

Écouter Parsifal ?	2
<i>Moment-faveur</i>	2
<i>Pré-écoute</i>	3
<i>Ligne d'écoute</i>	3
<i>Moments-relais</i>	3
<i>Acte II : Filles-Fleurs</i>	3
<i>Acte III : Prélude</i>	3
Plan	3
<i>Durées</i>	3
<i>Minutage</i>	4
L5...	4
<i>État « canonique »</i>	4
<i>Autres états</i>	4
<i>Première apparition</i>	4
<i>Seconde apparition</i>	4
<i>Polyphonie & harmonie</i>	5
<i>Analyse</i>	5
<i>Ossature polyphonico-harmonique</i>	6
<i>Intension & inspect</i>	7
<i>Dualité interne</i>	7
<i>Matrice résolutive ?</i>	7
<i>Leitmotiv « modulant »</i>	7
<i>Plasticité tonale</i>	8
<i>Résumé</i>	8
<i>Intension de L5</i>	8
<i>Inspect de L5</i>	8
<i>Aspects de L5</i>	8
Généalogie de L5	9
<i>L5 et le motif du désir de Tristan</i>	9
<i>Tristan</i>	9
<i>Réseau des leitmotifs</i>	9
<i>Le motif du désir</i>	10
<i>L'accord</i>	10
<i>Leitmotif.....</i>	10
<i>Partition.....</i>	10
<i>Rapprochement avec L5</i>	11
<i>L5 et Tannhäuser</i>	11
Situations de L5	12
<i>Occurrences</i>	12
<i>Tonalités</i>	13
« Scène de la transformation »	13
<i>L5 dans la scène</i>	19
Généalogie de Parsifal	19
<i>Ascendante</i>	19
<i>Tannhäuser</i>	19
<i>Lohengrin</i>	19
<i>Tristan</i>	19
<i>Livre de Stein</i>	19
<i>Descendante</i>	19
<i>Debussy !</i>	19
<i>Musique de film ?</i>	19
<i>Thèse</i>	19
<i>Hétérogène</i>	19
Programme	20

ÉCOUTER PARSIFAL ?

À quelles conditions ? Cf. théorie de l'écoute musicale 2003-2004

Moment-faveur

Il y faut un moment-faveur ! C'est lui qui va essentiellement nous occuper aujourd'hui.

Hypothèse : le moment-faveur dans Parsifal intervient lors de la scène de la transformation par déchirure du tissu sous l'effet de L5.

Pré-écoute

Avant ? Il y a faut une pré-écoute.

Ce qui est le plus proche d'une théorie musicale de l'écoute est une théorie théologique de l'écoute (Roland Barthes avait bien relevé cette proximité, en remarquant que le verbe *écouter* était le verbe évangélique par excellence).

Cf. théorie du « *point d'accrochage* » [*Anknüpfungspunkt*] (chez Emil Brunner), de la *précompréhension* (Rudolf Bultmann) ou des *conditions d'écoute* (Karl Rahner)¹.

L'idée est qu'il y a des conditions de possibilité pour le moment-faveur, en particulier il y faut une pré-écoute : un qui-vive flottant...

On examinera de ce point de vue ce qui se passe dès l'ouverture de l'opéra, en particulier avec L1 (rythmiquement, тонаlement : majeur/mineur phrygien, résonance...)

Ligne d'écoute

Après ? Ligne d'écoute.

Moments-relais

Thèse : pour soutenir une telle ligne à grande portée (4 heures ici), il faut des *moments-relais*.

J'en distinguerai deux :

Acte II : Filles-Fleurs

12 voix écrites !

Le contraire du chœur des voix d'hommes au premier (et troisième) acte...

Acte III : Prélude

Quintette à cordes solo !

Resserrement orchestral...

