

Résumé

Comment l'écoute de *Parsifal*, mise en branle par la brèche du moment-faveur (milieu de l'acte I), est-elle *préparée* par une *pré-écoute* d'une part, et *réimpulsée* par des *moments-relais* d'autre part ?

On analysera pour cela quatre *moments privilégiés* de *Parsifal* :

- le prélude de l'acte I, constitutif de la pré-écoute ;
- les trois *moments-relais* suivants :
 - le « ballet » des *Filles-fleurs* (Acte II.437-736),
 - le prélude de l'acte III,
 - la « musique de la transformation » (Acte III.804-862)

L'enjeu de ces analyses sera le suivant :

1) Quel type de *pré-écoute* le prélude configure-t-il ?

On insistera ici sur quatre traits :

- l'entrelacement leitmotivique constitutif d'une « base génératrice » du réseau,
- le jeu d'une modalisation (phrygienne) de la tonalité,
- la généricité instrumentale de l'orchestration,
- la disposition d'un point d'écoute immergé dans l'entrelacement du leitmotiv et de sa réverbération sonore (là où *l'espace devient temps*...).

2) Comment les moments-relais renouvellent-ils l'écoute à l'œuvre ?

On soutiendra :

- que l'épisode des Filles-fleurs l'irrigue d'une mobilité contrastante, d'une *dynamique* « innocente » constituant un tiers terme (ou *élément neutre*) par rapport aux statiques « tourmentées » qui s'opposent dans *Parsifal* ;
- que le prélude de l'acte III intensifie une dimension *rétroactive* du point d'écoute, attachée à cette impression d'« étrange familiarité » qui traverse toute l'œuvre ;
- que la « musique de la transformation » (acte III), faisant « reprise » symétrique de la « scène de la transformation » (acte I), renouvelle le *déchirement* à l'œuvre lors du moment-faveur grâce au jeu d'un nouveau leitmotiv, *apparenté* mais non *affilié* à celui qui structure le moment-faveur.

3) Au total il apparaîtra que la série de tous ces moments privilégiés fibre une *ligne d'écoute* d'une tonalité subjective singulière, thématissant l'*intension* propre de *Parsifal* : une attention à la fois *rétroactive* (intime) et *réverbérante* (extime), nouée en ce qu'on proposera d'appeler *un point d'écoute au futur antérieur*.

Ceci *raisonnera* en une compréhension possible du moment-*Parsifal* (au sein de l'Œuvre de Wagner) et de la configuration-*Wagner* (au sein de l'histoire de la musique) : comme intrication tout à fait singulière d'un crépuscule et d'une aurore...

Quatre moments musicaux	2
<i>Précision</i>	2
<i>Rappels</i>	2
<i>Pré-écoute</i>	2
<i>Moment-faveur</i>	2
<i>Ligne d'écoute</i>	3
<i>Trois moments-relais</i>	3
Prélude de l'acte I	3
<i>Enjeux</i>	6
<i>Leitmotive</i>	6
<i>L1 : Cène (Liebesmahl) ou Amour</i>	6
<i>L2 : Graal</i>	8
<i>L3 : Foi</i>	9

<i>L5</i>	10	
<i>Au total</i>	10	
Plan	10	
Réverbération	13	
<i>Ni résonance...</i>	13	
<i>...ni écho...</i>	13	
<i>...ni aura</i>	14	
<i>L'ouverture de Parsifal, inverse de celle de l'Or du Rhin</i>		14
<i>Crépuscule ?</i>	14	
<i>Wagner et le cinéma...</i>	14	
Filles-Fleurs	14	
<i>Rappel : 4 chœurs dans Parsifal</i>	15	
<i>Leitmotive</i>	15	
<i>L17</i>	15	
<i>L21</i>	15	
<i>L18 & 19</i>	16	
<i>L20 : Rivalité</i>	16	
<i>Analyse</i>	16	
<i>Enjeux</i>	17	
Prélude de l'acte III	17	
<i>L30 : Désertification</i>	18	
<i>Logique polyphonique</i>	19	
<i>Logique harmonique</i>	19	
<i>L31 : Désertification</i>	20	
<i>Analyse</i>	20	
<i>Enjeux</i>	20	
Musique de la transformation (acte III)	20	
<i>Leitmotive</i>	20	
<i>L27 : Angoisse maternelle ou Herzeleide</i>	20	
<i>L30 : Désertification</i>	21	
<i>Mais aussi à la basse :</i>	21	
<i>Analyse</i>	21	
<i>Enjeux</i>	23	
Au total, un point d'écoute au futur antérieur	23	
<i>Premier schéma de l'écoute</i>	23	
<i>Homologie plus globale ?</i>	23	
<i>Pourquoi « futur antérieur » ?</i>	23	
<i>Écouter « au futur antérieur » ?</i>	24	
Programme	24	

QUATRE MOMENTS MUSICAUX

1. I : Prélude
2. II : Filles-Fleurs
3. III : Prélude
4. III. Musique de la transformation

Précision

Deux types de moments :

- avant le moment-faveur (ici le premier)
- après le moment-faveur (ici les 3 autres)

Rappels

Pré-écoute

Il y a des conditions de possibilité pour le moment-faveur ; en particulier il y faut une pré-écoute : un *qui-vive* flottant, non orienté, non polarisé...

Ainsi la pré-écoute constitue l'enjeu du Prélude de *Parsifal*.

Moment-faveur

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

L5 se déploie selon un profil déchiré :

3

[Tristan]

soit

inverse du profil de son propre travail séquentiel dans la scène de la transformation :

L5 est ainsi moment-faveur au titre d'un « complexe » intérieur composé d'un déchirement mélodique, d'un tournant harmonique (pivotement autour de l'accord-Tristan) et d'une convergence de la distribution polyphonique.

C'est à ce titre que L5 peut fonctionner comme symptôme de *Parsifal*.

Ligne d'écoute

Après ? Ligne d'écoute.

Soit la question : que veut dire écouter « tout » *Parsifal* (c'est-à-dire de part en part) à la lumière de ce moment-faveur, donc de L5 et de la scène de la transformation ?

Enjeux : existence de « moments-relais ».

Pluralité ouverte

Attention : ces moments-relais ne sont pas, comme le moment-faveur, uniques. Il y en a plusieurs, et leur pluralité reste ouverte. Je propose donc ici trois moments-relais - s'entend « relais de l'écoute » - mais il pourrait y en avoir d'autres.

Ma thèse est qu'il y a plusieurs écoutes possibles à l'œuvre, et donc plusieurs fils d'écoute possibles.

Un fil d'écoute a deux propriétés inaltérables :

- se constituer lors du moment-faveur,
- et traverser l'œuvre de part en part (en sorte d'être *globale*).

Pour le reste, il y a en droit, et sur cette base, une pluralité de parcours possibles.

