquent de la modification du tempérament expressif de *l'élément alpha* en un instant musical de plus en plus ferme et déterminé, le *rubato* devient plus intense, tout en étant plus localisé, moins diffus. Ainsi, par exemple, lors de la quatrième occurrence, l'interprète continuera de l'employer seulement sur les deux dernières croches des ms. 81 et 83, et sur les deux premières double-croches à la ms. 86.



Ex. 292 : élément alpha, occurrence 4, proposition de rubato, ms. 80-88

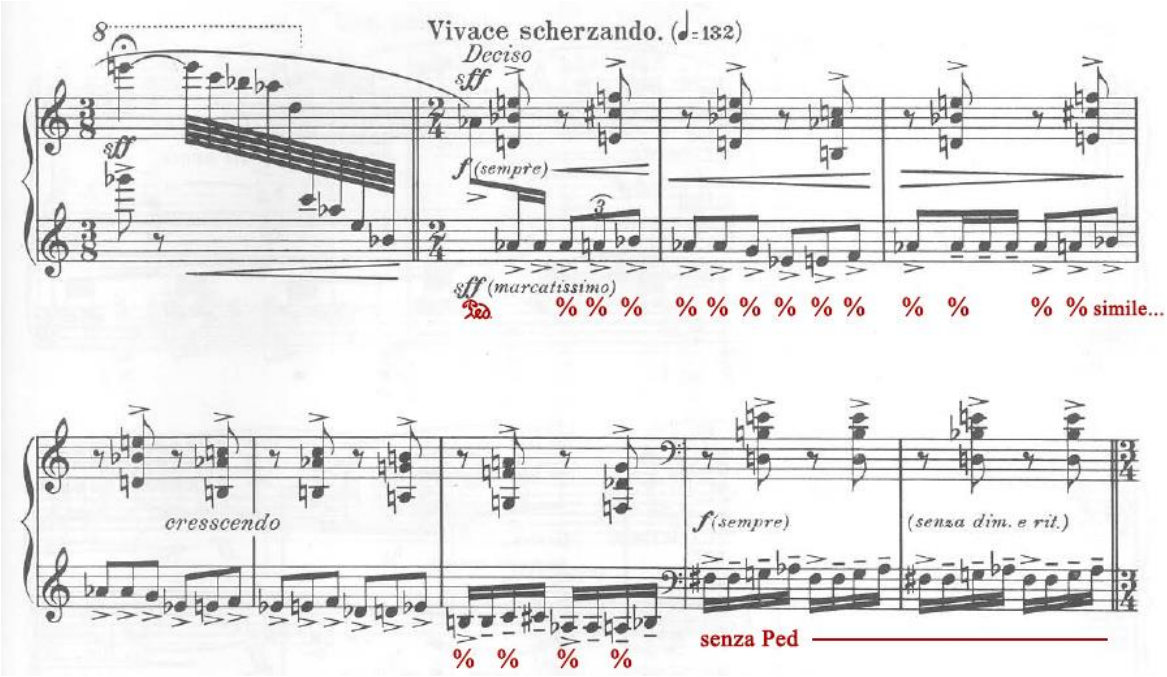
[2.5] Intimement liée, tout comme le *rubato*, à l'expression déclamatoire et à l'intelligibilité d'une directionnalité musicale, l'attaque de la touche par l'articulation de la phalangette et du doigt évolue conjointement avec le renforcement dynamique de *l'élément alpha*. Ainsi, lors de la première occurrence, le doigt est légèrement allongé, la phalangette rencontre la touche de façon oblique, avec le *gras du doigt*, permettant un contrôle optimal sur la qualité sonore. Si, lors de la seconde occurrence, l'attaque du doigt demeure semblable, la transformation de la nuance *p* précédente en *mf* ne s'effectue que par l'adjonction d'un poids supplémentaire déterminé par la surélévation légère du poignet et sa résistance. Enfin, la troisième occurrence permet la manifestation en un espace clos et restreint de la transformation de l'attaque le doigt lorsque la dynamique atteint un niveau élevé : à partir de la ms. 44, le doigt se recourbe de façon à ce que la phalangette rencontre la touche verticalement, la voute du métacarpe se renforce et devient solidaire d'un poignet abaissé afin de diriger la résistance sur la phalange proximale et la force dans la projection du doigt[110].

[110] Ce rapport au clavier sera utilisé de même lors de la quatrième occurrence.

Dynamique	*piano*	-------->	*forte*
Rubato	*diffus/léger*		*localisé/intense*
Poignet / Attaque	*souple*		*résistant*

Ex. 293 : tableau de correspondance dynamique / rubato / gestique

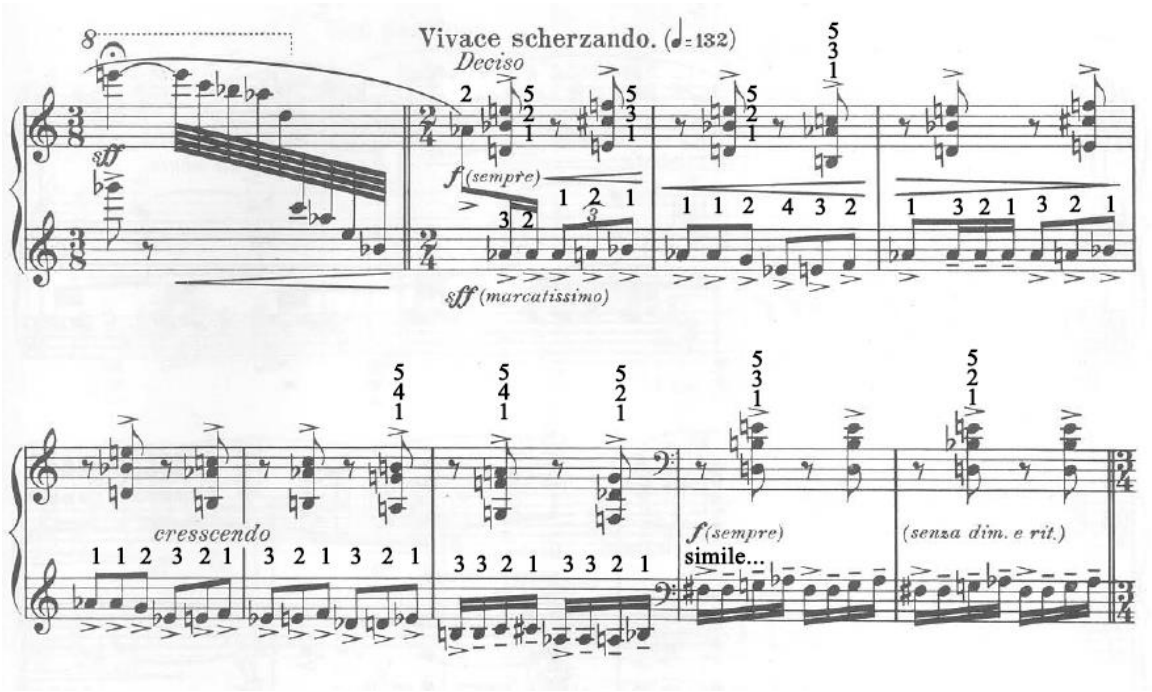
[2.6] Si la pédale ne peut ici influer directement sur la perception de l'évolution dynamique à l'échelle globale des multiples occurrences de *l'élément alpha*, elle peut en revanche accentuer la précipitation métrique intrinsèque aux itérations comportant les indications *accel* ou *senza rit*. En effet, à partir de la troisième occurrence, nous voyons, aux ms. 45-46, la triple répétition d'une courte cellule, associée à un processus d'accélération métrique marqué par l'indication *accel*. Nous trouvons de même aux ms. 87-88 (occurrence 4), et 123-124 (occurrence 5) ; l'indication *senza rit* signifiant dans son essence une invitation à se projeter vers l'avant. Un profil de pédalisation similaire aux cinq occurrences peut souligner la brisure dans le flux mélodique qui s'opère lors de ces répétitions. Ainsi, l'absence totale de *pédale forte* dès la première apparition de la cellule répétée, détachant chaque note par rapport aux autres, asséchant le son, s'imposera naturellement en contraste avec le reste de la section. A ce titre, pour le reste, je propose au pianiste l'usage d'une demi-pédale sur chaque croche des triolets de main gauche puis, lorsque les double-croches apparaissent, une demi-pédale par croche métrique.



Ex. 294 : élément alpha, occurrence 4, proposition de pédalisation, ms. 80-88

[2.7] La cinquième et dernière occurrence rassemble les différentes caractéristiques de l'ensemble des sections *alpha* précédentes. Les ms. 118-119, marquées de *rubato*, seront jouées dans l'esprit de tendre séduction de la première occurrence, avec une attaque souple du doigt et un poignet libre. Les ms. 120-121, conduisant à la culmination dynamique, voient, tel que dans la troisième occurrence, la main se ramasser sur elle-même et les doigts se recourber afin que l'attaque devienne percutante et le son incisif. Toutefois, à l'aune de la considération globale de l'évolution de *l'élément alpha* au cours de la pièce, les ms. 122-123 de la section, incarnant le point dynamique le plus élevé, devraient cependant se teinter d'une personnalité sonore quelque peu assombrie, comme pour souligner la trajectoire organique décroissante, se repliant dynamiquement sur elle-même, de cette ultime occurrence.

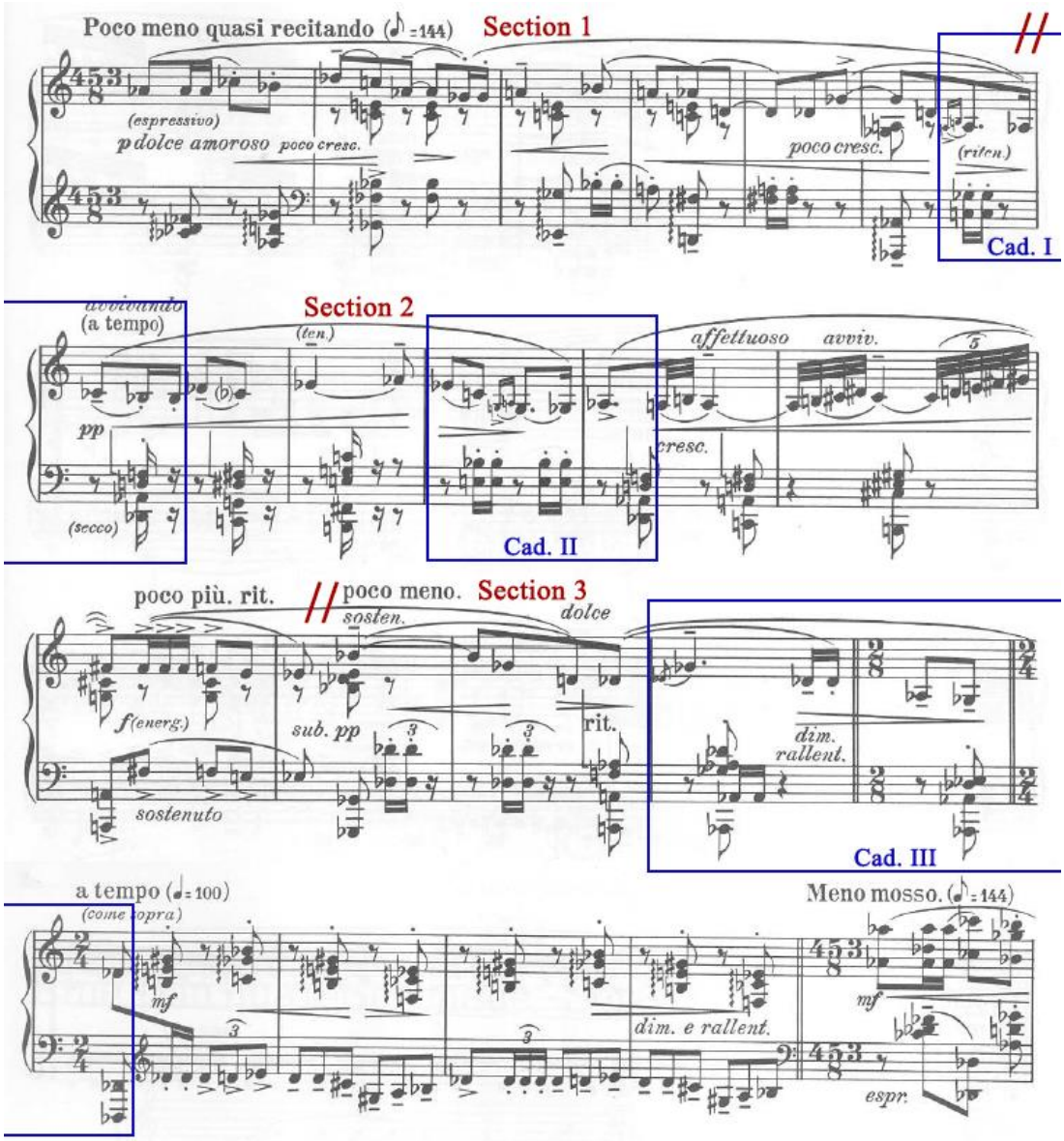
[2.8] Enfin, l'illustration ci-dessous propose un doigté pour la quatrième occurrence, dont le modèle peut être utilisé dans les autres itérations de *l'élément alpha* :



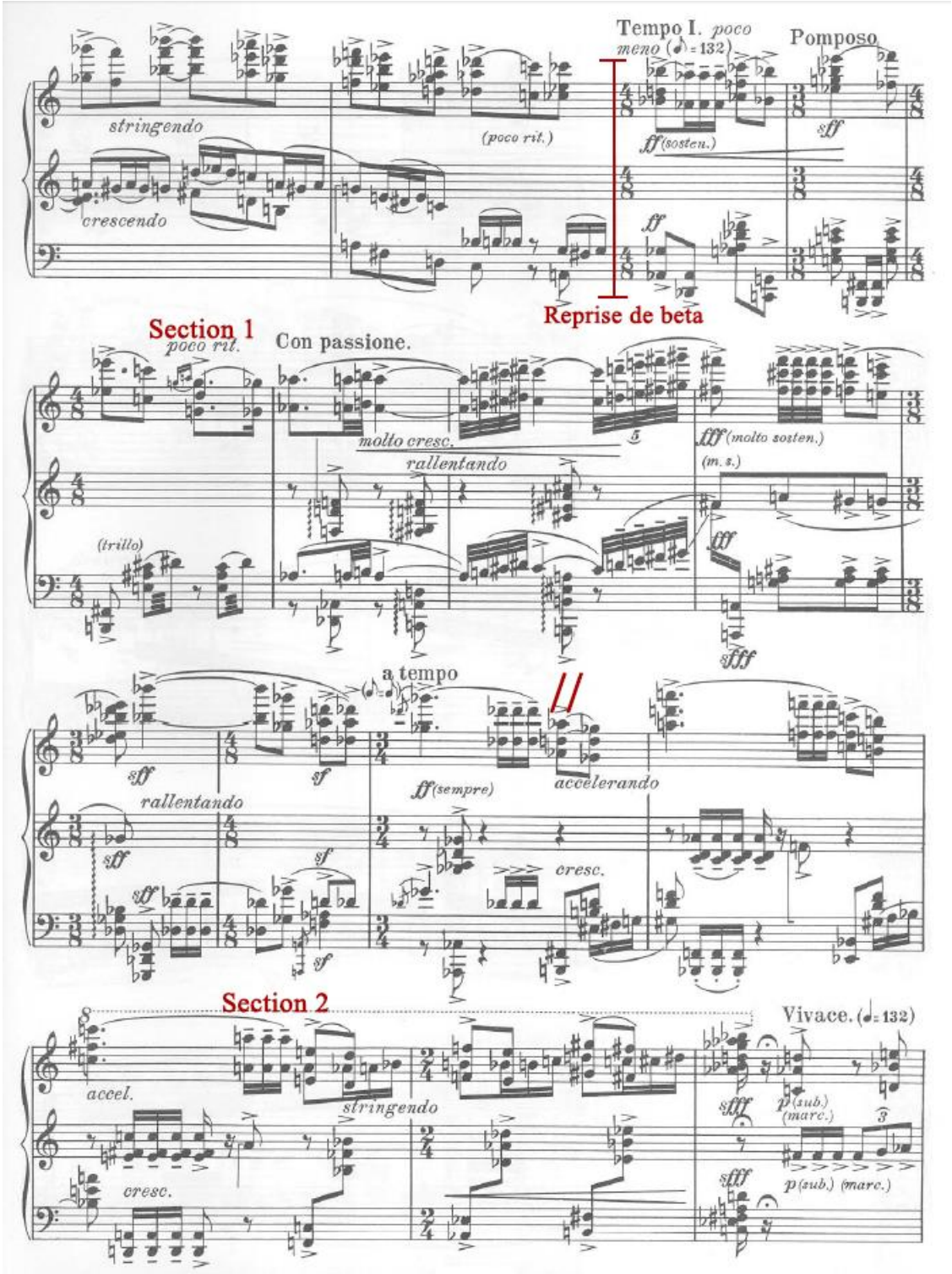
Ex. 295 : élément alpha, occurrence 4, proposition de doigté, ms. 80-88