PLAN

Acte I (*Gurnemanz*)

1. Ouverture : *Prélude*
2. Gurnemanz (ouverture)
3. Kundry (arrivée)
4. Amfortas
5. Récit de Gurnemanz
6. Parsifal
7. *Scène de la transformation*
8. Cérémonie
9. Coda (renvoi de Parsifal)

Acte II (*Kundry*)

1. *Prélude* & Klingsor
2. Klingsor-Kundry
3. Parsifal (arrivée)
4. Filles-fleurs
5. Kundry-Parsifal
6. Klingsor-Parsifal

Acte III (*Parsifal*)

1. *Prélude orchestral*
2. Parsifal
3. Enchantement du Vendredi Saint
4. Amfortas (mort)
5. Parsifal (sacre)

Durées

Longueur inhabituelle de l'opéra, qui égale celle des *Maîtres Chanteurs* et du *Crépuscule des Dieux*.

	Nombre de mesures	Durées...
Acte I	1666 (dont 113)	1h 45' (dont 12')
Acte II	1539 (dont 60)	1h
Acte III	1141 (dont 40)	1h 15'
Σ	4346	4h

¹ Voir *Karl Barth* de Denis Müller (Cerf, 2005), p. 27

Minutage

Pour acte I ²

- Minimum : 1h35' par Boulez (1967)
- Maximum : 2h 06' par Toscanini (1931)
- Moyenne au temps de Wagner : entre 1h 45' et 1h 50' par H. Lévi (1882)

Pour le total ³

- Minimum : 3h42' par Hanz Zender (1975)
- Maximum : 4h 48' par Toscanini (1931)
- Moyenne au temps de Wagner : entre 1h 45' et 1h 50' par H. Lévi (1882)

	Lévi (1882)	Knappertsbuch (1951)	Boulez (1966)	Nagano (2004)
Acte I	1h 47'	1h 57' 20'' (dont 14'12)	1h 40'	1h 36' 07'' (dont 11'40)
Acte II	1h 02'	1h 12' 36'' (dont 1'48'')	1h 01'	1h 06' 43''
Acte III	1h 15'	1h 22'	1h 10'	1h 08' 25''
Σ	4h 04'	4h 27'	3h 49'	3h 51' 15''

L5...

État « canonique »

Autres états

Première apparition

I.98 [ré b]

Cf. 1^o apparition I.98

Seconde apparition

I.1123 : [ré b]

² Cf. programme de Bayreuth (1975) cité par J. Chailley (p. 206)

³ Cf. Christian Merlin : *Avant-Scène* (n° 213), p. 135

fl. cl., tp L1123 L1124 L1125 L1126 L1127

tp, th, vc

th, cb

cor, bas.

L1123 L1124 L1125 L1126 L1127

Polyphonie & harmonie

Analyse

+ octave

+ tierce mineure

+ quarte

I II Majeur (7) Vm (5b) I Majeur (7 & 9) IVm 9 19 IV majeur V7 VIIb I IIb IIIb m IV V

Noter la logique d'écho entre la voix 1 et la voix 3 dans l'appel inaugural L5. Cet appel se retrouve en écho-résonance avec le grupetto meurse suivante à la voix 1.

Noter l'appel ascendant passe d'une octave (1^o mesure voix1) à une quarte (1^o mesure voix2) puis à une tierce mineure (sol # - si, 2^o mesure voix1).

Cf. importance, dans tout *Parsifal* de cette logique de résonance, de réverbération, ou d'écho (Adorno) :

« L'art de l'écoute [...] que l'on doit acquérir si l'on veut saisir cette œuvre consistera [...] à surprendre un écho – à être aux aguets. [...] C'est seulement quand on s'ouvre moins à la musique elle-même qu'à son écho que l'on peut en suivre l'intention. » (*À propos de la partition de Parsifal*, in *Moments musicaux*, p. 39-40)

Ossature polyphonico-harmonique

The image displays a musical score for a piece titled "Ossature polyphonico-harmonique". The score is arranged in three systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) and finally to two flats (Bb, Eb). The piano part features complex harmonic textures with many chords and triplets. A vertical dashed line is present in the first system. The third system includes a section labeled "[tonalités]" in the piano part, which corresponds to the tonality sequence at the bottom of the page. This sequence consists of eight measures, each with a chord symbol and a label: min., Maj., min., Maj., min., Maj., min., Maj., min. The third measure of this sequence is circled in red and labeled "Vm 5b".