Donc unicité du moment-faveur (pour une interprétation donnée...) mais pluralité (ouverte) des moments-relais et des lignes d'écoute.

Trois moments-relais

- II : Filles-Fleurs
- III : Prélude
- III. Musique de la transformation

PRÉLUDE DE L'ACTE I

VORSPIEL.

Sehr langsam.

(1^{te}) *pp* *(2^{te} u. 3^{te})* *pp*

3 FLÖTEN.

(1^{te}) *(2^{te} u. 3^{te})* *pp*

3 HOBOEN.

1 ALTHOBOE.
(Englisches Horn.)

p *cresc.* *f* *dim.* *p* *piu p*

3 CLARINETTEN.
(in B.)

(1^{te}) *(2^{te} u. 3^{te})* *pp* *(2^{te} u. 3^{te})* *pp*

1 BASSCLARINETTE
(in B.)

3 FAGOTTE.

(1^{te}) *(2^{te} u. 3^{te})* *pp* *pp* *pp*

1 CONTRAFAGOTT.

3 HÖRNER. (F.)

(1^{te}) *(2^{te})* *pp* *(3^{te})* *pp*

3 TROMPETEN. (F.)

(1^{te}) *(2^{te} u. 3^{te})* *pp* *(1^{te})* *(2^{te})* *pp*

(2 Tenor-)
3 POSAUNEN.
(1 Bass-)

(1^{te}) *(2^{te})* *pp* *(3^{te})* *pp*

1 BASSTUBE.

PAUKEN.

(As) *ppp*

Sehr langsam.
**) sehr ausdrucksvoll.*

1^{te} *VIOLINEN.*
(mit Dämpf.) *p* *cresc.* *f* *dim.* *p* *piu p*

2^{te} *VIOLINEN.*
(mit Dämpf.) *p* *cresc.* *f* *dim.* *p* *piu p*

BRATSCHEN.
(Altgeigen.)

(mit Dämpf.) *pp*

VIOLONCELLE.
(mit Dämpf.) *p* *cresc.* *f* *dim.* *p* *piu p*

CONTRABÄSSE.

**) An jedem Pulse nur der erste Spieler.*

(1^r)
 3 Fl.
 (2^r)
 (3^r)
 3 Hob.
 (1^r)
 (2^r u. 3^r)
 3 Cl.
 (2^r u. 3^r)
 3 Fac.
 (2^r u. 3^r)
 4 Hör.
 (1^r)
 (2^r)
 (3^r u. 4^r)
 1^r Tromp.
 (F)
 (sehr zart.)
 pp
 (1^r Hälfte)
 1^r Viol. (geteilt)
 pp
 (2^r Hälfte)
 p (ausdrucksvoll.)
 (1^r Hälfte)
 2^e Viol. (geteilt)
 pp
 (2^r Hälfte)
 p (ausdrucksvoll.)
 Br.
 Vr.
 CB.

Le Prélude « est un exorde, comme l'exorde d'un sermon, les thèmes sont simplement mis les uns après les autres »

les autres. » (Wagner ¹) : il s'agit d'entrer dans un autre monde, dans le « monde de la musique ». Noter qu'il y a une transition entre le monde ordinaire et ce monde au moyen d'un *silence écrit* qui ouvre la partition.

CI-Bas-Vc *p* *f* + C.A. *p*

Noté en 6/4 1 fl. + 2 clar. 3 fl. + 2 clar. 3 clar. *p* *f* *p*

3 hb-1 Tpt-6 v. *p*

vents

- Les trois grands thèmes générateurs vont y être présentés (1, 2 & 3 : soit *Amour*, *Espérance & Foi*), mais aucun des thèmes « personnalisés » (Amfortas, Parsifal, Kundry, Klingsor, Herzeleide). L'enchaînement des trois vertus théologiques est explicitement thématiquement par Wagner : « *Amour – Foi : Espérance ?* » ²
- Monophonie en un timbre générique : logique opposée au début du *Ring* (accord de Mi bémol majeur se déployant vers l'aigu dans les harmoniques...). Deux formes différentes de commencement absolu.
- Contraste initial (cf. Adorno) : 1-5/6-8 ; soit le thème et sa réverbération (son « aura » écrit Adorno...).

Enjeux

- Mélange orchestral générique
- Modalisation « phrygienne » par L1
- Entrelacement leitmotivique
- Écoute dans la réverbération...

Leitmotive

L1 : Cène (Liebesmahl) ou Amour

Premier et dernier (III.1137) leitmotiv de toute l'œuvre.

① [Cène ou Amour]

Orchestralement

Mélange (cordes – v. et vc - & bois – cl., c.a. et bas. –) où aucun instrument ne se distingue individuellement. Généricité des sonorités (plutôt qu'individuation) dans cette grande homophonie de départ. Wagner dit à Cosima ³ qu'il a ici cherché « la couleur de Titien ».

Quelques détails

(voir surtout prochain cours).

¹ Cf. Jean de Solliers (39)

² Cf. son programme du *Prélude* le 12 novembre 1880

³ Cf. Jean de Solliers (39)

Leitmotiv générateur de Parsifal

① [Cène ou Amour] [a] [b] = ⑬ [c] = ⑭ [d]

① bis

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17

sf *sf*

durées (en crochets) : \triangle_6 \triangle_4 \triangle_5 \triangle_1 La métrique ne peut se clarifier qu'à partir de la 3° mesure...

① bis en la bémol mineur

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17

l q1

Générateur

Principal thème générateur (avec L2, L5 et L7-L30) = aUbUcUd.

- L1 \Rightarrow L3
- L1d \Rightarrow L5

Deux faces & mineur « modalisé » (phrygien)

Deux faces : majeure (« corps »), mineure (« sang »)⁴.

Noter que 1 bis (mineur) est un « faux relatif mineur »⁵ car situé sur le III^o degré (et non le VI^o) : un mineur « phrygien »

p *sf* *p* *sf* *pp*

Ceci contribue à modaliser (*phrygianiser*) le mineur (au lieu de l'*éolianiser*).

Cette « phrygianisation » est amorcée par la coda de L1 qui se fait sur une cadence phrygienne (sur le III^o degré). Remarquer que ce passage de *la bémol* à *do* amplifie l'intervalle des deux premières notes de L1. L1 est un leitmotiv *modulant* et non pas *cadentiel* (comme les deux qui suivent). Cette différence sera importante pour distinguer deux types de leitmotiv (cours n^o 5).

Rythme & mètre

Rythmiquement : noter sa « flottaison » (voir les durées différentes : 6-4-5-1...) et l'absence d'appui régulier sur les temps du mètre (4/4) : début par un silence, 2^o temps de mes. 1, 2^o temps de mes. 2 ; il faut attendre la mesure 3 pour avoir un appui sur le premier temps et trois temps marqués de suite.

mesures	n ^o 1	n ^o 2	n ^o 3
tactus	2 3,5 4,5	1,75 2 3,5 4,5	1 2 2,75 3

⁴ Deux faces associées aux deux faces de la Cène : corps (& pain) = Majeur / sang (& vin) = mineur...