[3.1] La section musicale de plus grande ampleur qui suit *l'élément alpha*, ms. 6-21, et sa répétition, ms. 26-41, constitue *l'élément beta*. Il sera redonné, en partie, aux ms. 106-118, précédant cette fois *l'élément alpha*, qui conduira ensuite à la reprise des cellules et motifs présentés lors de *l'introduction*, dans une forme de rétrogradation formelle inversant l'ordre premier de succession : ms. 1-21 -> *introduction, alpha, beta* / ms. 106-143 -> *beta, alpha, introduction*. Or la reprise tronquée de *l'élément béta* (ms. 106-118) nous permet d'en visualiser plus aisément le découpage expressif dans ses deux apparitions aux ms. 6-21 et ms. 26-41. Constitué de seize mesures, après un premier groupe de six mesures (*p, dolce amoroso*), il montre en son milieu une augmentation métrique (ms. 12-16, *avvivando, secco*) conduisant à un point de culmination dynamique (*f energico*, ms. 17), immédiatement suivi d'un brusque décrochage (ms. 18-21, *subito pp, poco meno, dolce*). La réitération, ms. 106-118, voit *l'élément beta* amputé de ses six premières mesures et directement repris en son milieu. L'agitation expressive, marquée d'un *Con passione*, conduit de nouveau au point de culmination dynamique (ms. 111) figurant alors l'instant, dans toute la pièce, où se déploie la nuance avec la plus grande force (*fff, molto sostenuto, sfff*). L'arrivée sur l'accord de *solb* (ms. 112), marquant précédemment une brusque coupure dans le discours, s'incarne à présent comme un

aboutissement, générant un allongement de trois mesures supplémentaires par l'expansion de la cellule cadentielle.



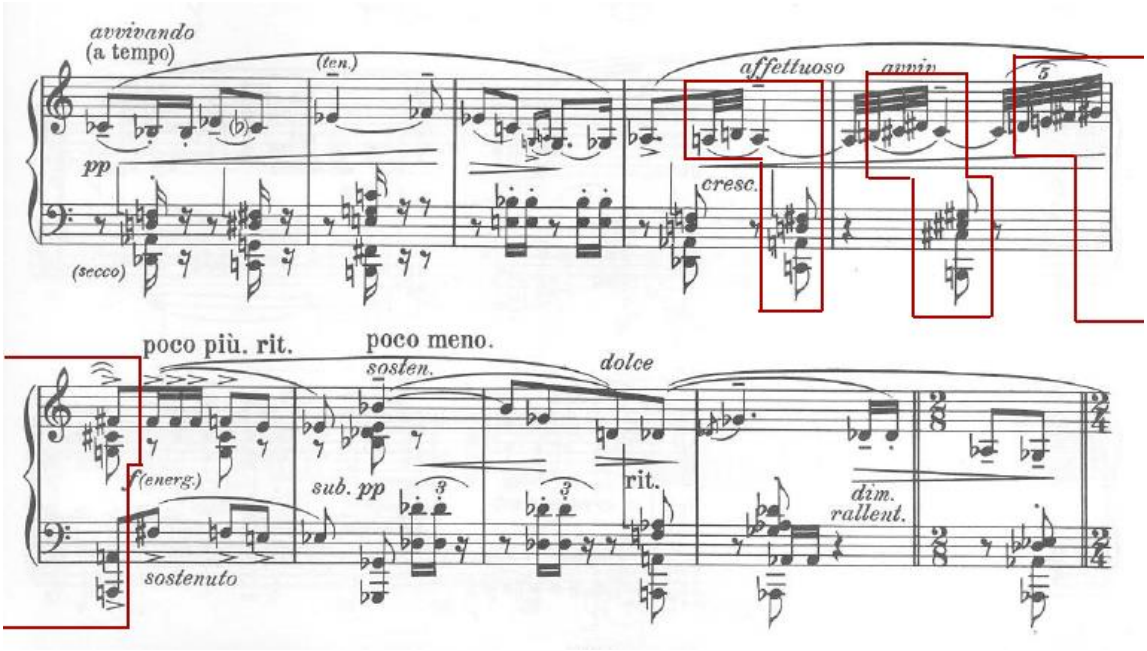
Ex. 296 : élément béta, division en trois sections et surlignage des cadences, ms. 6-26



Ex. 297 : élément béta, division en deux sections, ms. 104-118

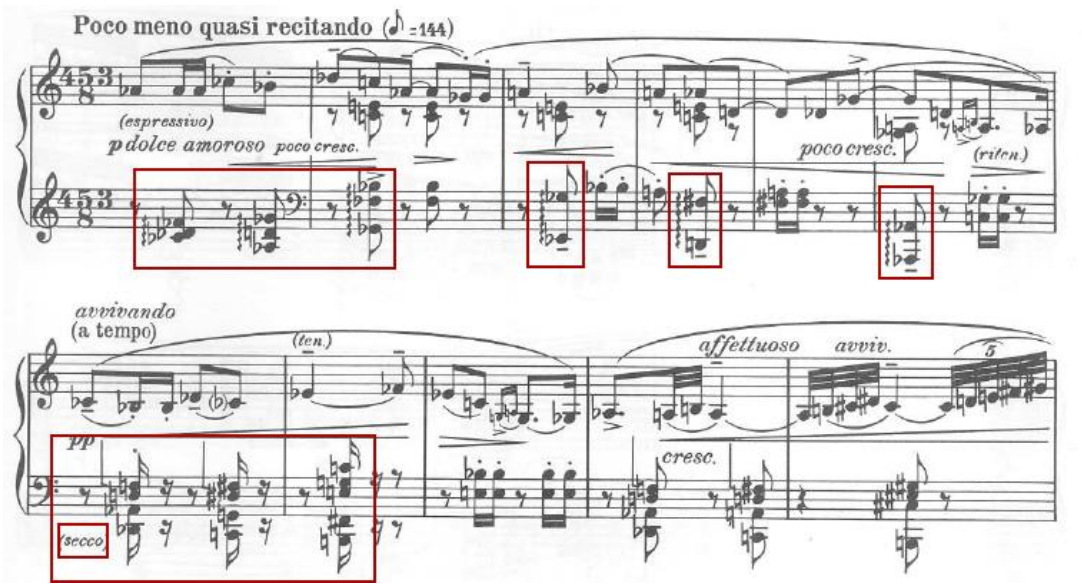
[3.2] Ainsi, ayant clarifié les trois états expressifs de *l'élément beta* complet (ms. 6-21, ms. 26-41), nous discernons également trois instants cadentiels attachés à chacun des trois états et qui, bien que tous inscrits dans la même implication harmonique (geste

cadentiel V-I, *lab-réb*), sont tous distincts par la physionomie de leur directionnalité. Si les instants cadentiels I et III, situés aux ms. 11-12 et 20-22, semblent à première vue pouvoir être rapprochés par l'affirmation claire de la fondamentale à la basse (V, *lab*) et la similarité de leur dessin mélodique, ils diffèrent par leur aboutissement : l'ultime cadence mène à la résolution descendante sur un *réb* neutre, octave pure sans interférence ; en revanche, la première cadence crée la surprise par la survenance inattendue du *dob*, qui, par l'immédiate connotation de dominante qu'il impose à l'accord de *réb*, change le phénomène cadentiel tension/détente en tension/tension. La cadence centrale (ms. 14-15) se caractérise par l'absence de la fondamentale de l'accord de dominante, et est similaire à la première cadence par la présence du *ré bécarre*, neuvième mineure, dans l'accord d'aboutissement. Or, si celui-ci, à la ms. 15, ne sonne pas comme une nouvelle dominante, sa stabilité se trouve, en revanche, démentie par le groupe de triple-croches à la main droite, montrant, à chacune de ses répétitions l'anticipation de l'harmonie suivante par le déploiement d'un segment de la gamme sur laquelle elle se fonde.



Ex. 298 : élément béta, anticipation de l'harmonie par les groupes de triple-croches, ms. 12-21

[3.3] Pour dessiner une trajectoire interprétative impliquant la réalisation distincte de ces trois cadences, il faut au préalable déterminer une constante expressive pour chacune des trois parties de *l'élément beta*. A partir de la ms. 12, la généralisation des ponctuations d'accords sur les temps faibles produisent une sensation d'instabilité, accentuée par la disparition du soubassement harmonique que constituaient, des ms. 6 à 11, les octaves ou onzièmes à la main gauche. La présence de l'indication *secco* nécessite de formuler ces accords avec une précision rythmique ne souffrant aucune approximation, et sans *rubato* aucun. Tandis qu'aux ms. 6-11, les arpèges à la main gauche auront induit un sentiment de tendresse et devront être articulés avec lenteur (dans la souvenance de *l'élément alpha* précédent, *dolce arpeggiando*), leur disparition à partir de la ms. 12 marque une coupure expressive nette et une définition soudaine des contours de l'espace musical. De ce fait, une part de l'augmentation métrique voulue par le compositeur (*avvivando*) se trouve exécutée par la modification d'écriture de la main gauche, au détriment du *rubato* inhérent aux arpèges et au profit d'une plus grande rigueur dans l'émission sonore, induisant de ce fait naturellement une certaine directionnalité.



Ex. 299 : élément béta, évolution du mode de jeu de la main gauche, ms. 6-16

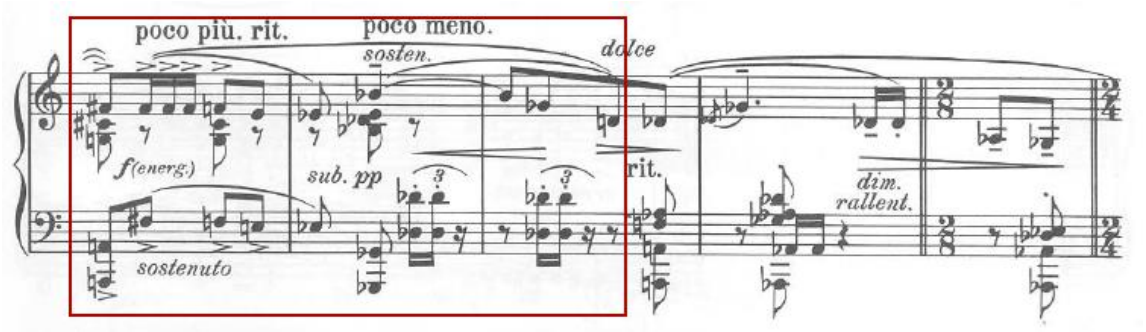
[3.4] La cassure dynamique qui a lieu à la ms. 18, et qui dans l'itération de la ms. 38 s'adjoint même d'une double barre de séparation, marque la fin de la deuxième partie, et

permet de renouer avec une douceur d'articulation similaire à celle de la première partie. Notons la similarité esthétique des indications disposées à la main droite entre ces deux parties extrêmes de *l'élément beta* : *espressivo, sostenuto, dolce* ; et signalons leur absence dans la partie centrale. C'est donc également par l'attaque de la touche que se différencient ces trois parties : tandis que dans les deux parties extrêmes l'énoncé mélodique sera caractérisé d'une attaque ample et souple du doigt, mettant en pratique le mode de jeu n°. IV expliqué dans le chapitre *Eléments de technique pianistique* ; dans la partie centrale, l'attaque sera directe, sans accompagnement du poignet si ce n'est pour dessiner les courtes phrases. La connotation presque martiale, sans exagération toutefois, de la ms. 17, sera amenée par le soin tout particulier qui sera apporté à l'expression de l'élan manifesté aux ms. 15-16 par les groupes de triple-croches de la main droite. Chaque groupe anticipant l'harmonie prochaine, présentée à la main gauche, figurera comme un tremplin vers l'énoncé du groupe suivant dans une directionnalité continue, les ponctuations de la main gauche ne devant pas marquer une interruption dans le flux musical, dont l'aboutissement se trouve au premier accord de la ms. 17.

[3.5] Ainsi, la première cadence sera teintée de la douceur relative à la première partie, bénéficiant d'un *ritenuto* permettant de dessiner paisiblement la tierce mélodique *lab-dob*, *ritenuto* se perpétuant encore sous le *dob* de la ms. 12, concédant à l'effet de surprise provoqué par la saveur de dominante revêtue par l'accord d'aboutissement. A ce titre, l'*a tempo avvivando* ne prendra effet qu'à partir de la deuxième croche du premier temps, soit à partir de la première manifestation *secco* d'accords de la main gauche. La troisième cadence sera réalisée dans une expression similaire, posant, au fond du clavier, par le poids de l'avant-bras et du coude, les trois notes conclusives (*lab-solb-réb*) et le mouvement quintale clair et résolutif de la main gauche. Enfin, la cadence centrale, semblable à la première par son dessin mélodique, se différenciera des deux autres par l'absence totale de *ritenuto*. La sensation de résolution par l'arrivée sur le *lab* à la ms. 15 sera immédiatement démentie par le premier groupe de triple-croches, projetant déjà l'univers harmonique un demi-ton plus haut.

[3.6] La principale difficulté interprétative de *l'élément beta* figure dans la multiplicité des lignes phraséologiques, plus particulièrement la coexistence, au sein de grandes phrases articulant plusieurs mesures, de courts phrasés limités à deux ou trois notes. Ainsi, l'ensemble de ces lignes phraséologiques seront catégorisées, en fonction de leur longueur, en deux groupes : 1) les courtes phrases figurant une expression immédiate

et localisée, elles appartiennent au domaine corporel de la gestique pure qui en détermine les caractéristiques sonores ; 2) les longues phrases procèdent de l'esprit qui les conçoit dans leur globalité et projette leur directionnalité par une anticipation expressive constante. A ce titre, la grande phrase qui unit les ms. 17-19 doit conduire l'interprète à les envisager comme un groupe insécable, malgré la cassure dynamique qui se produit à la deuxième croche de la ms. 18. Le *ritenuto* devrait donc s'affirmer par l'élargissement progressif de l'espace entre les trois croches précédentes (*fa-mi-mib*), puis disparaitre dès l'arrivée sur le *mib* afin que l'enchaînement à l'accord de *solb* soit effectué dans le tempo. Le changement esthétique qui se produit ici, tel que nous l'avons décrit au point [3.4], ne doit pas se faire au détriment de l'intelligibilité de la déclamation. C'est la physionomie de l'expression vocale qui est altérée, non pas le signifiant intrinsèque de la phrase.