[tonalités]

min. Maj. min. Maj. min. Maj. min. Maj. min.

Vm 5b

Intension & inspect

Dualité interne

Noter l'opposition entre secondes mineures :

- mélodiques : descendantes dans la polyphonie,
- harmoniques : ascendantes entre tonalités (de départ et de résolution).

(soprano)	si	↘	mi	fa
(alto)	sol	↘	do	
(ténor)	mi	↘	la b	
[5° voix]	ré	↗	sol	fa
(basse)	mi	↗	fa	
tonalités	[mi]	↗		[fa]

Matrice résolutive ?

Je vous propose le chiffre suivant, issu de la formule canonique du mythe de Claude Lévi-Strauss. L'idée est la suivante : L5 met en œuvre une tension (tonale) entre chromatisme et diatonisme exemplairement portée par l'opposition entre voix aiguë et voix grave, tension qui va se trouver non pas résolue mais *réduite* par le biais d'une seconde tension : entre la voie basse assumant à plus grande échelle un chromatisme (sous forme de modulation selon un demi-ton ascendant) et la voix tenor (3° voix) intervenant diatoniquement et, en fin de compte modalement (gamme par tons). Soit :

Chromatisme <i>des voix supérieures</i>	↔	Chromatisme <i>de la basse harmonique</i> ⁴
Diatonisme <i>de la basse harmonique</i>		Modalisme <i>d'une voix intermédiaire</i>

Le schème de cette *réduction* (qui n'est pas une résolution) est de logique non pas dialectique mais plutôt mythique : la résolution mytho-logique comme réduction (au sens où l'on parle de réduire une fracture) d'une contradiction par la médiation de nouveaux termes. On verra que ce même chiffre peut être tracé sur l'ensemble de l'opéra (voir premières indications données dans ce sens dans le premier cours).

Leitmotiv « modulant »

Modulation entre tons mineurs selon une seconde mineure ascendante (cf. au début du prélude du III^e acte : si bémol mineur à si mineur) : voir pour cela le jeu de la sixte napolitaine où II₆ devient IIb₆. (VIb devient alors enharmoniquement V) : cf. I-VIb-II-V-I suivi de I-VIb-II₆[=IIb₆]-VIb[=V₇]-IIb[=I]

⁴ Cf. on a globalement une hausse modulante d'un demi-ton.

The image shows a musical score snippet with two staves. The bass line contains a sequence of chords labeled 'min.' and 'Maj.' (major). A specific chord is circled and labeled 'Vm 5b'. The treble staff shows the corresponding notes for these chords.

Est-ce le seul leitmotiv modulante ? Cf. examen du réseau des leitmotives... En tous les cas, c'est bien le seul à être toujours modulante.

Cf. ici, modulation en {+s} mais, dans la scène de la transformation : {-S}, {+t}... Cf. plus loin la variété des modulations qu'il conduit...

Au titre de cette plasticité modulante, ce leitmotiv occupe la place dans *Tristan* de l'accord avec ses nombreuses résolutions possibles : pour Lorenz, l'accord de Tristan peut se résoudre de 92 manières différentes !

On va voir (41 occurrences plus loin) que ce leitmotiv est toujours modulante.

Plasticité tonale

The image shows a musical score snippet with two staves. Above the score, three dashed arrows point upwards and to the right, labeled '+4', '+t', and '+s', indicating modulation directions.

Résumé

Intension de L5

Logique d'attaque-résonance-extinction

- Attaque : appel
- résonance : lente descente
- extinction : cf. remontée par résolution de la modulation (n'existe pas toujours, quoique ce leitmotiv soit toujours modulante).

Cf. *intension* qu'on pourrait dire d'ordre acoustique ou sonore, en vérité de nature instrumentale : ce sont les sonorités d'origine instrumentale qui ont ce profil avec transitoires d'attaques et d'extinction...

On dira, provisoirement : *intension* de type instrumental.