Voir pour cela le programme rédigé par Wagner pour Louis II et les paroles chantées sur ces deux thèmes en I.1440 et I.1459

⁵ Chailley, p. 80

durées	1,5	1	1,25	0,25	1,5	1	0,5	1	0,75	0,25	2,5
--------	-----	---	------	------	-----	---	-----	---	------	------	-----

À partir de 50% (corrigé) — premier temps marqué, ou temps 2, 3 & 4 —, le mètre est bien marqué.
Ici :

L1	mes. 1	mes. 2	mes. 3	mes. 4	mes. 5	mes. 6
8/22	*	*	*	*	*	*
16/45 ⁶	1	1	4	1	2	4

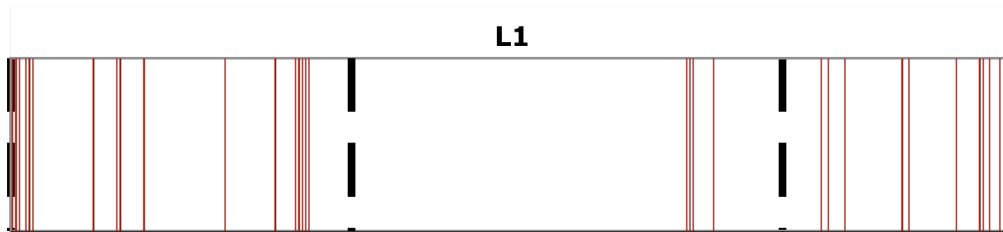
soit 36% dans les deux formules.

Le mètre est donc flottant, dissous, noyé (et la carrure l'est *a fortiori*).

Ceci est accentué par un tempo très lent (*Sehr langsam* puis *Un peu ralenti* en I.54), et par une sorte de modulation métrique aux flûtes et clarinettes (I.25) où 4/4 devient 6/4 (superposition de deux mètres).

Occurrences

Identification par son « code-barre » (voir systématisation dans le prochain cours...) - succession des occurrences au cours des trois actes - :



L2 : Graal

Wagner nomme ici ⁷ la « promesse de rédemption par la foi ». D'où *l'Espérance*.

② [*Graal ou Espérance*] Soit

Quelques détails

Métriquement...

Opposé de L1 : très carré

L2	mes. 1	mes. 2	mes. 3
6/10	*	*	*
17/21	4	2	4

soit 60% (et même 80% « pondérés »).

Dualité avec L5

Thème « dual » de L5 (celui du moment-faveur) car

	5 : Cène	2 : Grâl
	chromatique	diatonique
mélodie	descendante	ascendante
harmonie	ascendante (cf. tonalités) en un mouvement conjoint	descendante par mouvements disjoints

L2 générateur

- Noter dans L2 sa base, en tierces descendantes. À ce titre L2 est générateur de L10.
- L2 ⇒ L34

Parenté non déductible

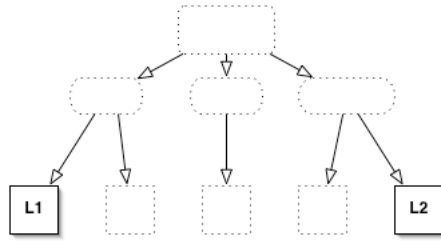
Noter sa parenté (lointaine) avec L1 par le fait d'occuper une octave ascendante : la b – la b pour L1 / mi b – mi b pour L2.

On peut même accentuer la parenté ainsi : L1 énonce les hauteurs suivantes de la gamme 1-3-5-6-7-8 et L2 celles-ci 1-2-4-5-6-7-8. Donc la tête de L2 se loge « entre » les hauteurs de la tête de L1.

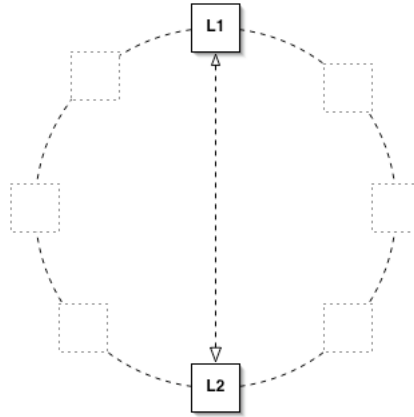
⁶ avec pondération suivante : 1° temps = 4, 2° et 4° temps = 1 ; 3° temps = 2

⁷ Cf. programme rédigé pour Louis II (exécution privée du 12 novembre 1880)

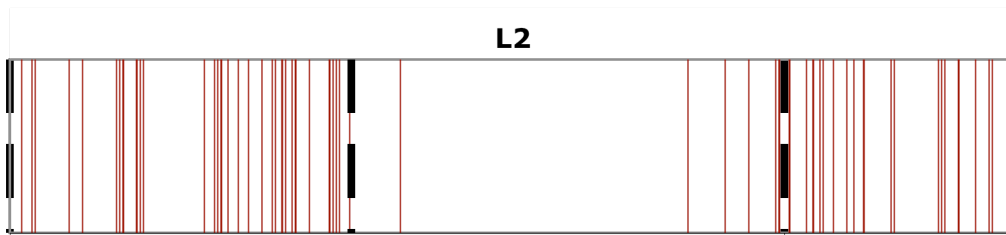
Idée générale : parenté (lointaine) non déductible (comme des grands cousins) :



ou encore, comme des variations en position opposées (sans que les étapes intermédiaires ni le centre ne soient présentés) :



Occurrences



L3 : Foi

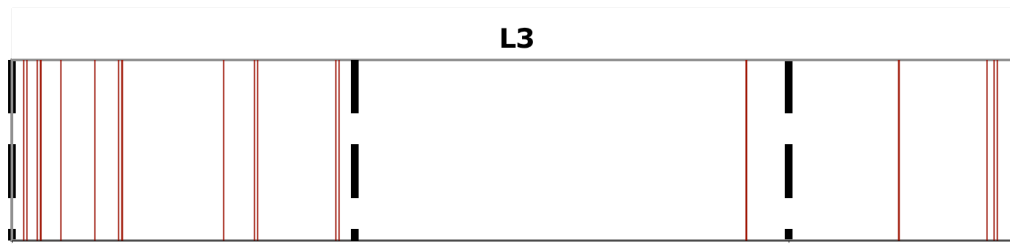
3 [Foi]

Rappel (voir plus haut) : renversement de L1 (hauteurs 10-16)