Ex. 300 : élément béta, problématiques interprétatives liées à l'intelligibilité phraséologique, ms. 17-21

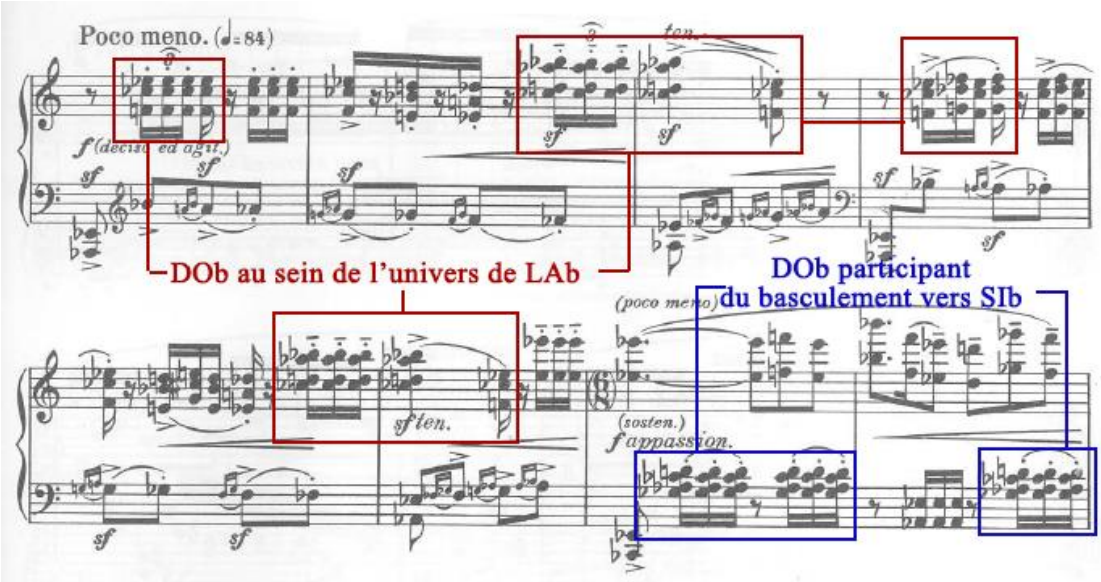
[3.7] L'aspect déclamatoire, bien que sous-jacent tout au long de la pièce et particulièrement saillant dans la main gauche de *l'élément alpha*, est également éminemment démonstratif lors de *l'élément beta* qui en figure la continuité. Nous voyons une distribution claire des rôles aux deux mains : la main gauche devient à présent accompagnement et remplissage harmonique, tandis que la main droite, séparée verticalement en deux unités distinctes, participe à la ponctuation harmonique tout en incarnant le soliste mélodique. L'interprète pourra travailler l'indépendance d'enfoncement de la touche au sein de la main droite en pratiquant l'exercice suivant :

1. Attaque de la note mélodique seule (quatrième ou cinquième doigt), par l'usage du poids de l'avant-bras et du coude (nuance *forte*) ; le poignet demeurant dans l'axe horizontal de l'avant-bras. La résistance, lors de l'enfoncement de la touche, s'effectue par la phalangette, et se répercute à la phalange proximale.
2. L'interprète doit ressentir et parvenir à l'équilibre des forces verticales au sein de la main : le poids de l'avant-bras et du poignet entraîne la main vers le bas, tandis que la phalangette, par sa résistance, la maintient à l'horizontale. La mise en œuvre correcte de ce mécanisme se manifeste par la saillance de la phalange proximale.
3. Après stabilisation de ce point d'équilibre, les doigts réalisant l'harmonie, demeurant exempts de toute tension, répètent plusieurs fois l'accord ou l'intervalle qui les concerne, dans une dynamique *piano* et un mode de jeu *piqué*. Leur répétition sera effectuée dans un rythme constant, sans précipitation ni lenteur excessive. Les doigts, projetés par la seule phalange proximale, sont envisagés comme une unité insécable, la phalangette et la phalange médiane demeurant unies et sans pliures.

Enfin, les groupes de deux double-croches *piqués*, à la main gauche, qui émaillent les deux occurrences de *l'élément béta* (ms. 6-21 et ms. 26-41), seront réalisés par un mouvement libre de projection du poignet, mû par son articulation souple et flexible, afin d'éviter toute lourdeur préjudiciable. Ils incarnent la subsistance de l'incipit rythmique de *l'élément alpha* et doivent être, comme le souligne l'indication de mode de jeu *piqué*, énoncés avec légèreté, dans un geste de rebond, de façon à ce qu'ils n'interfèrent pas dans la perception de la continuité de la ligne mélodique.

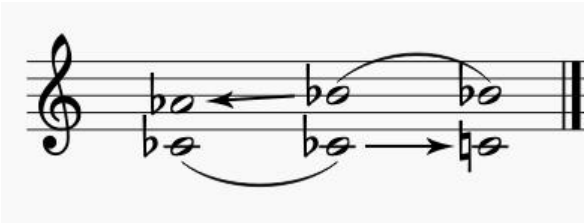
[4.1] *L'élément gamma*, encadrant par sa double répétition le centre de la pièce, affirme le pivot *lab*, tout d'abord exposé dans sa tonalité mineure par la présence de la tierce minorisée dans l'accord parfait (ms. 47, *dob*), puis, dès l'ouverture de sa seconde occurrence, le caractère majeur s'impose sans ambiguïté (ms. 90, *do bécarre*). Les deux manifestations de *l'élément gamma* se caractérisent d'un espace musical similaire constitué d'une descente d'octaves à la main droite fondée sur *sib* tandis que coexiste à la main gauche un complexe sonore établi sur *si bécarre*. Associés à la mouvance de la

tierce de l'accord de *lab*, ces notes forment un segment de deux demi-tons *sib-si/dob-do*, dont la note médiane parvient à trouver son implication tant l'univers de *lab* que dans celui de *sib* (neuvième mineure).



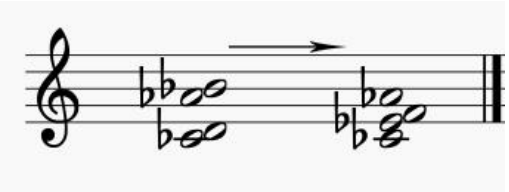
Ex. 301 : élément gamma, rôle du dob dans les univers harmoniques de lab et sib, ms. 47-54

Egalement, ce segment de trois notes s'incarne musicalement au début des deux *éléments gamma* par la détermination du *sib* vis-à-vis de la tierce de l'accord de *lab*, soit comme note étrangère tendant à se résoudre, soit comme note participant de l'accord :



Ex. 302 : implication du segment de trois notes sib-dob-do bécarre dans la caractérisation d'accords fondés sur lab (mineur ou neuvième de dominante)

[4.2] Ainsi, lors de la première occurrence (à. p. de la ms. 47), l'interprète aura soin de dessiner le découpage phraséologique qui s'opère en deux groupes de trois mesures, investis d'une directionnalité musicale, harmonique et dynamique, dont le point d'aboutissement se situe sur l'accord *tenuto* accentué, aux ms. 49 et ms. 52 de la section. C'est en effet ici qu'est atteint et exprimé véritablement l'accord de *lab mineur*, présenté tel que les deux extrémités de l'agrégat à la main droite forment les deux notes *sib-dob* issues du segment de demi-tons. L'accord du deuxième temps fournit la résolution des tensions selon le mouvement des voix montré ci-dessous :



Ex. 303 : résolution sur un accord de lab mineur avec sixte

Bien que le *lab* ne soit pas exprimé à la main droite mais apparaisse à la dernière croche de la main gauche, nous sommes bien en présence de la résolution expressive du segment *sib-dob* vers *lab-dob*.

[4.3] Pianistiquement, la réalisation des éléments d'écriture présentés dès les ms. 47-49 comporte une difficulté ayant trait à l'indépendance des mains, s'organisant chacune autour de modes de jeu définis comme suit : *accent* et *piqué* à la main droite, les mêmes auxquels s'adjoignent des *phrasés* à la main gauche. Afin de clarifier la situation, procédons au détail de la réalisation gestuelle de ces modes de jeu :

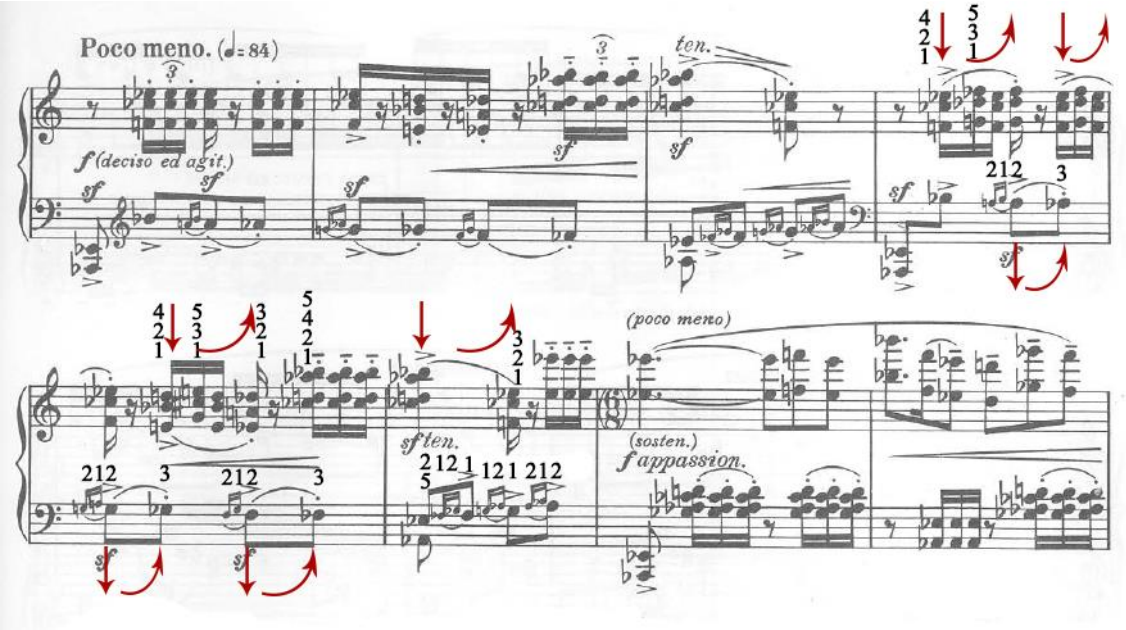
- Le *piqué* se réalise par le soulevé brutal du poignet, entrainant avec lui la main toute entière. Lorsque la main remonte, les doigts l'accompagnent en glissant vers l'extrémité de la touche, puis la quittent verticalement.
- L'*accent* est lui, en revanche, caractérisé par l'abaissement du poignet lors de l'enfoncement du clavier, produisant ensuite, tel un ressort, la remontée du poignet jusqu'au plan horizontal, accompagné du relâchement de la touche par les doigts.

- Lorsqu'un *phrasé* unit les deux modes de jeu, tel *accent-piqué*, la dernière note de la phrase, piquée, est naturellement produite lors de la remontée du poignet succédant à la réalisation de l'accent. Ainsi, les deux notes de la phrase sont envisagées selon le modèle impact -> relâchement.

Les triolets de double-croches répétés à la main droite doivent faire réévaluer la gestique du *piqué* afin d'en permettre l'itération multiple et rapide. Ils seront réalisés sans tension dans la main, par le seul rebond de l'articulation du poignet, comme on le ferait en voulant reproduire avec sa main le mouvement d'un éventail. Les doigts maintenant l'empreinte de l'accord seront simplement projetés vers la touche qu'ils atteindront avec la plus grande naturalité, sans courbure ou allongement nécessaire.

[4.4] La main gauche, durant les ms. 47-52, procédera de la mise en œuvre des deux derniers modes de jeu décrits ci-dessus, en marquant particulièrement la présence des *sf* en début de phrasés : les *gruppetti* seront joués avant le temps, pris dans le mouvement d'abaissement du poignet préparant l'énoncé de l'accent. Le doigt exprimant le *sf* sera joué à plat afin que sa phalangette puisse disposer, en accrochant la touche, d'une énergie suffisante pour faire, avec le poignet, remonter l'ensemble de la main, permettant, dans cet unique mouvement de soulevé, l'articulation de la note *piqué* suivante.

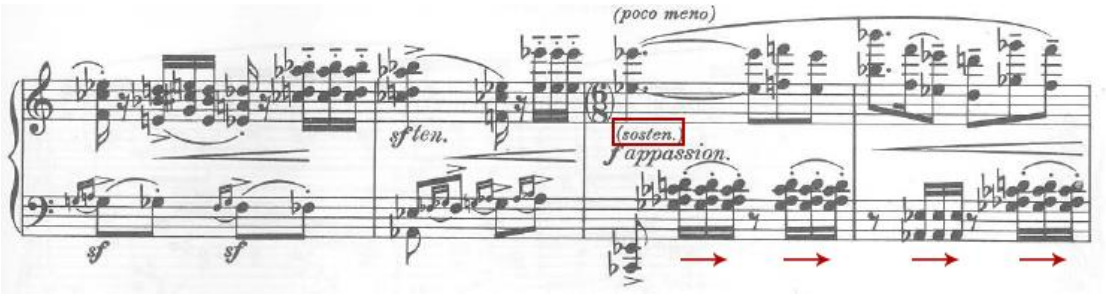
Si la coordination des deux mains aux ms. 47-49 est encore relativement aisée, en revanche, elle devient plus complexe lorsque, à partir de la ms. 50, la main droite se charge à son tour d'une phraséologie de type *accent-piqué*, en décalage avec celle de la main gauche. Si l'acquisition de l'indépendance des mains entre-elles sera réalisée par un travail lent, le choix du doigté est également important. L'exemple ci-dessous, montrant la succession des mouvements du poignet et de la main, propose également un doigté. Notons qu'à la note supérieure du dernier accord de l'extrait (ms. 52), si l'usage du troisième doigt est préférable pour le *legato*, les petites mains pourront préférer employer le quatrième doigt.



Ex. 304 : élément gamma, proposition de doigté, et surlignage de la difficulté produite par la coordination de la gestique d'attaque, ms. 47-54

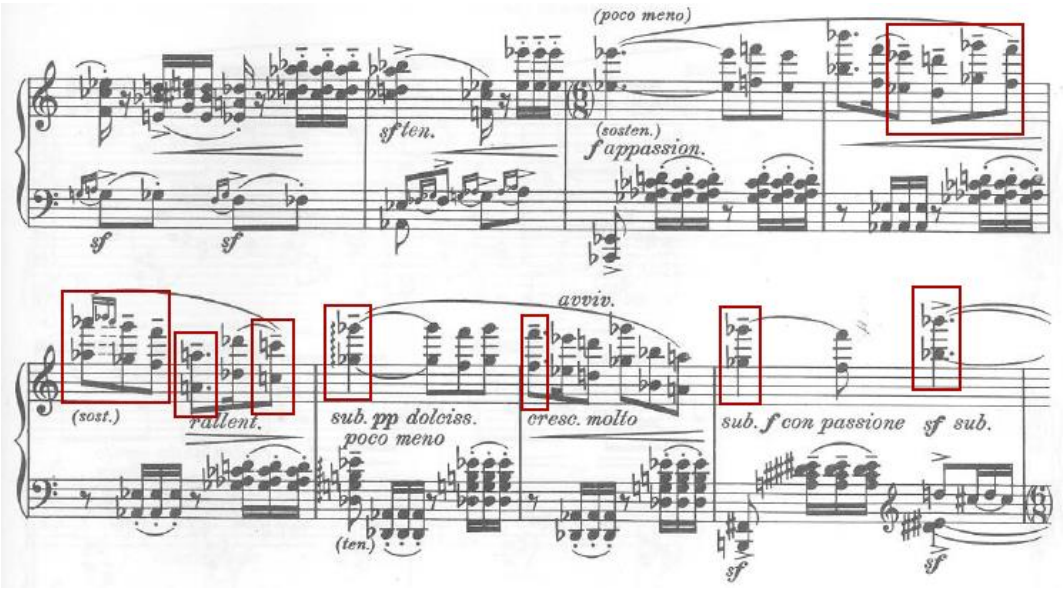
[4.5] A partir de la ms. 53, nous voyons la cohabitation de deux indications expressives à priori antinomiques : *poco meno*, induisant la réduction de la métrique, et *appassionato*, impliquant une dimension d'élan et de bouillonnement. Le passage en battue ternaire à la main droite oriente naturellement l'interprète, par l'augmentation agogique qui en résulte, à investir cette ligne mélodique d'une plus grande directionnalité, et par là à produire un *rubato* déterminé par une impétuosité peu réfrénée. Or, le déplacement des triolets de double-croche à la main gauche demeurant binaire doit nous faire envisager la physionomie expressive de cet instant musical d'une façon différente de celle communément admise : en effet, ces triolets de double-croche sont à même d'exprimer la substance expressive de l'indication *appassionato* si l'interprète en resserre l'itération. Se servant de la sensation de nébulosité rythmique créée par la cohabitation triolets – ternaire (main droite) / triolets – binaire (main gauche), le pianiste pourra, tout en conservant la signification intrinsèque de l'instant musical, déplacer le groupe de double-croche vers l'extrémité du temps, afin qu'ils paraissent exprimer une forme de palpitation. Ainsi, tandis que la longue ligne mélodique lyrique réalisée à la main droite voit son tempo se réduire, la compression de la batterie d'accords à la main gauche en augmente l'intensité de sa tournure. L'*appassionnato* ici ne s'incarne pas par une précipitation de la courbe mélodique, mais par un renforcement de son éloquence, où

chaque note est envisagée comme un tout expressif, jouée au fond du clavier comme le souligne l'indication *sostenuto*.