Cette « écoute » mettra alors l'accent dans *Parsifal* sur une logique de la résonance comme espace de réduction des contraires (*ici le temps* de la résonance *devient espace* de réduction – mythologique – des forces contraires à l'œuvre).

Comme on va le voir, l'apparition véritable de L5 se fait dans la scène de la transformation, après la fameuse réplique : « *zum Raum wird hier die Zeit.* » (R105)

Inspect de L5

Logique d'écho et de résonance intérieure : cf. appel, cf. sol-mi (début voix 2 – fin voix 1)...

Un *déchirement* qui ouvre à une *dérive* mélodique et initie par la tension harmonique de l'accord de Tristan (qui tord ici la fonction de dominante : cf. accord 5b-7) une modulation (dérive cette fois harmonique) dont on ne sait quand elle s'interrompra (la pause dans cette modulation étant annoncée par l'apparition d'une 5^o voix excédentaire, ascendante, donc plutôt à contre-courant). En même temps, cet élan ouvre, par sa généralité, à une possibilité séquentielle (possibilité qui n'a pas, dans d'autres leitmotives, la même évidence : par exemple L1, L2...).

Aspects de L5

Double appel ascendant en écho (voix 1 et 2)

Plus globalement, voir le profil dessiné plus haut...

L5 et le motif du désir de Tristan

Cf. logique générale : *Parsifal* comme résonance ou écho de *Tristan*

Ici, premier aspect : L5 comme écho-résonance de l'attaque de *Tristan* : leitmotiv du désir + accord.

*Tristan*Réseau des leitmotivs

Tristan und Isolde.

1. Liebes- Leidens- und Sehnsuchts-M. (Blickmotiv.)

2. M. des Todesentschlusses.

3. Seemannsweise. (Meeres-M.)

4. Zorn-M.

5. Todes-M.

6. Heldenruf.

7. M. des siechen Tristan.

8. Fluch-M.

9. Schicksalsthema.

10. Matrosenruf.

11. Tristan-M.

12. M. seelischer Erregung.

13. Jubelruf.

14^a. Liebesverlangen-M.

14^b. M. ungeduldiger Erwartung.

15. Glückseligkeits-M.

16. Liebesthema.

17. Tages-M.

18. Liebestraumharmonien. (Liebesseufzer.)

19. Liebesruhe-M. (Schlummer-M.)

20. Scheidegesang.

21. Liebesverklärungs-M.

22. M. der Trauer.

23. Marke-M.

24. Trauriger Hirtenreigen.

25. M. der Oede u. des Sehnsens.

26. Heimatland-M.

27. Sehnsuchts-M. (neue Form.)

28. Liebesfluch-M.

29. M. verlangenden Wiedersehens.

30. Fröhlicher Hirtenreigen.

31. M. des Bangens.

32. Todesfrage.

Le motif du désir

The image shows a musical score for 'Le motif du désir' in G major. It consists of five systems of staves: two systems of vocal staves (Soprano and Alto), two systems of piano accompaniment (Right and Left Hand), and a grand piano system. To the right of the score is a diagram illustrating interval types. A dashed line connects a note to another note a half step higher, labeled 'chromatique'. A dashed oval encloses two notes a whole step apart, with arrows pointing to the labels 'chromatique' (top) and 'diatonique' (bottom). Another arrow points to a note a half step lower, labeled 'chromatique'.

L'accord

t-t-T = septième diminuée altérée (ou t-[t-T]...); ou [t-T]-S = mineur + sixième.
 Il intervient souvent, sous la forme d'un de ses 24 renversements.

Accord de *Tristan* [α]

The image displays 24 inversions of the Tristan chord, numbered 1 through 24. The chords are arranged in two rows of 12. The first row includes a 'T' above measure 3 and a 't' below measure 3. The second row includes the name 'Tristan' above measure 12. The chords are written in a grand staff (treble and bass clefs).

Noter que la logique du renversement est bien intégrée à la partition :

Cf. logique de renversement (sur un accord proche) : I.871-872

The image shows a musical score snippet with two staves. Below the staves, there are three columns of instrument assignments: 'cordes:', 'cordes:', and 'bois:'. The assignments are: v., v., hb a.; v., v., cl.; a., a., bas.; a., a., bas.; cb.