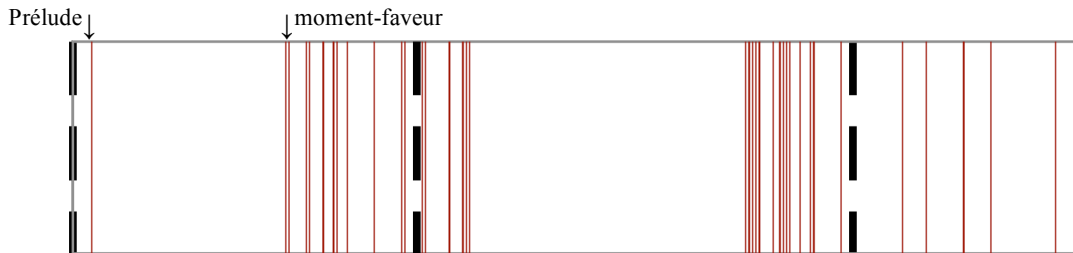
Métriquement

L3	mes. 1						mes. 2	
7/10	*	*	*	*	*	*	*	
19/22	1	6	1	1	3	1	6	

soit 70 ou 86% : cf. leitmotiv très carré !

Occurrences**L5**

Première apparition mais ici non intensive (sans intensité) : il faudra attendre le moment-faveur pour qu'il réapparaisse une seconde fois, et cette fois avec l'intensité maximale...

Occurrences**Au total**

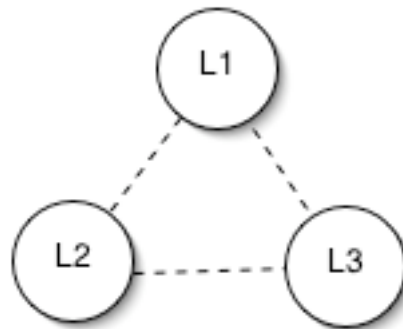
Triangle de leitmotive :

- Rythmiquement : flottement (L1) / carrure (L2-L3)
- L2 : parenté (non déductible) avec L1a (octave ascendante)
- L3 est un renversement non évident de la fin de L1

On sait que les trois signifiants associés (par Richard Wagner lui-même : cf. le « programme » rédigé par lui pour l'exécution privée du Prélude pour Louis II de Bavière ⁸) étaient ceux des trois vertus théologiques chrétiennes : *Amour* (L1), *Espérance* (L2) et *Foi* (L3).

Les trois sont générateurs (ou des étapes dans une génération : L3, étape entre L1 et L14...

On a donc ici l'esquisse d'une sorte de « base génératrice » (au sens mathématique du terme) :



Cette « base », à trois dimensions, devra cependant être complétée (voir prochain cours sur le réseau des leitmotive) par L5 pour être complète. Et L5 n'est vraiment *énoncé* que par le moment-faveur, non par le prélude.

Plan

Voici le plan du prélude :

	Leitmotiv	Mesures	Tonalités	(fin)		
I [L1]	L1	1-5 ⁹ /6-8	La b			
		9-13 ¹⁰ /14-19				
	L1 bis	20-24 ¹¹ /25-27	do			
		28-32 ¹² /33-38				

⁸ Cf. Jean de Solliers (41) ou A.-P. Olivier (18)

⁹ à nu

¹⁰ L1 est cette seconde fois enveloppé dans une réverbération harmonique. En fait L1 s'insinue, une octave plus haut, dans sa propre réverbération.

¹¹ à nu

¹² L1 bis est cette seconde fois également enveloppé dans une réverbération harmonique.

II [L2/L3]	L2	39-44	La b			S1
	L3	45-47			s1	
		48-50			s2	
		51-55	mi b	E		
	L2	56-59	Do b			S2
	L3	60-62			s1	
		63-65			s2	
		66-68/69-72			E	
		73-77				
		78-79 (suspension)	La b		(coda)	
III [L1]	L1 ¹³	80-84	La b		S1	
		85-89	Do b	La 7	S2	
	L1 bis	90-94	ré		E	
	L1c=L14	95-98	sol			
	L5(=L1d)	99-100	Ré b			
	L14	101-106 (transition)		Mi b 7 = V de La b		
L1 ¹⁴	106-109/113 ¹⁵	La b	Mi b 7 = V de La b			
		114...	Fa b !			

¹³ ni « à nu », ni « enveloppé », mais soutenu cette fois par un tremolo harmonique. Noter qu'ici L1 est deux fois de suite modulante !

¹⁴ Accompagnée harmoniquement par une tenue d'accords

¹⁵ Conclusion sur accord de Mi bémol majeur 7° (dominante de La bémol majeur). Cet accord n'est pas résolu au début de l'acte II (cf. L1 en Fa bémol majeur !).

Musical score for measures 39-43. The piece is in 6/8 time and the key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 39 features a piano accompaniment with a bass line of quarter notes and a treble line of chords. Measures 40-42 show a melodic line in the treble clef with eighth notes and a piano accompaniment of chords. Measure 43 ends with a whole note chord in the treble and a bass line of a whole note chord.

Musical score for measures 44-46. Measures 44-45 show a melodic line in the treble clef with eighth notes and a piano accompaniment of chords. Measure 46 features a melodic line in the treble clef with eighth notes and a piano accompaniment of chords.

Musical score for measures 47-49. Measures 47-48 show a melodic line in the treble clef with eighth notes and a piano accompaniment of chords. Measure 49 features a melodic line in the treble clef with eighth notes and a piano accompaniment of chords.

Musical score for measures 50-55. Measures 50-51 show a melodic line in the treble clef with eighth notes and a piano accompaniment of chords. Measures 52-54 show a melodic line in the treble clef with eighth notes and a piano accompaniment of chords. Measure 55 features a melodic line in the treble clef with eighth notes and a piano accompaniment of chords.

Musical score for measures 56-59. Measures 56-57 show a piano accompaniment of chords. Measure 58 features a melodic line in the treble clef with eighth notes and a piano accompaniment of chords. Measure 59 features a melodic line in the treble clef with eighth notes and a piano accompaniment of chords.

Musical score for measures 60-62. Measures 60-61 show a melodic line in the treble clef with eighth notes. Measure 62 features a melodic line in the treble clef with eighth notes.

Musical score for measures 63-65. Measures 63-64 show a melodic line in the treble clef with eighth notes. Measure 65 features a melodic line in the treble clef with eighth notes.

Musical score for measures 66-72. Measures 66-71 show a melodic line in the treble clef with eighth notes. Measure 72 features a melodic line in the treble clef with eighth notes.

Musical score for measures 73-77. Measures 73-76 show a melodic line in the treble clef with eighth notes. Measure 77 features a melodic line in the treble clef with eighth notes.