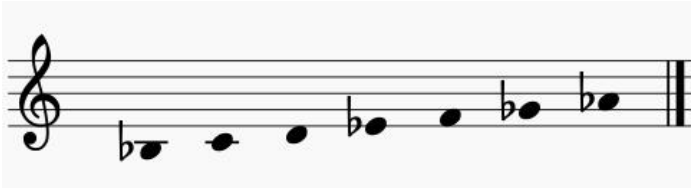
Ex. 305 : proposition de réalisation du caractère appassionato, ms. 51-54

[4.6] Ce complexe sonore, parcourant les ms. 53-58, réalise la transition vers l'espace de cohabitation harmonique au demi-ton à partir du deuxième temps de la ms. 58, espace d'une haute importance structurelle tel que nous avons pu en juger dans le chapitre analytique préliminaire. Or, au cours de ces mesures, l'accentuel à la main droite met en exergue un ensemble de notes qui, bien qu'attachées harmoniquement aux fondamentales décrites par les assises quintales de la main gauche, permet d'anticiper l'inscription harmonique qui sera la sienne lors de la descente d'octave aux ms. 59-60.



Ex. 306 : surlignage des notes accentuées, ms. 51-58

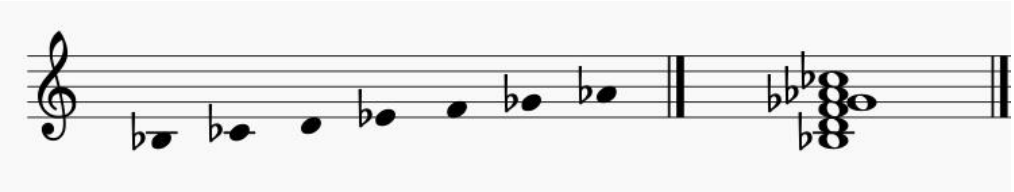
Disposées en classe de hauteur, ces notes forment une collection heptatonique basée sur *sib* et qui, scindée en son milieu, est constituée d'une part du mode de *do*, d'autre part du mode de *la*.



Ex. 307 : gamme heptatonique formée par les notes accentuées

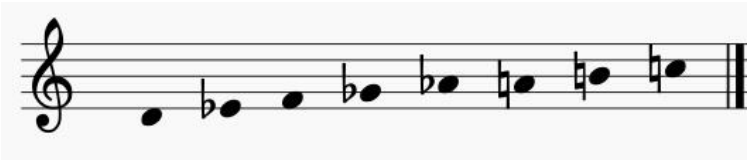
Au deuxième temps de la ms. 55, nous assistons à la malléabilité de la septième note de la gamme (*lab – la bécarre*), ainsi que de la seconde (*do – dob*). L'interpénétration harmonique des ms. 53-55 est telle qu'il est tout d'abord possible d'envisager l'ensemble du complexe sonore comme une neuvième altérée de qualité dominante fondée sur *lab*, dont la tierce serait minorisée (itération d'accords à la main gauche) tel qu'au début de *l'élément gamma*, et dont le dernier temps de la ms. 55 marquerait l'abaissement de la neuvième et le frottement simultané des deux tierces mineure/majeure (*lab-dob-do-ré-*

mib-solb-sib/la). Néanmoins, à l'aune du devenir harmonique de la main droite aux ms. 59-60, nous ne pouvons ignorer que l'itération d'accords à la main gauche aux ms. 53-55 participe pleinement à l'affirmation de l'univers de *sib,* redéfinissant la gamme heptatonique sur *sib* citée plus haut comme un réservoir de notes dévoué à la construction d'un accord altéré de neuvième mineure de qualité dominante (*sib-ré-fa-solb-lab-dob*).



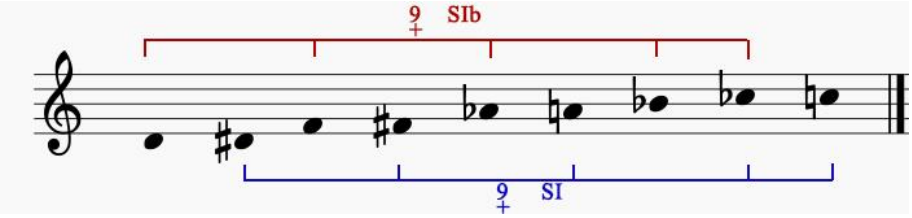
Ex. 308 : nouvelle gamme heptatonique formant un accord altéré de neuvième mineure de qualité dominante

A ce titre, la mouvance de la seconde et de la septième de la gamme qui survient à la ms. 55 est tout autant révélatrice de la construction harmonique des ms. 59-60 : les nouvelles notes *do-la* s'attachent à l'univers de *si bécarre* comme septième et neuvième, tout comme *dob-lab* appartiennent de même à l'univers de *sib*. La survenance de ces deux nouvelles notes transforme notre gamme heptatonique en gamme octotonique $C3^{0,2}$.



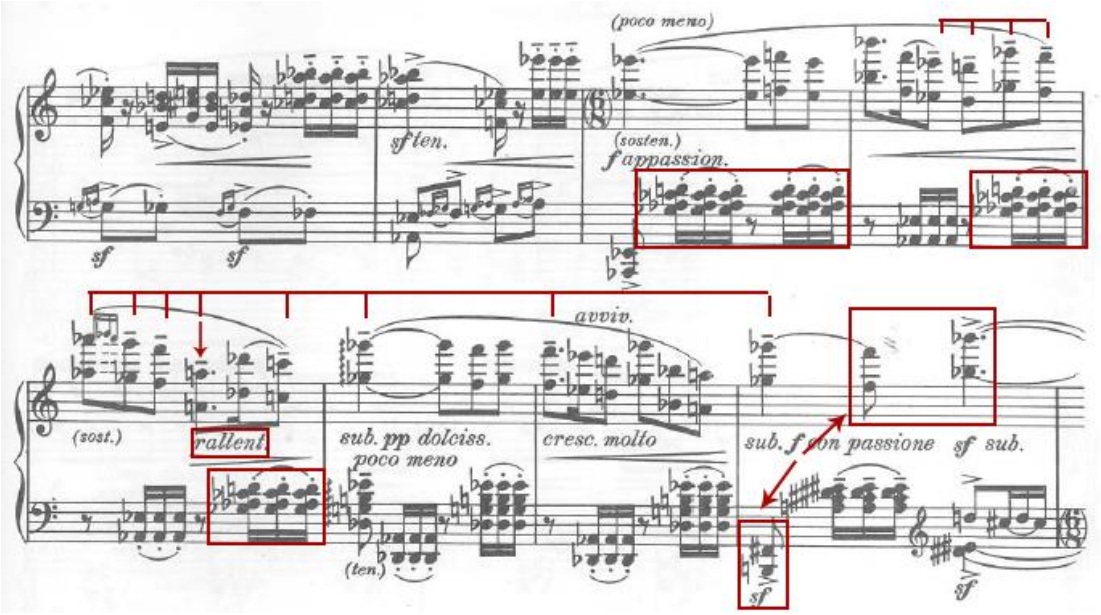
Ex. 309 : gamme octotonique $C3^{0,2}$

Or, l'adjonction à cette collection du *sib,* fondamentale de notre gamme heptatonique précédente et point focal de construction harmonique des ms. 53-60, fait basculer la gamme octotonique dans une directionnalité que seul le *dob,* devenant *si bécarre* (ms. 58-60) et prenant rôle de fondamentale à son tour, a la capacité d'équilibrer.



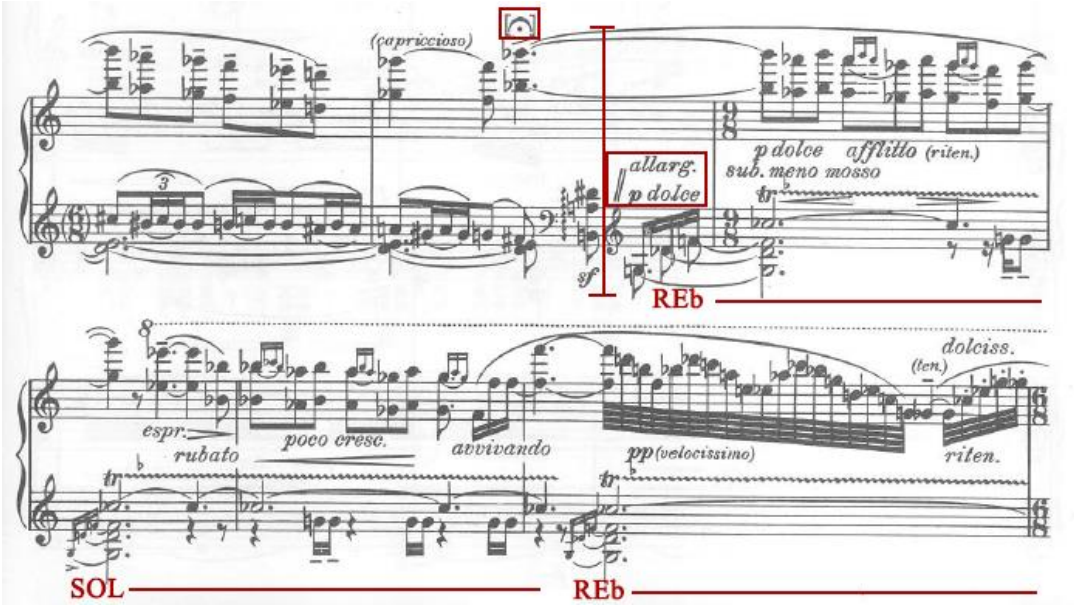
Ex. 310 : adjonction du sib à la gamme octotonique et formation de deux accords de neuvième mineure de dominante sur sib et si bécarre

L'interprète aura donc soin de marquer tout particulièrement les notes accentuées à la main droite ainsi que les triolets d'accords à la main gauche (tel que nous l'avons décrit au point [4.5]) qui présentent la gamme heptatonique fondée sur *sib*, puis de souligner le *rallentando* au deuxième temps de la ms. 55, altérant seconde et septième de la gamme et permettant à l'univers de *si bécarre* de s'immiscer toutefois de façon encore auditivement imperceptible, et enfin, à la ms. 58, de poser avec force l'assise quintale *si-fa#* s'opposant durement au *solb* enharmonique car pensé comme retard du *fa* décrivant avec le *sib* suivant la cohabitation à distance de demi-tons des deux univers harmoniques *sib*/*si bécarre*.



Ex. 311 : proposition interprétative, ms. 51-58

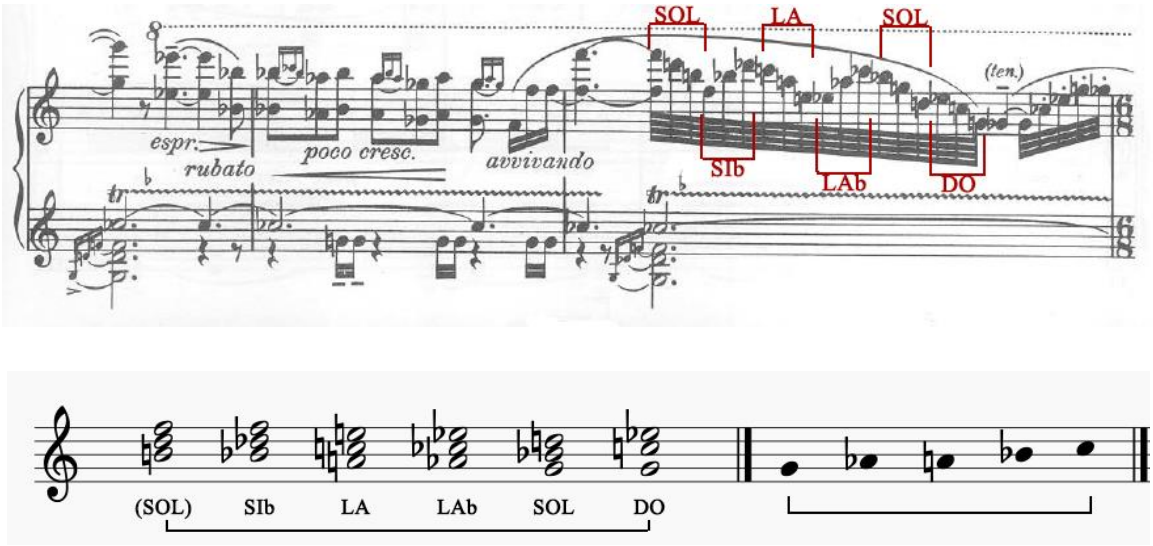
[4.7] L'arrivée, ms. 60, sur le *sib* point d'orgue à la main droite incarne l'instant où la dualité de demi-ton avec la main gauche s'affirme le plus clairement par la survenance de l'accord de septième dont la fondamentale *si bécarre* est à la basse. L'interprète devrait, dans la logique de notre démonstration analytique, enchaîner l'octave et l'arpège, en ne montrant qu'un léger *rubato* à la main gauche, puis vivre le point d'orgue en l'associant au double trait de séparation noté à la portée inférieure, afin que se déploie dans l'instrument la résonnance mêlée des deux univers *sib/si bécarre*. Il faudra attendre que cette résonnance ait atteint une dynamique *piano* avant que de poursuivre, car c'est là certainement l'effet de douce transition voulu par Szymanowski par la présence simultanée du point d'orgue, de la double barre, et enfin de la notation dynamique suivante *p dolce* et non pas *p subito*. L'accord de *réb* altéré suivant sera égrené lentement (*allargando*) en prenant soin d'en extraire par un timbre plus distinct la fondamentale. Il en sera fait de même sur l'accord de *sol* au début du cinquième système, soulignant par là le rapport de triton établi à la main gauche.



Ex. 312 : proposition interprétative et surlignage des fondamentales à distance de triton, ms. 59-64

[4.8] La question de l'inscription harmonique de la main droite au cours des ms. 61-67 suscite un certain questionnement. En effet, la disparition du *ré bécarre* entraîne

l'affirmation mélodique du *solb* comme un point d'attractivité, renforcé par la directionnalité du *fa* vers celui-ci. A ce titre, le trait ornemental à la ms. 64 est particulièrement intéressant. Comme indiqué dans l'exemple ci-dessous, j'opte pour le découpage qui me parait le plus pertinent, c'est-à-dire six groupes de trois notes. Nous voyons ainsi que les deux groupes extrêmes s'inscrivent harmoniquement sur *sol* et *do*, tandis que le centre présente successivement *sib-la-lab* et de nouveau *sol*[111]. La réitération du *sol* nous emmène à disposer l'intervalle *sol-do* des extrémités non pas comme une quinte mais plutôt comme une quarte dont le milieu du trait ornemental présenterait une tentative de remplissage chromatique :



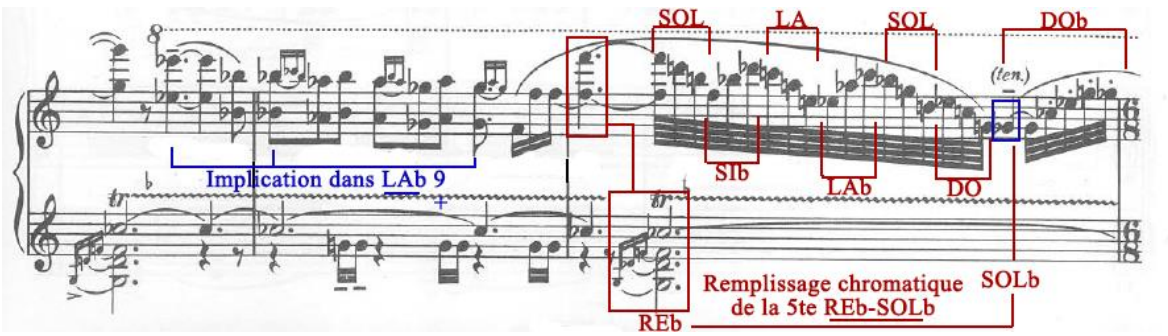
Ex. 313 : remplissage chromatique de la quarte sol-do par les fondamentales des accords arpégés, ms. 62-64

La note manquante au remplissage chromatique (*si bécarre*/*dob*) se rencontre tout juste après dans le trait ascendant suivant, si on choisit de l'aborder selon un découpage similaire par 3 notes : ainsi nous disposons d'un accord de 6/4 *solb-dob-mib* exprimant la fondamentale *dob*. De plus, le *dob* résonne également, *trillo*, à la main gauche, non pas comme fondamentale mais comme septième de l'accord fondé sur *réb*. Or, si l'adjonction d'une nouvelle note chromatique, le *réb*, à notre quarte forme à présent le triton *réb-sol*

[111] Le premier étant considéré comme participant d'un accord de septième (*sol-si-ré-fa*), le second présentant l'accord parfait de sol mineur (*sol-sib-ré*).

autour duquel s'organise la main gauche, nous ne pouvons ignorer l'importance que revêt le *solb* à la main droite, marqué ici d'un *accent tenuto*, point d'attractivité mélodique, réaffirmé encore aux ms. 66-67, et qui, adjoint à notre segment chromatique, élargit le triton en quinte juste (*réb-solb*).