Leitmotive

Comme accord dans L5, L8, L9, L12
 Comme mélisme descendant dans L29

Partition

Il intervient souvent, et aux moments-pivots. Cf. fichier d'exemples musicaux.

Il tend à structurer le plan tonal des séquences : ex. dans le Prélude la récurrence de La b – Do b – ré (et sol b suggéré par la dominante de Do b)

Acte I

I.67
I.227

Acte II

II.54 (climax du Prélude)
II.167
II.247
II.983 : le baiser !

Acte III

Cf. à l'attaque de L23 (Parsifal) en mineur : sol-fa-si b- ré b (III.169)

I.170	I.330	Plainte (5)	Chevauchée (8)	Kundry (9)	Magie (12)
-------	-------	-------------	----------------	------------	------------

Rapprochement avec L5

L5 et Tannhäuser

(Second) chœur des Pèlerins (acte III)

soit

SITUATIONS DE L5

Occurrences

41 occurrences, dont une quinzaine en même temps qu'une voix (dont une dizaine incluant une voix)

		%	(dont avec voix)	(dont <i>dans</i> voix)
Acte I	16	39	4	4
Acte II	20	49	10	6
Acte III	5	12	1	1
Σ	41	100	15	11

Noter que plus de la moitié sont « sans voix » et un quart seulement « dans la voix »

Noter que plus de la moitié sont dans le second acte (dont Amfortas est absent).

L5 intervient pour la première fois à la fin du Prélude de l'acte I

Dans l'acte I, il intervient de manière groupée dans la scène de la transformation, soit à partir du moment où le temps s'est changé en espace ! : voir longue analyse plus loin...

Dans l'acte II, il intervient avant et surtout après l'épisode des Filles-Fleurs et la « conversion » de Parsifal.

	Mesure	Tonalité de départ	Position harmonique (note sur accord)	Tonalité d'arrivée	Intervalle des tonalités	5° voix ?	Leitmotiv enchaîné	Avec voix (participant au leitmotiv)
Prélude	I.98	ré b	1 sur VI (1 = tonique, sur accord du VI° degré)	la b (V)	+5			
Scène de la transformation	I.1123	ré b	5 sur I	ré	+s			
	I.1127	(ré)/sol	5 sur I	do	(-S)/+4			
	I.1134	ré	5 sur I	fa	+t			
	I.1137	fa	5 sur I	la b	+t			
	I.1205	mi b	5 sur I	mi	+s	Cf. « canonique » Alto		<i>dans la voix</i>
	I.1214	mi b	5 sur I	Do b	-T	Ø		<i>dans la voix</i>
	I.1259	mi b	(coupé mes.3)					
	I.1316	la	5 sur I					la voix 1 n'est que <i>dans</i> le chant
	I.1318	ré	1 sur V				L9	
	I.1335	mi b	5 sur I			Logique harmonique ?		
	I.1369	mi b		mi (V)	+s			*
	I.1474	si b	1 sur V	Do	+S			
	I.1589	fa	1 sur II	Mi b	-S		L25	
	I.1598	mi b	5 sur I	La b	+4		L25	
	I.1604	mi b		do (V)	-t	Basson	L25	
Prélude	II.28	mi b		(allusion)			sur L26 puis L9	
	II.50	si		(esquissé)				
Klingsor	II.186	do	1 sur II	(esquissé)				
	II.236	si	1 sur V	(esquissé)				
	II.265	si	1 sur V	(esquissé)				
	II.281	mi	1 sur II					<i>dans la voix</i>
Pivot de l'opéra	II.992	si	1 sur II	(allusion)				
	II.1005	mi	1 sur II					<i>dans la voix</i>
	II.1019	do	1 sur IV				L9	(bribes)
	II.1037	fa #	1 sur II				L9	(appuis)
	II.1060	si b	1 sur V	(esquissé)			L9	