Réverbération

Point capital. Cf. Adorno :

« Dans *Parsifal*, [...] l'art de l'écoute consistera à surprendre un écho – à être aux aguets. Ceux-là seuls comprendront *Parsifal* qui saisiront ce qu'il y a de trop en lui, d'extravagant, son originalité et sa manière propre, telles qu'elles apparaissent dès le début du prélude, avec ces accords aux bois, suspendus sans mélodie aucune, et dans lesquels se meurt simplement la résonance de la première strophe du thème de la Cène, quatre mesures après sa fin. C'est un peu comme si le style parsifalien ne cherchait pas seulement à représenter les pensées musicales, mais aussi à en composer l'aura, telle qu'elle se forme non pas au moment où un son résonne, mais où il s'éteint. 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. »¹⁶

Importante remarque d'Adorno, mais pas entièrement ajustée, à mon sens, à ce dont il s'agit exactement ici. Commentons.

- Oui pour l'écoute disposée « aux aguets » dès le prélude : c'est précisément ce que j'appelle « pré-écoute » - en précisant alors que cette pré-écoute reste inorientée (cf. « l'attention flottante » de Freud, au sens d'une attention qui n'est tournée dans aucune direction précise, déjà identifiée).
- Oui pour comprendre le propre de *Parsifal* à partir de ce qui se constitue « dès le début du prélude ».
- Oui pour, de ce point de vue, mettre l'accent sur le moment où « meurt la résonance », où « un son s'éteint ».
- Non pour nommer cela « écho », « résonance », ou même « aura ». Je propose de nommer cela « réverbération », et cette décision s'avèrera de grande portée pour toute l'œuvre. Expliquons.

Ni résonance...

S'il est donc vrai que *Parsifal* constitue son point d'écoute moins dans les débuts de phrases que dans leurs chutes, que le son-*Parsifal* se singularise moins par ses transitoires d'attaque que par ceux d'extinction, il ne s'agit pas ici à proprement parler de *résonance* d'un son – laquelle se trouve au centre du son (entre attaque et désinence) – mais bien de son *extinction*, du moins ici en un déploiement tout à fait singulier qui est sa *réverbération* : celle-ci met « naturellement » en jeu la dimension de l'espace puisque la réverbération est l'effet sonore qui en résulte.

...ni écho...

La réverbération, qui n'est pas une résonance, n'est pas non plus un écho : un écho, c'est un second son,

¹⁶ À propos de la partition de Parsifal (in *Moments musicaux*, p. 39-40) – texte de 1956-1957

séparé du premier et (dé)comptable comme tel. C'est le son que génère séparément l'espace et qu'il renvoie au musicien. La réverbération, elle, se situe après l'extinction du son mais n'en est pas séparée : c'est la traînée du son que l'espace orchestre.

...ni aura

La réverbération est-elle une aura ? Je ne le pense pas : outre que le concept benjaminien d'*aura* a ici une portée trop forte, l'idée d'*aura* ne s'ajuste guère à la précision d'une réverbération, laquelle met en jeu un retournement du rapport entre temps et espace (quand l'*aura* pointe une extension tout azimuts).

L'ouverture de *Parsifal*, inverse de celle de *L'Or du Rhin*

Remarquons ici un point capital : la réverbération n'est pas l'occupation de l'espace. L'occupation de l'espace, c'est un train d'ondes se propageant, vague après vague. Le paradigme nous en est donné chez Wagner par l'ouverture de *L'Or du Rhin* : lorsqu'un accord de Mi bémol majeur va se déployer progressivement vers le haut, occuper progressivement tout l'espace symbolique des tessitures mais aussi remplir, élan après élan, tout le nouvel espace architectural de Bayreuth. Ici, pas de travail musical sur la réverbération (il y a bien sûr un jeu architectural de la réverbération, mais ce jeu n'est pas musicalement inscrit : il n'est pas discernable dans la partition, il n'y est pas pris en compte pour lui-même dans le dispositif de l'écriture musicale).

Avec la réverbération, l'espace devient temps (du son) ! On aurait donc ici une opération qui va être scéniquement inversée dans la scène de la transformation. : où la déclaration théâtrale inversera la pratique préalable de l'écoute musicale...

Crépuscule ?

Peut-être peut-on retrouver, en tout ceci, un écho du diagnostic debussyste puisque l'œuvre-*Parsifal* disposant la pré-écoute du point d'une réverbération organiserait ce faisant une configuration crépusculaire du son plutôt qu'aurore...

Cette disposition intérieure - cette *intension* - se projetterait-elle alors en une figure subjective de l'opéra lui-même, de l'opus *Parsifal* dans l'Œuvre de Wagner ? Cette disposition crépusculaire du point d'écoute - plus exactement d'un point de pré-écoute ! - serait-elle homologue à une disposition crépusculaire du moment-*Parsifal* dans l'Œuvre de Wagner, et, plus largement encore à une disposition crépusculaire de tout l'Œuvre de Wagner (ce qui est à proprement parler l'évaluation debussyste) ?

Wagner et le cinéma...

On sait, par exemple que Syberberg s'est emparé de cette tonalité générale de *Parsifal* pour réaliser un film qui ait « conscience de se trouver à la phase terminale d'un chapitre qui se referme de l'évolution du cinéma », un film qui soit « comme un chant du cygne, un encore-une-fois »¹⁷.

L'opus *Parsifal* serait donc pris dans une pince singulière : la musique s'y déploierait selon une oreille constamment tournée vers l'arrière ce qui précisément lui permettrait de préfigurer, sans le savoir, un nouveau type d'art : le cinéma comme réalisation du projet - manqué par Wagner - d'œuvre d'art total.

C'est sans doute à ce titre que Syberberg écrit précisément ceci :

« L'erreur de Richard Wagner, faire rêver son Bayreuth d'un Hollywood, devait presque nécessairement le conduire dans les bras du cinéaste Hitler, et à la colère de Nietzsche. Il fallait corriger cela. »¹⁸

Mais alors Wagner aurait été l'aurore (inconsciente) du nouvel art du XX^e siècle, du 7^e art, hypothèse qu'on préférera remplacer par celle d'un Wagner aurore de *l'œuvre mixte*...

Tout ceci sera à revoir, à la lumière

1) d'une conception de la pré-écoute non réduite à un aspect *crépusculaire* : j'avancerai pour cela, à la fin de cette séance, l'hypothèse d'un point d'écoute au *futur antérieur* ;

2) d'une conception de l'écoute qui ne se réduit nullement à sa première séquence (de pré-écoute) mais prenne au sérieux ce qui s'engage à partir du moment-faveur...

Restons-en là pour le moment et examinons nos trois moments-relais, intervenant précisément après le moment-faveur (logé en plein cœur du premier acte).

FILLES-FLEURS

II.437-736 soit 4 périodes de Lorenz

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

2 chœurs (chacun écrit à 3 voix), chacun partagé en 2 (effet de répons) et 2 groupes (chacun écrit à 3 voix).