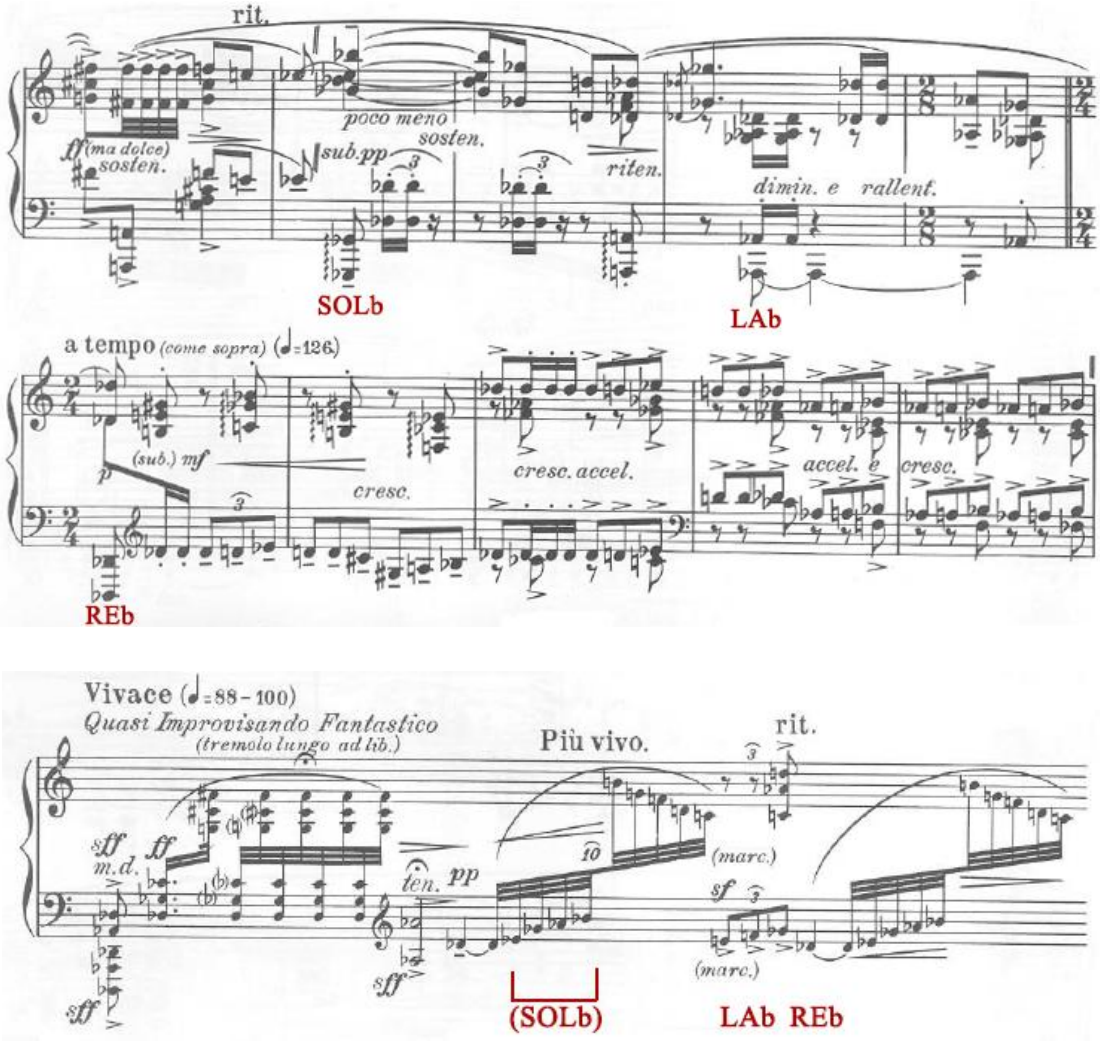
Or, la prégnance du *fa* tout au long de la main droite, marquée notamment de la tenue précédant le trait ornemental, renforce le poids du *réb* et empêche l'affirmation du *solb* comme potentielle résolution de celui-ci. Toutefois, l'assise harmonique du *réb* ne permet pas d'expliciter la présence des notes *mib-sib* à la ms. 62 et la force expressive dont Szymanowski les dote par l'indication *espressivo*. Jointes au *solb*, elles ont alors la capacité de s'inscrire comme participantes d'un accord de neuvième sur *lab* (*[lab]-mib-solb-sib*). De même, si le trait ascendant à la ms. 64 pouvait apparaitre comme une résonnance de l'univers de *réb* (*dob-mib*, septième et neuvième, le *solb* tendant à se résoudre au *fa*, sensible), il peut à présent être rattaché à *lab*, dont la tierce serait minorisée (*dob*), tout comme nous le présente le début de *l'élément gamma* à partir de la ms. 47.



Ex. 314 : surlignage du rapport solb-réb-lab, ms. 62-64

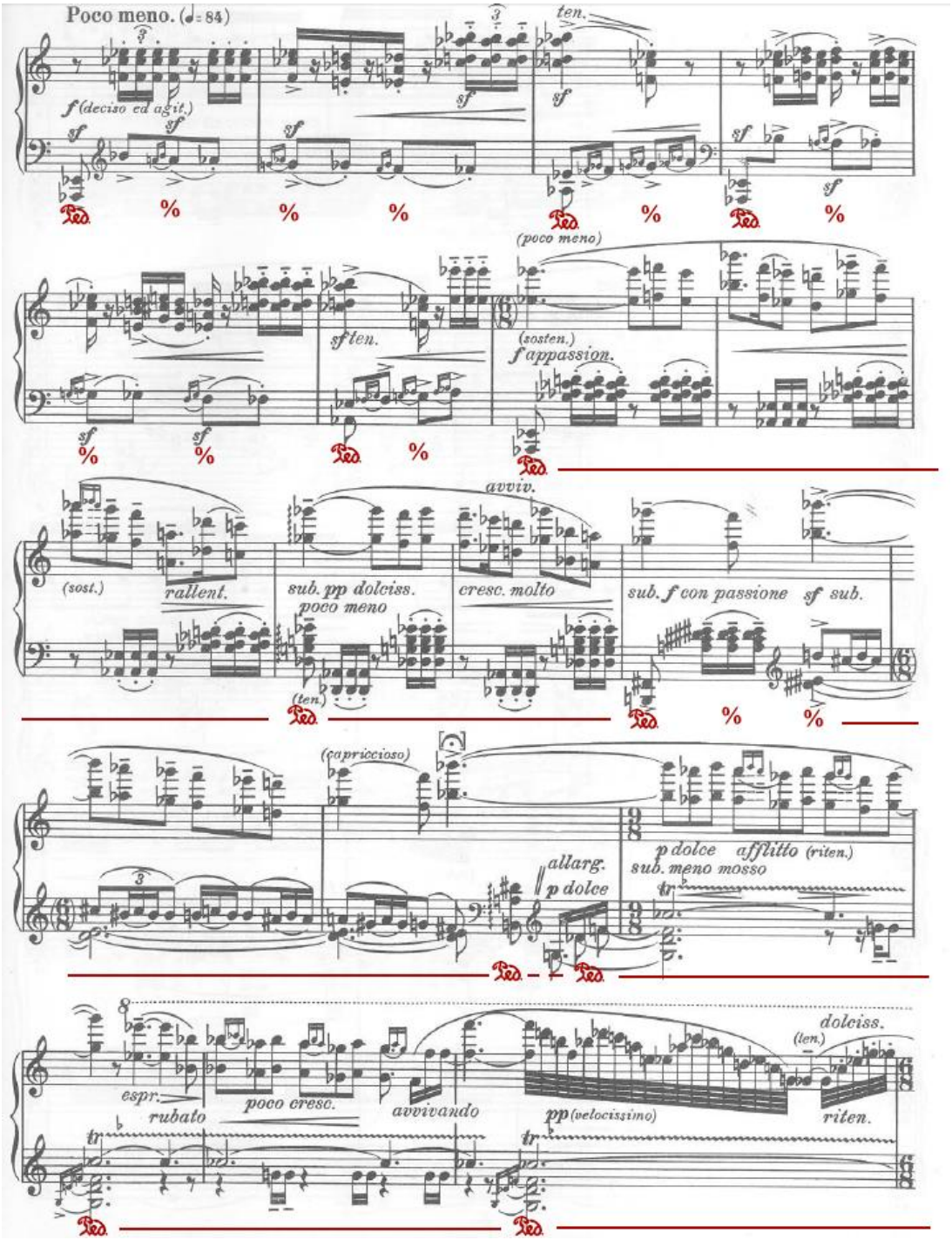
Par l'interpénétration des univers de *solb* et de *lab*, superposés durant les ms. 64-67 à l'assise harmonique *réb*, nous obtenons la triade *réb-solb-lab*, triade que Szymanowski donne sous une forme cadentielle classique IV-V-I à la fin de *l'élément beta*. C'est également d'une certaine façon ce que nous voyons esquissé dès *l'introduction* de la pièce. Or, il faut garder à l'esprit que Szymanowski établit une hiérarchie claire entre ces trois notes : le *réb* est le point focal d'attractivité, il demeure la fondamentale la plus employée tout au long de la pièce (éléments *alpha* et *beta*) ; le *lab* équilibre cette

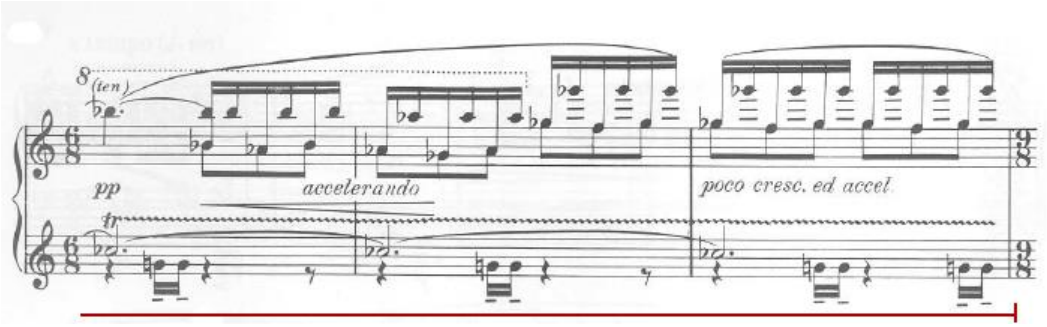
dominance par importance structurelle égale (il figure à large échelle la fondamentale de *l'élément gamma*, et dans l'espace cadentiel localisé la dominante de *réb*) ; enfin, le *solb* est subordonné au *lab* par son rôle de sous-dominante cadentielle et bien qu'employé au centre de la pièce, il scintille seulement et ne parvient jamais à s'imposer comme point d'attractivité.



Ex. 315 : implication du rapport solb-réb-lab au sein du mouvement cadentiel de l'élément béta, ms. 37-46, et de l'introduction, ms. 1

[4.9] Enfin, j'ai souhaité, par l'exemple ci-dessous, proposer une pédalisation pour l'intégralité de la section car celle-ci est subtile et permet la mise en lumière des différentes implications harmoniques.



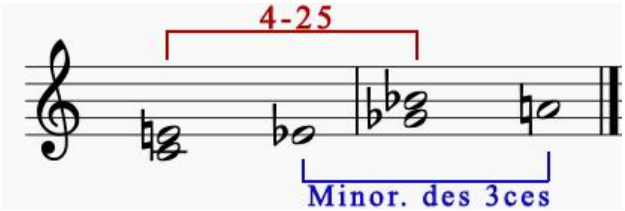


Ex. 316 : élément gamma, proposition de pédalisation, ms. 47-67

VI. Conclusion

Au cours de cette analyse, nous avons montré la capacité des altérations de la quinte de deux accords de neuvième de qualité dominante[112] de pouvoir s'organiser en un segment de trois quintes, lui-même pouvant revêtir les traits d'une double ossature à même d'héberger deux nouveaux accords de neuvième à distance de triton des premiers. Or, les relations de triton qui s'établissent entre les différentes notes constitutives de ces accords permettent également d'éclairer notre démonstration théorique à l'aune des principes de multiparamétricité d'organisation de l'espace musical contenus au sein du mode acoustique, et que nous avions décrit dans *l'argument méthodologique* de cette thèse.

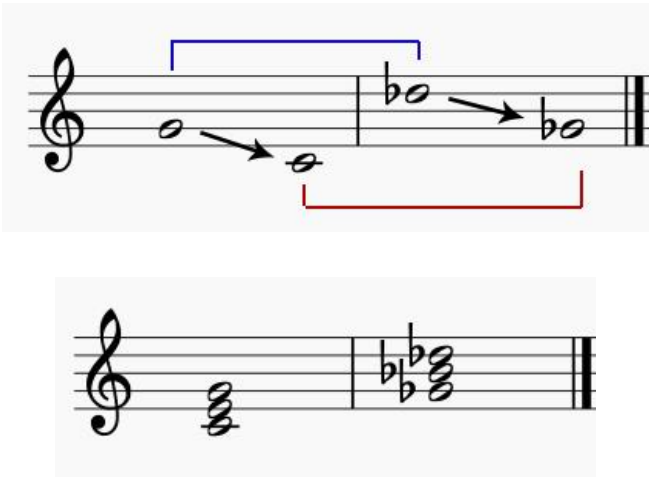
Si les relations tritoniques entre agrégats sont nombreuses dans *Masques*, certaines sont particulièrement saillantes car elles s'établissent, par l'implication et le geste intervallique de la basse, sous la forme d'une oscillation de deux pôles harmoniques clairement établis, dont aucun des deux ne parvient à s'imposer par rapport à l'autre, générant ainsi, par le sentiment d'immobilité provoqué, une forme caractéristique d'instabilité du discours propre à l'expressivité octotonique. Dans *Shéhérazade*, la première occurrence surgissant des ms. 17-21 présente le triton *mi-sib*, ensuite réitéré aux ms. 193-197. Le triton *do-solb*, permettant, avec le précédent, de former le tétracorde 4-25, organise quant à lui les ms. 123-133 et ms. 249-252. Enfin, aux ms. 61-67 nous obtenons le triton *mib-la*. Par l'intermédiaire du tétracorde 4-25, nous disposons de la double dyade à distance de triton *do-mi* / *solb-sib* qui marque plus particulièrement les ms. 123-133 et ms. 249-252, et qui, dans *Tantris le Bouffon*, s'incarne comme un élément agissant sur la structure de l'organisation harmonique. Le troisième triton développé dans *Shéhérazade*, *mib-la*, pourrait par ailleurs s'impliquer au sein de cette double dyade comme une forme de minorisation des tierces respectives.



Ex. 317 : tétracorde 4-25 et triton mib-la pouvant agir comme minorisation des tierces respectives

[112] Rappelons ici que dans le cas de *Tantris le Bouffon* et *La Sérénade de Don Juan*, il s'agit de deux manifestations de *l'agrégat-modèle* à distance de quinte.