	II.1063	do	1 sur V											<i>dans la voix</i>
	II.1116	do	1 sur IV	(esquissé)									L9	
	II.1147	sol #	2b sur IIb	(allusion)										<i>dans la voix</i>
	II.1168	ré ?	3 sur I	(allusion)									L9	<i>dans la voix</i>
Énonciation originale	II.1184	ré	1 sur V											
	II.1197	do	2 sur I											
	II.1309	ré	1 sur II											<i>dans la voix</i>
	II.1334	la	1 sur II											*
	II.1480	la	1 sur II											(brèves)
	III.269	ré	1 sur II											
	III.368	mi	1 sur II	(esquissé)									L9	
	III.623	fa	2b sur II											
	III.776	do	1 sur V											
	III.1079	la	3 sur I	(allusion)										<i>dans la voix</i>

Tonalités

Tonalités de départ

	do	ré b	ré	mi b	mi	fa	fa #	sol	sol #	la	si b	si	Σ
Σ	6	2	6	8	3	3	1	1	1	4	2	4	41
Acte I		2	2	7		2		1		1	1		16
Acte II	5		3	1	2		1		1	2	1	4	20
Acte III	1		1		1	1				1			5

« SCÈNE DE LA TRANSFORMATION »

(95 mesures)

Période 14 de Lorenz

Logique des « périodes poético-musicales » [*dichterisch-musikalische Periode*] basées sur une « tonalité principale » [*Haupttonart*].

Cf. *Opéra et Drame* (II.162) : « Si la période poético-musicale a été ainsi désignée, telle qu'elle se détermine d'après une tonalité principale, nous pouvons dire provisoirement que, considérée du point de vue de l'expression, l'œuvre d'art la plus parfaite est celle où de nombreuses périodes de ce genre se présentent ainsi dans leur plénitude supérieure, de sorte qu'elles se conditionnent l'une par l'autre, pour la réalisation d'une intention poétique supérieure, et qu'elles se déploient dans une riche manifestation totale. » (Cf. Lorenz p.1-2)

Leitmotive	Tonalités	numéro	nombre		petits Bars	moyen Bar	grand Bar
		1073	1	<i>introduction</i>			
L25	[La]	1074-1077	4	strophe 1	1074-1083 [10]		Strophe 1 [19]
	[Do]	1078-1079	2	strophe 2			
	[Mi b]	1080-1083	4	envoi			
L2	[Si]	1084-1085	2	strophe 1	1084-1091 [8]		
		1086-1087	2	strophe 2			
		1088-1091	4	envoi			
L25	[Mi]	1092-1095	4	strophe 1	1092-1105 [14]		Strophe 2 [27]
	[Sol]	1096-1099	4	strophe 2			
	[Si b]	1100-1105	6	envoi			
<i>L2</i> ⊗ <i>L25</i>	[Ré b]	1106-1110	5	envoi	(bar inversé)		
		1111-1114	4	strophe 2	1106-1118		
		1115-1118	4	strophe 1	[13]		
		1119-1122	4	<i>transition</i>			
L5	[ré b/ré]	1123-1126	4				Envoi [49]
	[ré/do]	1127-1128	2				
		1129-1133	5	Bar (1+1+3)			
	[ré/fa]	1134-1136	3				
	[fa/la b]	1137-1139	3				
L1	[Fa b]	1140-1141	2		strophe 1	Bar [28]	
L25	[Mi b]	1142-1147	6		[8]		
L1	[Ré b]	1148-1149	2		strophe 2		

L25	[Do]	1150-1153	4		[12]		
		1154-1159	6				
L2		1160-1161	2		envoi		
L25		1162-1167	6		[8]		

Scène de la tranformation (ou 14^o "période" pour A. Lorenz)

Gurnemanz

[La] 25 Vom Ba-de kehrt der Kō-nig heim; hoch steht die Son-ne: nun

I.1073

[Do] I.1078 laß' zum from-men Mah-le mich dich ge-lei-ten; denn bist du

25

[Mi b] I.1080 rein, wird nun der Gral dich trän-ken und spei-sen.