¹⁷ *Parsifal. Notes sur un film* (Cahiers du Cinéma, 1982) p. 16

¹⁸ p. 20

Au total écriture à 4 voix musicales maximum (5 exceptionnellement).

Rappel : ces « Filles-fleurs » sont des fleurs auxquelles Klingsor donne magiquement l'apparence de femmes...

Parenté généalogique avec les Filles du Rhin du *Ring*...

Ces Filles-fleurs, à la différence de Kundry (femme mûre), ne sont pas corrompues et coupables : elles sont jeunes et innocentes...

On rapporte que ce moment était le préféré de Richard Wagner « qui, aux représentations, l'acclamait chaque soir du fond de sa loge, au grand scandale des autres spectateurs qui ne savaient pas qui se permettait cette approbation incongrue dans une œuvre sacrée. »¹⁹

Noter que ce moment a particulièrement inspiré Debussy (cf. Holloway et notre première séance sur la généalogie descendante de *Parsifal*).

Orchestration ici très allégée : un Wagner diaphane, transparent, mobile... Une sorte de ballet, inhabituel chez Richard...

Richard Wagner aurait commencé de composer *Parsifal* à partir de ce moment central.

Rappel : 4 chœurs dans *Parsifal*

- Chevaliers du Graal (2 solistes + chœur)
- 4 Écuyers (s., a., 2 t.)
- Chœur de voix d'enfants (s., a. et t.)
- Filles-fleurs (6 solistes + 2 chœurs de 12 : s. et a.)

Noter la différence de traitement entre les chœurs d'hommes (I – Chevaliers du Graal : massifs, homophoniques) et le chœur des femmes (II - Filles-fleurs : divers, polyphoniques)

Leitmotiv

L17

(17) [*Séduction*]

L21

II.583...

(21) [*Adulation*]

Ce leitmotiv peut s'étendre par son centre en devenant alors chromatique :

II.591...

Cf. II.591...

Au total, leitmotiv « accordéon » :

¹⁹ Jean de Solliers (77)

21 [Adulation]



Cf. II.591...



Cf. II.603...



Cf. II.633...



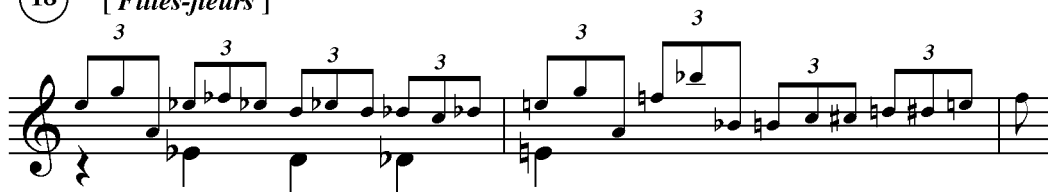
Il a ainsi une plasticité diatonique/chromatique.

On le retrouve souvent à la voix : II.628..., 633..., 645..., 652...

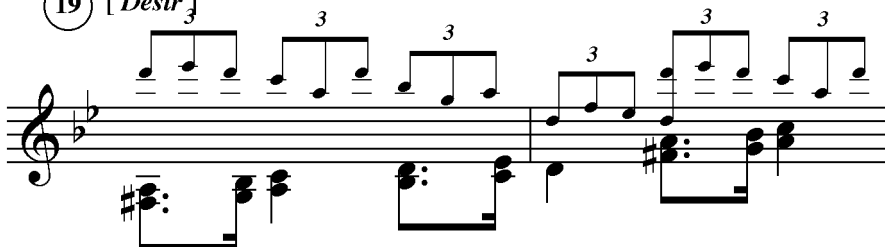
L18 & 19

Travail également sur L18 et L19 : 2 leitmotive partagés en un thème (grave en valeurs longues) et un motif de broderie (aigu). Une ferme ossature brodée, habillée de frous-frous...

18 [Filles-fleurs]



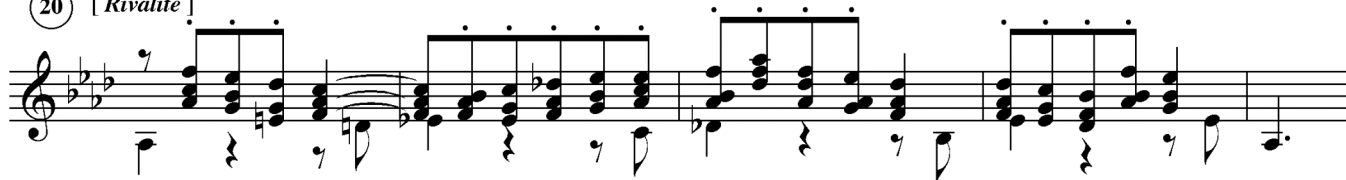
19 [Désir]



Noter que L18 sature chromatiquement (voix supérieure) presque une octave (cf. sa fin « résumante » : de *la* à *fa*) autour d'une tierce mineure (voix inférieure) ré b – mi.

L20 : Rivalité

20 [Rivalité]

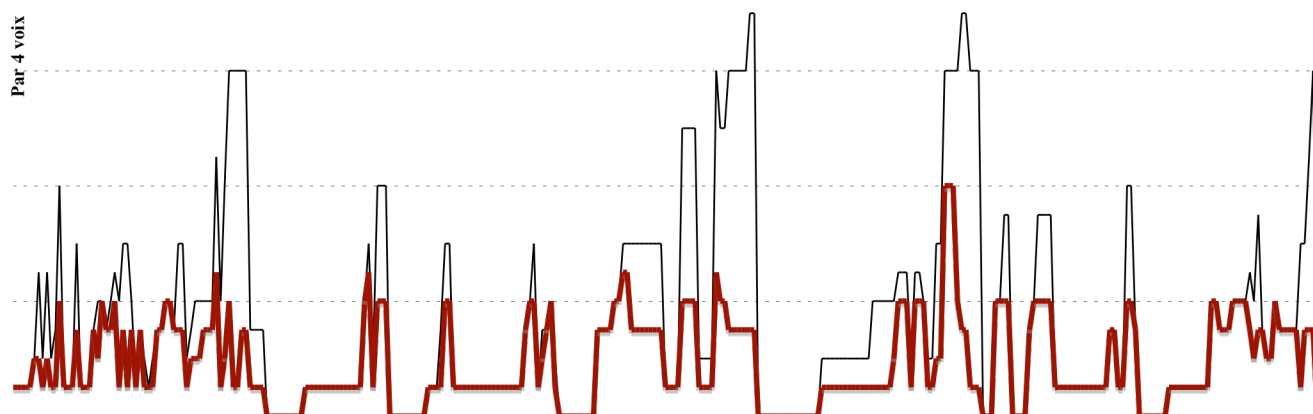
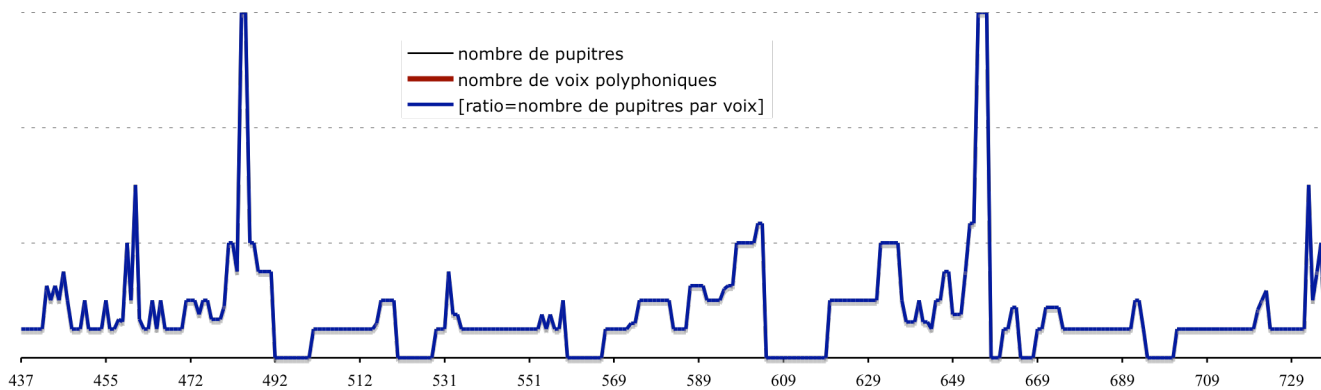