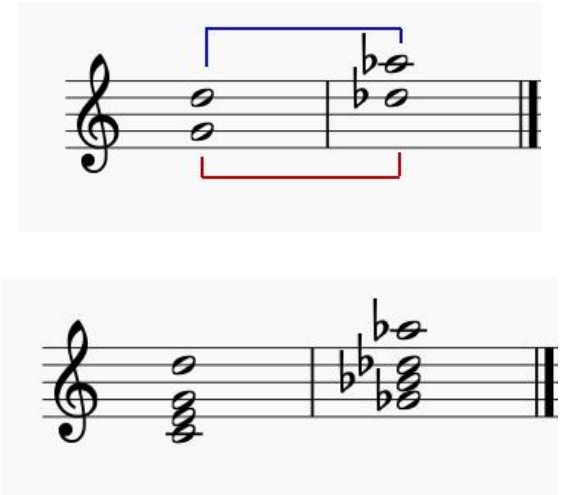
Or, dans *Tantris le Bouffon*, si les ms. 47-50 et ms. 101-104, présentent de façon prégnante le triton *do-solb*, les mesures conclusives ms. 105-108 résument, par le triton *sol-réb* déterminé par les fondamentales d'accords de neuvième de qualité dominante et leur *résolution* quintale vers deux agrégats formant respectivement le triton *do-solb*, la problématique de la double dyade traitée ici comme deux unités fondamentales. La quinte issue du triton *sol-réb*, que nous ajoutons à chaque dyade, est ici harmonisée en relation directe avec une des notes de son espace ; en l'occurrence la quinte supérieure se voit liée à la basse, dans un mouvement cependant détaché de l'univers tonal puisque le double geste quintal à distance de triton et produit simultanément (*sol-do*, *réb-solb*, tétracorde 4-9) ne permet pas l'affirmation d'une tonique comme pôle d'attractivité unique.



Ex. 318 : le triton sol-réb permet de transformer la double dyade en deux accords parfaits

Enfin, dans *La Sérénade de Don Juan*, la principale oscillation tritonique sous la forme de fondamentales d'accords de qualité dominante s'incarne aux ms. 61-64 et dispose le triton *réb-sol*. Celui-ci fait écho au triton *ré-lab* qui scintille de façon plus discrète dans *l'élément béta* et qui souligne la relation de demi-tons qui s'établit, comme nous l'avons décrit dans cette thèse, au cœur des espaces *alpha* et *béta*. Or, ces deux tritons, disposés en deux quintes (*sol-ré*, *réb-lab*), rappellent les fondamentales harmoniquement impliquées dans *Tantris le Bouffon* : *sol* et *réb* dans la formulation conclusive (ms. 105-108) ainsi qu'aux ms. 18-23, *ré* également aux ms. 18-19, et *lab* aux ms. 59-61.

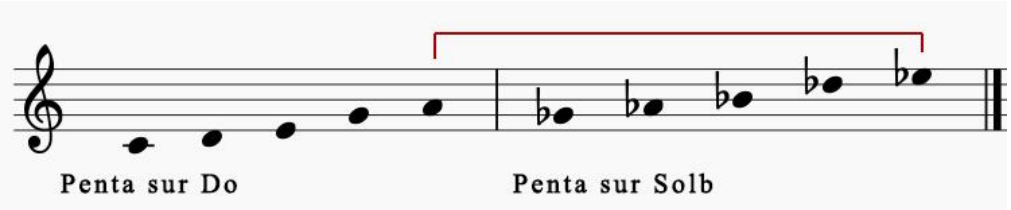
Ils s'adjoignent également, dans leur dimension purement intervallique, comme quintes supplémentaires au-dessus de celles formées par le tétracorde 4-9 issu de *Tantris le Bouffon* et créent, avec la double dyade originelle produite par *Shéhérazade*, deux agrégats de neuvième dont seules les septièmes sont absentes.



Ex. 319 : le triton ré-lab transforme les deux accords parfaits en neuvièmes (sans septième)

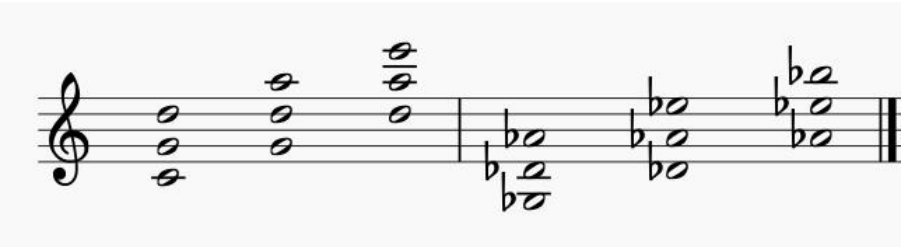
Notons que ces deux septième pourraient être obtenues par une seconde imprégnation du triton *mi-sib* qui, ceci mérite d'être signalé, est le premier à être présenté dans le triptyque (*Shéhérazade*, ms. 14-21). Suggérant la prégnance comme élément de structuration commun aux trois pièces des deux fondements *do/solb* et de leur empilement intervallique relatif, les tritons *do-solb* et *réb-sol* sont ceux qui comptabilisent deux occurrences au titre de fondamentales harmoniques tout au long des *Masques*, comme pour souligner le rapport des deux quintes qui en découle (*do-sol* / *solb-réb*), rapport qui organise l'architecture harmonique implicite de la pièce *Tantris le Bouffon*, placée au centre du recueil.

Par ailleurs, les deux agrégats de neuvième ci-dessus, que la somme du relevé des tritons nous a permis d'obtenir, présentent, rapportés en classes de hauteurs, une disposition intervallique proche de l'échelle pentatonique que le triton *mib-la*, outre le facteur de minorisation de la tierce qu'il propose, est à même de compléter.



Ex. 320 : rôle du triton mib-la au sein de la double échelle pentatonique obtenue avec les deux accords de neuvième disposés en classes de hauteurs

L'échelle pentatonique, lorsqu'on la présente en cycle de quintes, possède la capacité de mettre en relation trois pôles à distance de quinte qui peuvent également, lorsque s'établissent des rapports d'attractivité entre-elles, rappeler la formulation héritée de l'idiome tonal, I-II-V ou IV-V-I ; attractivité que tente de suggérer *Tantris le Bouffon* par le geste cadentiel des mesures conclusives.

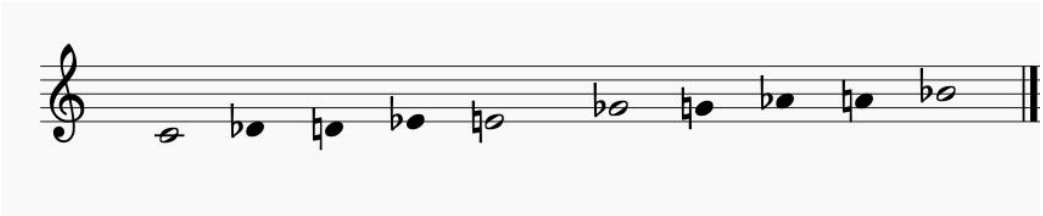


Ex. 321 : disposition de la double échelle pentatonique en ossatures de neuvième

L'établissement par le relevé tritonique de *Shéhérazade* de la double tierce majeure à distance de triton (*do-mi* / *solb-sib*), à laquelle nous venons superposer la double ossature quintale (*do-sol-ré* et *solb-réb-lab*) obtenue par les relevés de *Tantris le Bouffon* et *La Sérénade de Don Juan*, évoque un mode acoustique avec sixte abaissée. Nous décrivions, en guise *d'argument méthodologique* à cette thèse, la capacité du mode acoustique à former trois accords de neuvième de qualité dominante : le premier sur *do*, avec l'altération descendante de la quinte ; le second sur *ré*, avec l'altération ascendante de la quinte ; le troisième sur *fa#*, avec la double altération de la quinte et la minorisation de la neuvième. Or, procéder à la minorisation des neuvième de *do* et *ré* permet d'introduire, par la complétion des cycles de tierces mineures $C3^{0,1}$ et $C3^{0,2}$, les deux options de remplissage de la tierce *do-mi* : soit *do-*

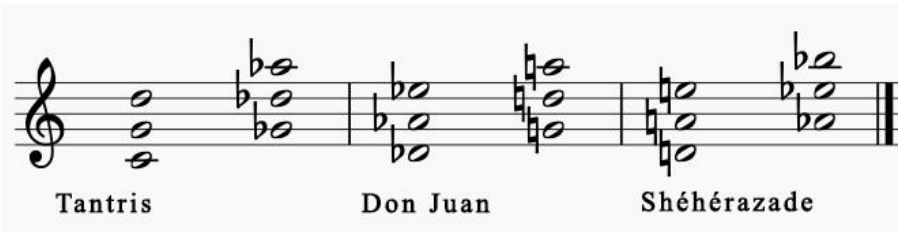
réb-mi, ou *do-mib-mi* ; options que possède déjà la tierce *solb-sib* par la construction intervallique du mode (*solb-sol-sib* / *solb-la-sib*). En outre, majoriser la neuvième de *fa#* nous conduit à obtenir la double altération de la quinte des accords sur *do* et *ré* (*do-mi-fa#-sol-**sol#**-sib-ré* / *ré-fa#-**sol#**-la-sib-do-mi*) et nous permet, par symétrie, de proposer un remplissage de la tierce *solb-sib* par tons entiers, similaire au remplissage naturel de la tierce *do-mi*.

Disposés en classe de hauteur, les tritons issus des relevés des trois pièces forment le remplissage chromatique des deux tierces *do-mi* / *solb-sib*, rassemblant les différentes options citées ci-dessus. Ainsi et selon toute logique, seules les notes formant le triton *fa-si*, quatrième et septième notes *qu'altère* le mode acoustique, demeurent absentes du triptyque.



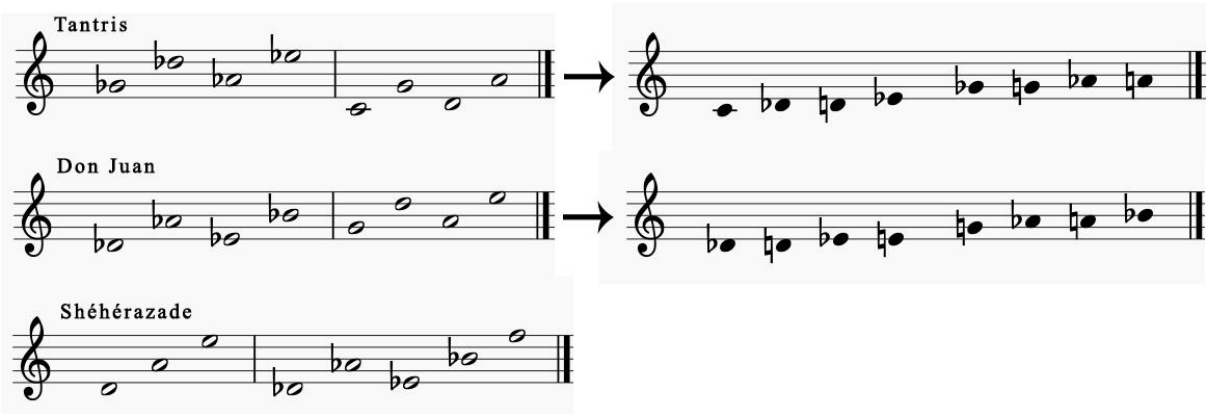
Ex. 322 : remplissage de la double dyade par les trois tritons saillants du triptyque

Le remplissage chromatique de la double tierce permet de disposer une série d'ossatures quintales de neuvième à distance de triton. Nous constatons que ces trois séries qui réalisent la complétion de nos dix notes chromatiques répondent exactement tout à la fois aux schémas de construction des accords de neuvième qui structurent les *Masques* tant à la surface du discours qu'au niveau infra-sensible par la succession des fondamentales, et aux relations tritoniques que ces ossatures entretiennent au sein du déroulement musical.



Ex. 323 : relevé des ossatures fondamentales de neuvième du triptyque

Ainsi que nous l'avons démontré dans l'analyse harmonique produite par cette thèse, le triptyque utilise l'ossature quintale à la base de l'accord de neuvième majeure comme un élément de structuration qui imprègne les différentes strates du discours, s'incarnant dans l'agrégat isolé, dans les gestes cadentiels – significatifs par leur rareté –, et dans la somme des fondamentales à l'échelle de l'œuvre entière. Nous choisissons à présent de disposer en classe de hauteur les notes constitutives, pour chaque pièce, des ossatures quintales qui en déterminent la trajectoire architecturale. Ainsi, pour *Tantris le Bouffon*, nous posons la double ossature *solb-réb-lab* / *réb-lab-mib*, et son pendant *do-sol-ré* / *sol-ré-la* ; et pour *La Sérénade de Don Juan* la double ossature *réb-lab-mib* / *lab-mib-sib*, et son équivalent tritonique *sol-ré-la* / *ré-la-mi*. La disposition pour *Shéhérazade*, bien que similaire en essence, est quelque peu plus complexe : l'ossature *ré-la-mi* répond à son homologue tritonique *lab-mib-sib*, laquelle s'adjoint, par mouvement symétrique, de deux nouvelles quintes à ses extrémités produisant de fait, outre la relation de triton, un rapport de demi-ton entre les deux ossatures, *ré-la-mi* et *réb-lab-mib-sib-fa*.

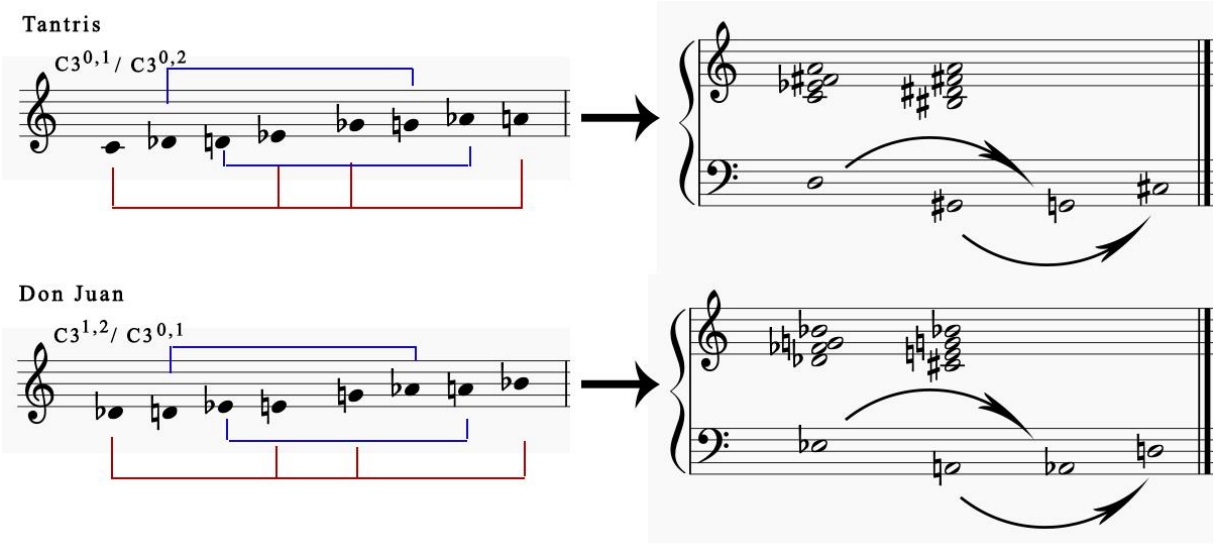


Ex. 324 : présentation des ossatures quintales de neuvième du triptyque, et disposition en classes de hauteurs

Or, si la disposition de ces notes en classe de hauteur fait apparaitre de nouveau le remplissage chromatique de deux tierces à distance de triton, la qualité de celles-ci change : ici, la tierce mineure fait figure d'étalon. A ce titre, si dans les deux échelles de huit sons obtenues, les cycles $C3^0$ et $C3^1$ sont bien complets, la présence de segments incomplets

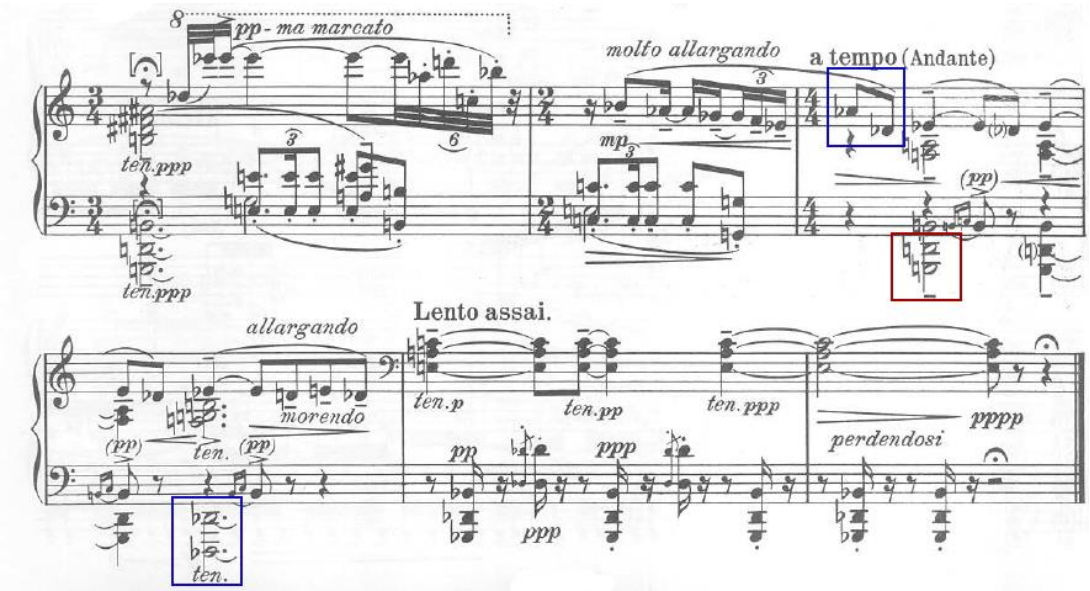
appartenant tour à tour à $C3^1$ et $C3^2$, puis à $C3^0$ et $C3^2$, maintiennent chaque échelle dans une forme d'indécision, une équivocité d'appartenance soit – pour *Tantris le Bouffon* – aux gammes octotoniques $C3^{0,1}$ ou $C3^{0,2}$, soit – pour *La Sérénade de Don Juan* – aux gammes $C3^{1,2}$ ou $C3^{0,1}$.