2

Parsifal

Gurnemanz

[Si] I.1084 Wer ist der Gral? Das

2

I.1086 sagt sich nicht; doch bist du selbst zu ihm er-

2

I.1088 ko-ren, bleibt dir die Kun-de un-ver-lo-ren. Und sieh! 25

I.1092 [Mi] Mich dünkt, daß ich dich recht erkannt: kein Weg führt zu ihm durch das Land, und

Parsifal

I.1096 [Sol] nie - mand könn - te ihn be - schrei - ten, den er nicht sel - ber möcht' ge - lei - ten. Ich

Gurnemanz

I.1100 [Si b] schreite kaum, doch wähn'ich mich schon weit. Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier — die Zeit.

[Ré b]

I.1106

I.1111

I.1115

I.1119

5

[ré b] 5

I.1123

5

I.1127 [ré] 5

5

V de [do]

I.1129

5

[ré] 5

[ré] 5

I.1134

5

[fa] 5

[fa] 5

I.1137

5

V de [la b]

[Fa b]

I.1140

Musical score for [Fa b] I.1140. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble staff starts with a circled '1' and features a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with a long note in the first measure.

[Mi b] I.1142

25

Musical score for [Mi b] I.1142. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The melody in the treble staff starts with a circled '25' and features a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with a long note in the first measure.

[Ré b]

I.1148

Musical score for [Ré b] I.1148. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The melody in the treble staff starts with a circled '1' and features a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with a long note in the first measure.

[Do] I.1150

25

Musical score for [Do] I.1150. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The melody in the treble staff starts with a circled '25' and features a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with a long note in the first measure.

Nun achte wohl, und laß mich seh'n: bist du ein Tor und rein, Welch Wissen dir auch mag beschieden

I.1154

Musical score for I.1154. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The melody in the treble staff starts with a circled '25' and features a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with a long note in the first measure.

sein.

I.1160

Musical score for I.1160. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The melody in the treble staff starts with a circled '2' and features a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with a long note in the first measure.

I.116

25

Musical score for I.116. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The melody in the treble staff starts with a circled '25' and features a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with a long note in the first measure.

Cf. l'axiome d'Adorno : « L'art a besoin de quelque chose qui lui est hétérogène pour devenir art. »⁵ [*Kunst bedarf eines ihr Heterogenen, um es zu werden.*] *L'art et les arts* (1966).⁶

Wagner nous l'apprend. On ne peut nouer *Tristan* et *Parsifal* en restant sur le seul terrain musical, sur un terrain musical « pur ». Il faut nouer musique et drame.

D'où le thème de trois pays, ayant centralement marqué le 20^e siècle : Allemagne, France et Russie (bien sûr, ils ne sont pas les seuls : il faudrait, a minima, y ajouter les États-Unis...).

La question de l'homogène/hétérogène me semble cruciale. Détaillons-la un peu.

Le monde de la musique n'est pas homogène. Un monde d'ailleurs n'a nulle raison d'être homogène.

Le monde de la musique n'est pas naturel, non pas au sens d'une genèse « naturelle » mais au sens d'une composition interne qui n'est pas « naturelle ». Certes le monde de la musique est mesurable – il est mesuré par l'écriture musicale (l'écriture musicale est ce qui prend mesure de l'intensité musicale d'existence dans ce monde) – mais il n'est pas « naturel » pour autant.

Cf. les mathématiques : si l'ordinal est la figure mathématique de l'homogénéité naturelle (le naturel est homogène car tout ce qui est dans la nature est ipso facto naturel), alors on sait que tout ensemble mathématique est mesurable à un ordinal ce qui ne veut pas dire que tout ensemble soit pour autant un ordinal ! Soit : être naturellement mesurable diffère d'être naturel.

De plus la mesure musicale (par l'écriture) n'est pas de type « naturelle » (c'est-à-dire qu'une note n'est pas isomorphe à un ordinal ou à un cardinal).

Musicaliser un matériau sonore, ce n'est pas le purifier, l'homogénéiser : c'est en prendre musicalement mesure.