Analyse

Enchevêtrement incessant des nombreuses voix et pupitres.

Pas de regroupement musical stable des groupes vocaux (2 chœurs, 2 groupes solistes). Cf. des nuages de voix... À nouveau, une généricité des parties extraites de l'ensemble.

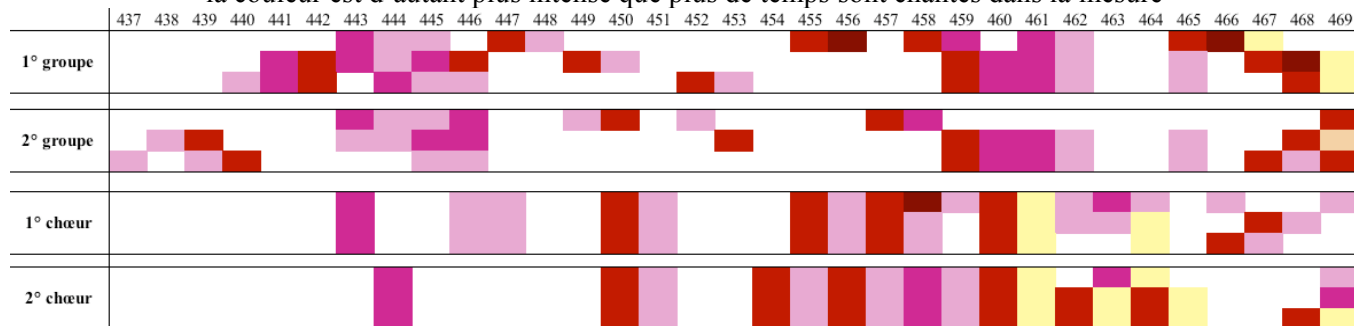
Densité comparée du nombre de voix chantant et du nombre de voix musicales (mes. 437-737) :



437-491 (L18-19) /Parsifal/ 500-519 /Parsifal/ 530-559 /[Ø]/ 567-604 (L17) /Parsifal/ 620-693 /Parsifal/ 703-736 (L20)
Lorenz périodise ce « moment » en 4 périodes (VIII-XI) : 427-498 / 499-520 / 521-702 / 703-735

exemple de variété (II.437-469)

la couleur est d'autant plus intense que plus de temps sont chantés dans la mesure



Légende (nombre de noires occupées par mesure) :



Enjeux

Mobilité

Jeu individuel/collectif

Densité variable. Extremums :

- 14 pupitres différents
- 12 à l'unisson mes. 484-485 (12/1)
- solo (très mobile)
- polyphonie maximale : 6 femmes sur 5 voix musicales mes. 516, 573-574, 12 sur 8 mes. 649-651

Au total l'épisode des Filles-fleurs irrigue l'œuvre d'une nouvelle mobilité, faisant contraste avec la statique générale, avec les chœurs masculins, très massifs et quasiment pas polyphonique.

Cet épisode constitue au total un tiers terme (ou élément neutre) par rapport aux oppositions de statiques qui irriguent *Parsifal*.

À ce titre ce moment interroge l'ensemble de l'œuvre : les Filles-fleurs ne constituent pas la vraie tentation, le vrai danger. La vraie tentation, le vrai danger, c'est Kundry, non les Filles-fleurs. À interpréter...

PRÉLUDE DE L'ACTE III

III.1-44 : cf. PIII.1 de Lorenz

Quintette à cordes solo ! ²⁰ Resserrement orchestral... : L30

« Aucun rayon lumineux ne doit y pénétrer. » Richard Wagner ²¹

Page qu'aimait Debussy : « rien dans la musique de Wagner n'atteint à une beauté plus sereine. »

III.1-11

L30 : Désertification

Noter la dérivation partielle de L7 et le motif « Jupiter » (Mozart) :

L7 :

²⁰ Cf. première apparition des cordes solos pour L22 (*Herzeleid*) I.904... avec les seuls violoncelles divisés en quatre parties !

²¹ Cf. Jean de Solliers (98)

7 [Oracle]

“ Durch Mit - leid wis - send, der rei - ne Tor ”

Logique polyphonique

- Cf. profil de L5 à la voix supérieure, en séquence ascendante (cf. Scène de la transformation !) & profil chromatique à la basse
- Cf. motifs d'appels ascendants répétés aux deux voix & motifs décrochants descendants de même (cf. grand rôle expressif de ces appels dans le moment suivant : « la musique de la transformation »).

Logique harmonique

30 Prélude de l'acte III

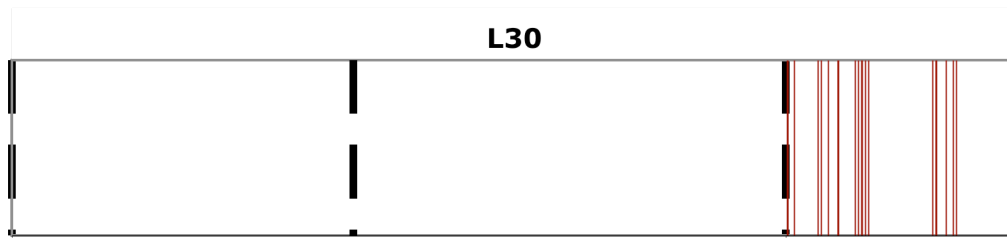
I VI b (7) 7° diminuée (VI) IV 7 V7

si bémol mineur

7° diminuée (VI7) II 6 / IIb 6 (sixte napolitaine) si mineur V7

Noter, là encore, une parenté avec L5 : modulation engagée de *si b* vers *si* (soit une seconde mineure ascendante !)