En revanche, les cycles complets $C3^0$ et $C3^1$ ont, selon le modèle octotonique, la capacité de se structurer par l'établissement d'un pôle fondamental qui inscrit alors l'empilement de tierces mineures au sein d'un agrégat de neuvième mineure dont la forte tension expressive l'imprègne d'une potentielle directionnalité. La création de cet agrégat et la détermination de sa trajectoire est fonction des deux segments tritoniques à distance de demi-ton, présents dans l'échelle obtenue suite à la disposition en classe de hauteur des ossatures quintales structurelles. Dans *Tantris le Bouffon*, le cycle $C3^0$ (*do-mib-fa#-la*) peut être déterminé comme neuvième mineure par l'adjonction des fondamentales *ré* et *sol#* ; de même dans *La Sérénade de Don Juan*, le cycle $C3^1$ (*réb-mi-sol-sib*) peut se voir investi d'une qualité de neuvième mineure par les fondamentales *mib* et *la*. Or, le second triton contenu dans chaque échelle peut alors se voir doté de la capacité de s'inscrire comme point d'objectif potentiel de la directionnalité exprimée par les agrégats de neuvième mineure, en se plaçant à distance de quinte juste de chacune des fondamentales.

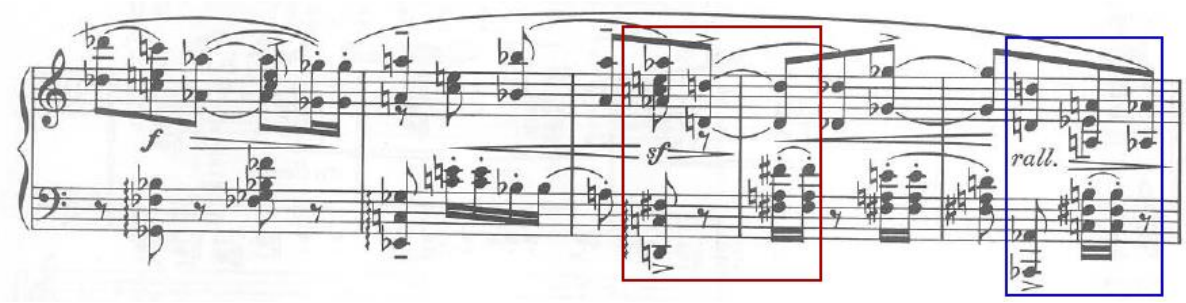


Ex. 325 : différentes possibilités d'accords et de mouvements de quinte dans les échelles de huit sons respectives de Tantris le Bouffon et de La Sérénade de Don Juan

Dans *Tantris le Bouffon*, les quatre pôles formant deux quintes (*sol-ré* / *réb-lab*) évoquent immédiatement leur inscription dans le geste cadentiel final (ms. 105-106) ; tandis que dans *La Sérénade de Don Juan*, les deux quintes formées (*ré-la* / *lab-mib*) s'incarnent dans le parcours harmonique caractéristique de *l'élément béta*, et scintillent aux ms. 136-137 (main gauche).



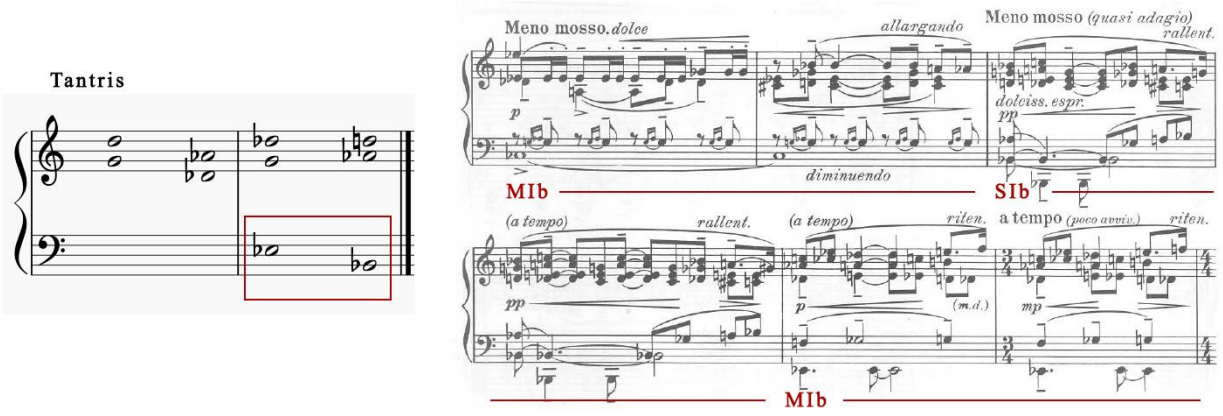
Ex. 326 : illustration de la double quinte à distance de triton sol-ré / réb-lab, Tantris le Bouffon, ms. 103-108



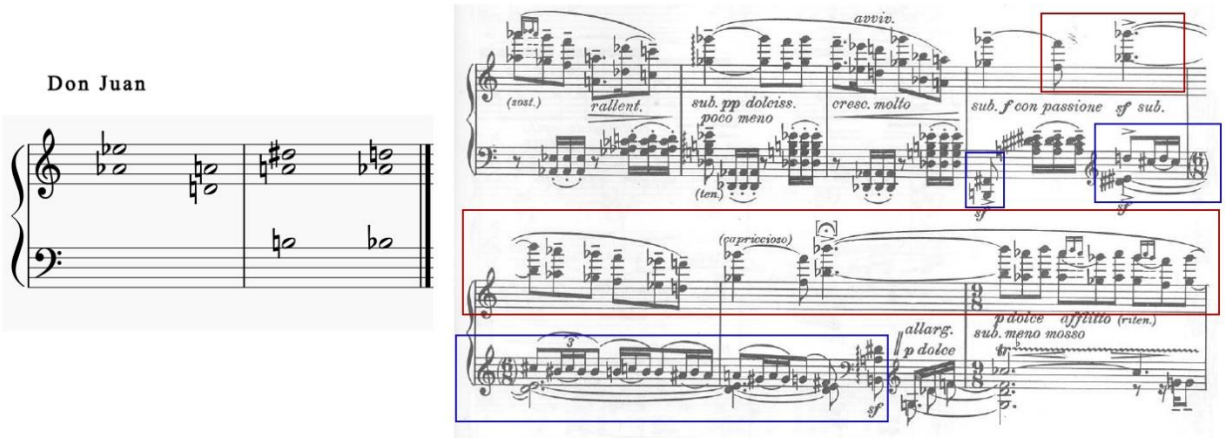
Ex. 327 : illustration de la double quinte à distance de triton ré-la / lab-mib, La Sérénade de Don Juan, ms. 27-31

En outre, disposant de nouveau ces doubles quintes dans leur état originel – c'est-à-dire en deux tritons à distance de demi-ton – mais, par un changement de statut, ne les envisageant plus comme fondamentales successives mais comme notes déterminantes d'agrégats de

qualité dominante (respectivement *sensible* et septième), nous constatons qu'elles appellent des fondamentales particulières qui se distinguent, au sein des œuvres, dans des sections d'importance.

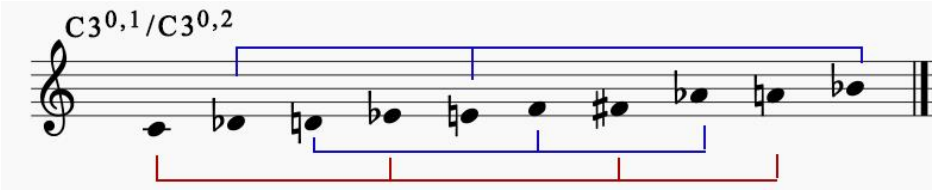


Ex. 328 : illustration des deux fondamentales mib et sib, Tantris le Bouffon, ms. 38-43



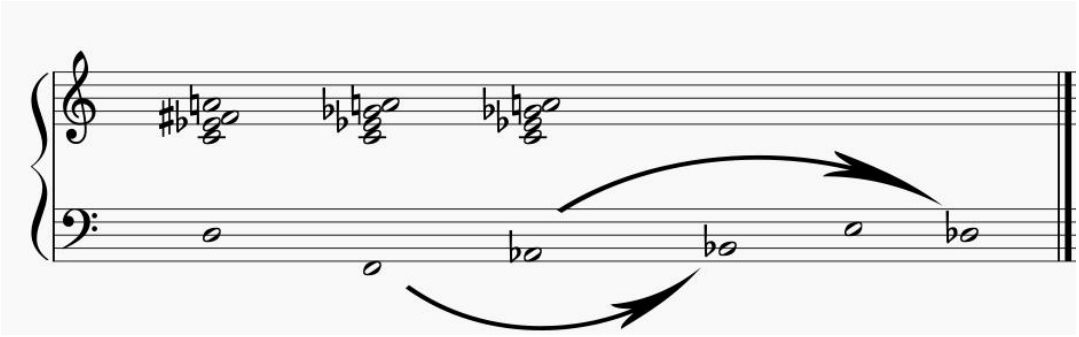
Ex. 329 : illustration des deux fondamentales si et sib, La Sérénade de Don Juan, ms. 55-61

Dans *Shéhérazade*, la survenance d'une fondamentale agissant comme pôle de structuration d'un cycle complet de tierces mineures s'effectue au niveau infra-sensible à travers le parcours des fondamentales des différentes occurrences du *motif caractéristique* qui développent le cycle $C3^0$ (*do-mib-fa#-la*), avant que la section *Andantino* (à. p. de la ms. 143) ne leur adjoigne le *ré*, issu du geste cadentiel que détermine une forme de résolution du *motif caractéristique* fondé sur *la*. Ainsi, nous constituons la base de notre échelle de classe de hauteur à partir du cycle des fondamentales $C3^0$ du *motif caractéristique*, auquel nous ajoutons les ossatures quintales citées plus haut.



Ex. 330 : obtention de l'échelle de dix notes avec les fondamentales du motif caractéristique et les ossatures quintales de Shéhérazade présentées à l'Ex. 324

Autour du cycle $C3^0$, les six autres notes se présentent comme deux segments de tierces mineures rattachées aux échelles $C3^1$ et $C3^2$, dont les notes en permettant la complétion (*sol* et *si*[113]) ne sont jamais usitées comme fondamentales dans *Shéhérazade*. Or, ces deux segments de tierces mineures à distance de demi-ton peuvent être à leur tour disposés de façon à former des mouvements quintaux directionnels dont trois d'entre eux se posent comme fondamentales sur le cycle $C3^0$.

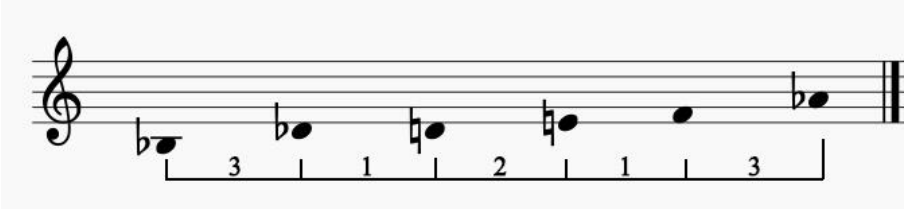


Ex. 331 : différentes possibilités d'accords et de mouvements de quinte dans l'échelle de Shéhérazade

Si, bien évidemment, les gestes quintaux *lab-réb* et *fa-sib*, extrémités élargies de l'ossature quintale *lab-mib-sib*, s'incarnent dans les deux seuls instants cadentiels de la pièce (ms. 70-71 et à. p. de la ms. 146), la totalité des six notes forme une échelle symétrique rattachée au mode acoustique dont le remplissage des deux tierces majeures à distance de

[113] Notes figurant en quelque sorte, comme nous l'avions signalé dans l'étude analytique, une forme de résolution de *l'agrégat-modèle* de neuvième majeure sur *ré* que Szymanowski aurait cherché à éviter, nous enjoignant ainsi à considérer l'incarnation musicale de cet *agrégat-modèle* comme une unité véritablement indépendante et détachée de toute subordination reliée, de près ou de loin, à l'idiome tonal.

triton s'effectue en miroir (PC set 6-z49), et dont les caractéristiques intrinsèques sont exprimées dans la section *Quasi l'istesso tempo* (ms. 71-82).



Ex. 332 : échelle symétrique exprimée dans Shéhérazade, ms. 71-74

***

Synthèse et Possibilités futures

J'ai cherché à dégager, dans cette thèse, un principe qui – bien que partiel car ne permettant évidemment pas d'expliquer l'intégralité des différents paramètres du discours musical des *Masques* –, conduit néanmoins à clarifier l'enchaînement des multiples sections qui composent l'œuvre par la compréhension de leur parcours harmonique et des relations intervalliques qu'elles établissent entre elles. L'expressivité sonore des agrégats et leur impact au sein des complexes sonores m'a permis de déterminer les pivots des sections qui sont la somme des fondamentales de ces dits agrégats. C'est la hiérarchisation de ce réservoir de notes, à travers la fréquence de répétition de certaines d'entre-elles (le cas du *motif caractéristique* de *Shéhérazade* est particulièrement explicite), leur présence à des endroits stratégiques (gestes cadentiels remarquables, physionomie dynamique particulière, introduction ou conclusion de la pièce…), qui a déterminé *l'agrégat-modèle*, c'est-à-dire la réalisation, par les notes saillantes, d'un matériau construit et structuré autour d'un principe uni. Cet *agrégat-modèle* se construit sous la forme d'un accord de neuvième majeure de qualité dominante, également adjoint des altérations de sa quinte qui sont données par les notes d'importance hiérarchique moindre.