Certes la mesure trace dans ce matériau différentes lignes d'homogénéité (voir la pluralité des « dimensions » musicales) mais

1) il n'y a pas de méta-homogénéité entre ces différentes homogénéités (Stockhausen en a postulé une semblable dans *Wie die Zeit vergeht*... mais cela ne marche pas) ;

2) une ligne d'homogénéité (c'est-à-dire une dimension musicale : hauteurs, durées, intensités ou timbres) n'éponge pas l'hétérogénéité du matériau.

La mesure inscrit une matière hétérogène, structurée selon différentes dimensions homogènes, matière différente du matériau sonore.

Bref, s'il est vrai qu'écrire se fait le long de lignes homogènes, écrire n'est pas pour autant une purification du matériau sonore, qui conservera bien ultimement son hétérogénéité.

Plus généralement, il : faut donc penser un monde de la musique qui soit autonome sans être ni autarcique, ni homogène, un monde de la musique qui fait mon de d'un matériau hétérogène, circulant entre lui et ses dehors.

En ce point, Wagner est capital car sa musique est sillonnée de lignes de force non immédiatement musicales : celle du texte poétique, celle du drame (ce qui est encore autre chose que le simple poème car cela convoque la représentation théâtrale), et par là celle de l'érotique et de la politique...

À ce titre, *Parsifal* est un pas de plus musical intéressant car un pas plus inscrit dans la ligne de *Tristan* que les *Maîtres Chanteurs* ou que le *Ring*. *Tristan* est plus « épuré » musicalement : d'ailleurs une version de concert est ici supportable (*Tristan* est l'opéra de Wagner qui supporte le mieux l'absence de représentation théâtrale). *Parsifal* est également économe de théâtralité (comparer au foisonnement des *Maîtres* ou du *Ring*). Apparemment, son expérimentation musicale est moins poussée que dans *Tristan* (et son chromatisme exacerbé) car la musique y est plus tressé avec ses dehors.

Parsifal pose donc avec une intensité toute particulière la question de comment la musique peut-elle composer avec le poème et le drame.

Mes hypothèses :

1) la musique compose avec le poème via la modulation ;

2) le drame est constituant, et non pas constitué : c'est le nom de ce qui se scinde en musique et poème. Le drame ne relève pas, lui, de la « modulation ». Il relève d'un niveau à préciser – c'est l'enjeu de ce travail – qui va agir au plan des *intensions*, non des aspects (comme le fera la modulation).

PROGRAMME

1. 11 octobre 2005 - *Parsifal* : quels enjeux aujourd'hui ?
2. 8 novembre 2005 - Écouter *Parsifal* à partir du leitmotiv dit « de la plainte » ?
3. 22 novembre 2005 - La Forme : Lorenz (la structure globale) / Wieland Wagner (la croix) / La formule du mythe *Parsifal*...
4. 6 décembre 2005 - Néphologie : le réseau des *leitmotive*
5. 10 janvier 2005 - Les moments-relais : *Filles-fleurs*, Prélude de l'acte III
6. 24 janvier 2005 - Généalogie ascendante : Stein (*Parsifal* dans les opéras de Wagner)
7. 21 février 2006 - Généalogies descendantes (1) : Debussy (cf. Robin Holloway)
8. 7 mars 2006 - Généalogies descendantes (2) : La musique de film

⁵ « Il faut à l'art, pour qu'il devienne art, quelque chose qui lui est hétérogène. » (trad. Jean Lauxerois)

⁶ Relevé par Paul Celan dans sa lecture (cf. sa bibliothèque p. 263)

9. 21 mars 2006 - Modulations (1) : l'informe (1) (rythme, mètre et tempo...)
 10. 4 avril 2006 - Modulations (2) ou Drame (1) : Musique & poésie) : la *mélodie sans fin* & la musique modulée par le poème
 11. 2 mai 2006 - L'hétérogène : Drame (2) ou l'informe (2) (musique & non-art : érotico-politique)
 12. 16 mai 2006 - Bilan : Écouter *Parsifal* ?
-