L'agrégat-modèle contient, par sa propre structure intervallique, la capacité de s'inscrire au sein de plusieurs systèmes d'organisation du discours musical par les cycles de tons entiers, et de tierces mineures qu'il contient, ainsi que d'appeler des références à l'idiome tonal par sa double ossature quintale, et enfin, lorsque disposé en classes de hauteurs, d'exprimer le mode acoustique par l'altération descendante de sa quinte. Si *l'agrégat-modèle* présente une symétrie intervallique se rapportant au point de division central de l'espace de 14 demi-tons qu'il dessine (quinte juste - quinte juste / tierce mineure - tierce mineure), la démonstration analytique de cette thèse a mis en lumière un procédé d'écriture consacrant au milieu exact (en termes du nombre de mesures) de chacune des trois pièces une importance considérable : l'apparition d'une fondamentale harmonique s'inscrivant comme point tournant enharmonique à l'intérieur du cycle des quintes complet (c'est-à-dire la transition « touches blanches / « touches noires »).

La question des douze notes de la gamme chromatique est envisagée, dans les *Masques*, à travers l'imprégnation dans la structure des pièces de *l'image*[114] de deux accords de neuvième majeure de qualité dominante à distance de quinte. Lorsque la quinte de chacun des deux accords est doublement altérée, nous obtenons alors une double ossature quintale constituée d'un empilement de trois quintes à distance de triton[115]. Les quatre notes restantes pour la complétion des douze, c'est-à-dire les sensibles et septièmes respectives des deux accords, peuvent également être présentées comme deux quintes qui viennent achever le cycle. A partir de cette définition du cycle des quintes comme acteur structurant, le rôle de la note incarnant le basculement enharmonique dans la formulation des fondamentales harmoniques devient capital et il est, à ce titre, particulièrement remarquable d'en constater la prégnance au centre exact de chacune des pièces. La problématique soulevée par la présentation consécutive ou simultanée de deux accords de qualité dominante à distance de quinte induit la remise en cause des rapports d'attractivité qui résident au cœur même de la relation tension/détente et que l'idiome tonal avaient érigés. Il se crée alors un espace musical où chaque agrégat peut s'affirmer comme une entité indépendante, porteur d'une identité expressive distincte et non subordonnée. La perception auditive d'un tel instant se caractérise par une dilatation du temps musical induite par la perte des repères directionnels. Nous nous orientons là vers un questionnement d'ordre esthétique. Car, en effet, si la notion de mouvement musical se définit par la mise en œuvre d'éléments relatifs à une motion rythmique, harmonique et mélodique, de tension/détente, de consonance/dissonance, la perception de ce mouvement s'inscrit par-dessus tout dans une directionnalité conditionnée par l'expérience musicale de l'auditeur et son bagage culturel et auditif, qui lui font espérer tel ou tel dénouement à une situation donnée. Or, la remise en cause des attentes auditives de l'auditeur est venue déstabiliser la notion de mouvement musical tel que l'idiome tonal l'avait établi, au profit d'un temps musical s'articulant dans l'espace de façon nouvelle. Ainsi, l'auditeur se voyant privé des repères qui lui permettaient de se projeter dans l'avenir par des attentes conditionnées, il se trouve placé, par le compositeur, dans l'obligation de reconsidérer son rapport au phénomène musical sans prédétermination et de façon nouvelle.

---

[114] J'invoque ici le terme d'image pour exprimer le fait que ces accords, bien que donnés en tant que tel dans des endroits remarquables du discours, sont avant tout formés par la compilation des fondamentales saillantes des sections. Or, leur perception auditive par l'auditeur, véritable, procède davantage du *parfum* que du *tangible* ou du *palpable*. Il serait judicieux de mener, à ce sujet, une recherche s'appuyant sur les principes de la psycho-acoustique afin de mesurer, en termes scientifiques, l'impact auditif de *l'agrégat-modèle*.

[115] Ainsi, dans le cas de deux accords : *réb-fa-lab-dob-mib* et *lab-do-mib-solb-sib*, la double altération de la quinte *réb-sol/la* et *lab-ré/mi*, produit un nouveau segment de cycle *sol-ré-la-mi* qui vient s'adjoint à l'ossature quintale *réb-lab-mib-sib*.

La création de *l'agrégat-modèle* par la topographie des fondamentales saillantes s'inscrit dans un niveau de perception auditif sous-jacent, infra-sensible, qui résonne en lien étroit avec le niveau de surface (perception immédiate du corps sonore) par la démarche constante d'aller-retour qu'entretient *l'agrégat-modèle*, sa manifestation localisée en tant qu'accord, et son imprégnation dans la construction intervallique des différents accords du discours. L'interpénétration du niveau infra-sensible et du niveau de surface se réalise donc par le rapport créé entre les fondamentales des accords (et le matériau structurant qu'elles forment) et l'enchaînement harmonique des accords dans le discours dont la physionomie intervallique de certains d'entre eux, particulièrement remarquables ou notablement chargés d'intensité expressive, est conditionnée par la structure de *l'agrégat-modèle*.

A ce titre, il serait judicieux de prolonger le travail analytique de cette thèse par une approche interprétative complète, qui établirait dans le détail une technique pianistique propre à l'expression stylistique et esthétique unique de chacune des trois pièces du triptyque. Si cela n'a été qu'ébauché dans cet ouvrage, il s'agirait ainsi de répondre de manière spécifique aux questions liées intimement aux problématiques rencontrées lors de la pratique instrumentale de l'œuvre : de quelle façon aborder au clavier les différentes matières sonores, comment les hiérarchiser et selon quels critères, quelle méthode de travail pianistique spécifique appliquer pour chaque défi technique, quelle trajectoire interprétative élaborer pour l'expression de l'essence, du signifiant intime de l'œuvre ? Il serait indispensable de formuler la démarche interprétative autour de la double hiérarchie de niveau sonore : si le niveau de surface concerne la problématique de la technique pianistique au sens large, c'est-à-dire la qualité sonore tant sur le plan digital que sur celui de l'expression du sentiment ; le niveau infra-sensible procède davantage du caractère et se réfère à l'univers de la psycho-acoustique, ce qui induit nécessairement une étude des phénomènes de perception auditive.

C'est là que réside le véritable défi de parvenir à *informer* l'interprétation par l'analyse, en s'attachant non pas seulement à la physionomie extérieure du discours mais également et surtout à l'incarnation sonore d'éléments structurants. De nombreuses questions demeurent et mériteraient d'être solutionnées : de quelle façon des modes d'organisation internes et par définition non directement perceptibles pourraient être rendus dans l'interprétation ? Quelles techniques ou modes de jeu faudrait-il employer pour faire ressentir à l'auditeur l'importance d'une construction intervallique particulière ? Comment rendre palpable une succession de fondamentales harmoniques, inscrites dans une dimension verticale, mais qui devraient être envisagées comme un signifiant horizontal ? Comment relier les différents instants du

discours qui agissent sur la structure et qui se voient parfois séparés par plusieurs systèmes ou pages de distance ?

Ce type de travail, inédit et jamais réalisé pour les *Masques*, pourrait apporter un éclairage pragmatique précis et ordonné aux interprètes qui voudraient se lancer dans l'étude de l'œuvre. Il s'agirait de créer un modèle interprétatif synthétique qui réponde tout à la fois de l'ordre purement technique qu'esthétique. Celui-ci permettrait d'envisager la résolution des problèmes pianistiques que Szymanowski pose d'une façon toute personnelle, et d'élaborer une expressivité hiérarchisée et basée sur un fondement théorique clair pour la transmission au public des différents niveaux d'affirmation des principes structurels de l'œuvre. L'enjeu, au-delà du triptyque *Masques*, concerne les œuvres pour ou avec piano écrites par Szymanowski durant cette période cruciale des années 1915 : *Nocturne et Tarentelle* Op. 28, *Métopes* Op. 29, *Mythes* Op. 30, *Douze Etudes* Op. 33, *Sonate nr. 3* Op. 36.

VII. Bibliographie

Awakawa-Imai, Tchié (2009), “Tantris le Bouffon (extrait des Masques) de Karol Szymanowski: Un exemple d’ekphrasis musical inspiré par la pièce de théâtre d’Ernst Hardt.”, *Dramaturgie et musique.* Paris : Université de Paris IV [Paris-Sorbonne] (Observatoire Musical Français).

Barraqué, Jean (1962), *Debussy*, Paris, Seuil.

Barrody, Alan (1973), “Szymanowski: Creator of Polish Impressionism”, *Music Journal 31,* n° 10, p. 60-102.

Beechey, Gwilym (1982), “Karol Szymanowski and his Piano Music”, *Musical Opinion,* n° 106, p. 5-16.

Berger, Arthur (1963), “Problems of Pitch Organization in Stravinsky”, *Perspectives of New Music*, vol. 2, n° 1, p. 11–42.

Bieganski, Krzysztof (1957), “Technika dzwiekowa w Metopach i Maskach Karol Szymanowskiego”, *Muzyka,* n° 4, p. 45-66.

Chechlinska, Zofia (1973), “Chopin a Impresjonizm”, *Skice o kulture muzycznej XIX wieku* 2.

Chominski, Jozef Michal (1936), “Fortepianow tworczosc Karola Szymanowskiego”, *Muzyka Polska*, n° 5, p. 313-28.

——— (1969), *Studia nad tworczoscia Karola Szymanowskiego,* Cracow, Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

——— (1982), “Szymanowski and Twentieth-Century European Music”, *Polish Music*, n° 17, p. 7-12.

Chylińska, Teresa (1973), *Szymanowski,* New York, Twayne Publishers & The Kosciuszko Foundation.

——— (1977), “Documentation of the Works of Karol Szymanowski”, *Polish Music,* n° 3, p. 13-18.

——— (1982), *Korespondencja vol. 1 : 1903–1919,* Cracow, Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

——— (1993), *Karol Szymanowski, his life and works* (traduit par John Glowacki), Alderhost, University of Southern California.

——— (2006), *Karol Szymanowski i jego epoka*, Cracow, Musica Iagellonica.

Collins, Adrian (1927), “The Later Style of Szymanowski”, *The Chesterian*, n° 66, p. 33-38.

Drzewiecki, Zbigniew (1937), “Tworczosc fortepianow Karola Szymanowskiego”, *Muzyka wspolczesna*, n° 415, p. 2-4.

Durval, Cesetti (2012), “The Many Masks of Karol Szymanowski : A Discussion of his Two Piano Triptychs”, *Musica Hodie*.

Erhardt, Ludwik (1975), *Music in Poland* (traduit par Jan Aleksandrowicz), Warsaw, Interpress Publishers.

Fletcher, Marylynn Louise (1984), *Pitches constructions in the Masques Op. 34 of Karol Szymanowski*, University of Texas.

Gorlich, Joachim Georg (1962), “In Memoriam Karol Szymanowski” (traduit par Kent Gramm), *Neue Zeitschrift fur Musik*, n° 123, p. 454-55.

Grout, Donald Jay (1973), *A History of Western Music*, New York, W. W. Norton.

Hardt, Ernst (1907), “Tristram the Jester” (traduit par John Heard), *The German Classics*, n° 20.

Jachimecki, Zdzislaw (1922), “Karol Szymanowski” (traduit par T. Kindler), *Musical Quarterly*, vol. 8, n° 1, p. 23-27.

——— (1939), “Karol Szymanowski” (traduit par William John Rose), *Slavonic and East European Review*, n° 49, p. 174-85.

Kisielewski, Stefan (1962), “Karol Szymanowski”, *Polish Perspectives*, vol. 5, n° 4, p. 17-25.

Kurth, Ernst (1920), *L’harmonie romantique et sa crise dans Tristan de Wagner*, Bern, P. Haupt.

Leleu, Jean-Louis (1995), “La notion de ‘Background Structure’ chez George Perle. De l’étude du langage musical au déchiffrement des œuvres”, *International Journal of Musicology*, vol. 4, p. 253–290.

——— (2004), “Structures d’intervalles et organisation formelle chez Debussy. Une lecture de Sirènes”, dans Maxime Joos (dir.), *Claude Debussy. Jeux de formes*, Paris, Éditions Rue d’Ulm (ENS), p. 189–219, 288–95.

——— (2013), “Debussy selon Ernst Kurth: la mise en perspective du théoricien”, dans Myriam Chimènes et Alexandra Laederich (ed.), *Regards sur Debussy*, Paris, Fayard.

Lissa, Zofia (1965), “Karol Szymanowski”, *Polish Music*, édité par Stefan Jarocinski, Warsaw, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, p. 154-67.

Łobaczewska, Stefania (1950), *Karol Szymanowski, Zycie i twórczość*, Cracow, Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Lynn, Margaret (1981), “Karol Szymanowski (1882-1937)”, *Royal College of Music Magazine*, n° 77, p. 19-22.

Maciejewski, Boguslaw (1967), *Karol Szymanowski : His Life and Music*, London, Poet’s and Painter’s Press.

McNamee, Ann K. (1984), “Bitonality, Mode, and Interval in the Music of Karol Szymanowski”, *Journal of Music Theory*.

Michalowski, Kornel (1967), *Karol Szymanowski: Katalog temafyczny dziel i bibliografia*, Cracow, Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Messiaen, Olivier (1966), *Technique de mon langage musical*, Paris, Leduc.

Moere van, Didier (2008), *Karol Szymanowski*, Paris, Fayard.

Palmer, Christopher (1987), *Szymanowski, un compositeur à la croisée des chemins* (traduit par M. Tchamitchian-Faure), Paris, Actes Sud.

Pannain, Guido (1932), “Karol Szymanowski”, *Modern Composers*, London, J.M. Dent.

Perle, George (1977), *Twelve-Tone Tonality*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press.

——— (1996), *The Listening Composer*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press.

Ptaszynska, Marta (1984), “The Karol Szymanowski Centennial in the United States”, *Polish Music*, n° 19, p. 44-47.

Riemann, Hugo (1901), “Zur Theorie der Konsonanz un Dissonanz”, *Praludien un Studien, Gesammelte Aufsatze zur Asthetik, Theorie un Geschichte der Musik, Bd. III,* Leipzig.

Rosenfled, Paul (1921), “Szymanowski”, *Musical Chronicle*, p. 124-30.

Rubinstein, Arthur (1973), *My Young Years*, New York, Popular Library.

——— (1980), *My Many Years*, New York, Knopf.

Salter, Lionel (1957), “Karol Szymanowski”, *The Music Masters*, vol. 4, p. 368-73.

Samson, Jim (1977), *Music in Transition: A study of Tonal Expansion and Atonality*, New York, W. W. Norton.

——— (1980), “Szymanowski: an Interior Landscape”, *Royal Musical Association Proceedings*, n° 106, p. 68-76.

——— (1980), *The Music of Szymanowski*, New York, Taplinger.

Sierpiński, Zygmunt (1983), *O Karolu Szymanowskim*, Warsawa, Interpress.

Sledzinski, Stefan (1979), “Polish Music Composition in the Period of the Second Republic”, *Polish Music*, n° 14, p. 3-7.

Sorabji, Kaikhosru Shapurji (1947), “Karol Szymanowski”, *Mi Contra Fa*, Porcupine Press, p. 178-83.

Stuckenschmidt, Hans (1938), “Karol Szymanowski”, *Music and Letters*, n° 19, p. 36-47.

Stumpf, Carl (1898), “Konsonanz und Dissonanz”, *Beitrage zur Akustik und Musikwissenschaft, 1. Heft,* Leipzig.

——— (1911), “Konsonanz un Konkordanz”, *Beitrage zur Akustik und Musikwissenschaft, 6. Heft,* Leipzig.

Szymanowski, Karol (1922), “My Splendid Isolation”, repris dans *Karol Szymanowski and Jan Smeterlin: Correspondence and Essays,* London, Allegro Press, 1969.

——— (1923), “On Frederic Chopin”, repris dans *Polish Music*, vol. 12, n° 3, 1977, p. 6-8.

Tansman, Alexander (1922), “Karol Szymanowski”, *La Revue Musicale*, vol. 3, n° 7, p. 97-110.

Wightman, Alistair (1999), *Selected writings of Szymanowski*, London, Toccata Press.

——— (1999), *Karol Szymanowski, His Life and Work*, Alderhost, Ashgate Publishing.

Wyszynski, Hubertus (1980), “Fourth Days of Karol Szymanowski’s Music”, *Polish Music*, vol. 15, n° 1, p. 31-34.

Zent, Donald (1988), *The harmonic language of Karol Szymanowski, Métopes Op. 29, and Masques Op. 34*, University of Cincinnati.

Zieliński, Tadeusz (1997), *Szymanowski, Liryka i ekstaza*, Cracow, Polskie Wydawnictwo Muzyczne.