Au total, L30 n'est pas à proprement parler dérivé de L5 mais lui est apparenté quoique son apparence rythmique et motivique soit bien différente...

OccurrencesL31 : Désertification

Cf. transformation plutôt qu'état (*Désert...*)

(31) [Désertification]

Analyse

Parties	Mesures	leitmotive	petits bars	Grand bar
I	1-4	L30		
	5-7			
	8-10/11			
II	12=13	L31	s1	S1
	14=15		s2	
	16.1/16.2		e	
	17-18			
III	19	L31	s1	S2
	20		s2	
	21-23	L2UL9	e	
IV	24-27	L14	s1	E
	28-31		s2	
	32=33-38	L7	e	
V	39-40	L30	s1	
	41-42		s2	
	43-44		L18 & L12 ²²	e

Enjeux

Le prélude de l'acte III intensifie une dimension *rétroactive* du point d'écoute attaché à cette impression d'« étrange familiarité » traversant toute l'œuvre,

MUSIQUE DE LA TRANSFORMATION (ACTE III)

« La musique de la transformation » (ou 16^e période Lorenz), équivalent de *la scène de la transformation* : III.804-862. Noter le travail de L27 qui y joue le même rôle que L5 dans la scène de la transformation.

Entrée par « Midi ! L'heure est venue. », équivalent de la fameuse réplique, par le même Gurnemanz : « Ici le temps devient espace. »

Leitmotive**L27 : Angoisse maternelle ou Herzeleide**

²² Réminiscence de l'acte II : Filles-fleurs et magie

27 [*Angoisse maternelle*]

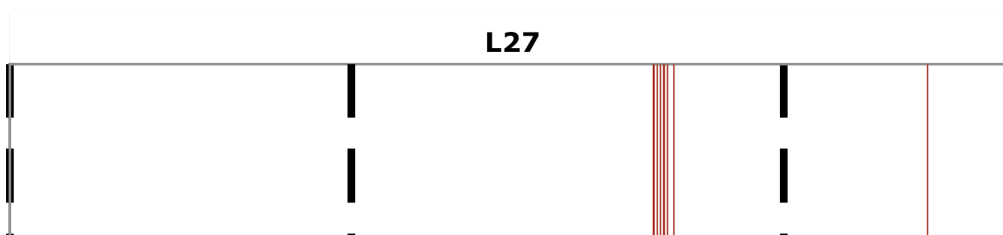
Généalogie

Apparenté, par son profil, à L30 mais aussi L3, L25 & L26 (et – cf. Chailley – L7, L24).
Sans paternité ni descendance directes.

Occurrences

Motif apparu dans l'acte II, dans la première partie de la grande confrontation Kundry-Parsifal, quand Kundry évoque la mère de Parsifal pour tenter de le séduire (II.895-982), et depuis entièrement disparu. Il s'agit donc ici d'une sorte de « résurrection ».

Cf. rare (seul) leitmotiv à apparaître selon cette logique : deux fois bien séparées et à chaque fois très denses.



L30 : Désertification

30 [*Désertification*]

Mais aussi à la basse :

L35 : Funèbre

35 [*Funèbre*]

L25 : Cloches

25 [*Cloches*]

Analyse

III.813

(L27)

+ L30 à la basse

III.818

(L30)

III.823

III.828

III.833

III.838

3

3

+ L25 à la basse

Mesures	Bars
800-803	

	804-810		
	811		
	812-819	s1	
	820-827	s2	
	828-838	e	
	839-841		
	842-849	842-843	s1
		843-845	s2
		846-849	e
	850-856		

Enjeux

La musique de la transformation (acte III), faisant « reprise » symétrique de la scène de la transformation (acte I), renouvelle le *déchirement* à l'œuvre lors du moment-faveur grâce au jeu d'un nouveau leitmotiv (L27), apparenté mais non affilié à celui qui structure le moment-faveur.

AU TOTAL, UN POINT D'ÉCOUTE AU FUTUR ANTÉRIEUR

Premier schéma de l'écoute

Pré-écoute	Moment-faveur	Écoute (point ⇒ ligne)		
Prélude I	Scène de la transformation	Filles-fleurs	Prélude III	Musique de la transformation
Entrelacement	Déchirement			Déchirement
Modalisation				
Réverbération		Dynamique innocente, élément neutre des statiques	Étrange familiarité	

Au total la série (non exhaustive) de ces moments privilégiés et du moment-faveur (examiné lors du cours n°2) fibre une *ligne* d'écoute d'une tonalité subjective singulière, propre à *Parsifal*, qu'on peut (provisoirement) cerner à partir de propriétés du *point* d'écoute (dont la ligne est l'intégrale) : la pointe d'un train d'ondes de nature réverbérante qui s'approprie un espace pré-disposé.

Soit un point-coupure à double face : une face (intime) orientée rétroactivement sur une impulsion s'éloignant dans le passé (un passé du présent donc), et une face (extime) orientée prospectivement non sur un lieu à occuper (ce serait l'attaque d'un front d'ondes progressant : début de *L'Or du Rhin*) mais sur l'appropriation de la musique par l'espace : *la musique écoutée par le lieu*.

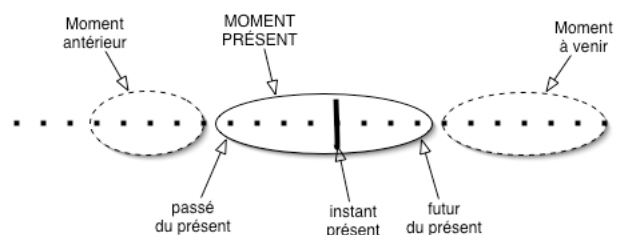
L'*intension* de *Parsifal* se cristalliserait autour de cette idée d'un point d'écoute à double face : soit une intension rétroactive et réverbérante composant ce que je propose d'appeler un point d'écoute au futur antérieur.

Homologie plus globale ?

Ceci nous met peut-être sur la piste d'une compréhension possible du moment-*Parsifal* dans l'Œuvre de Wagner et de la configuration-*Wagner* dans l'histoire de la musique comme intrication singulière d'un crépuscule et d'une aurore...

Pourquoi « futur antérieur » ?

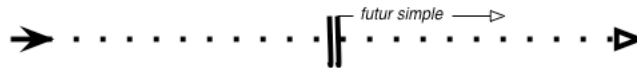
Le futur antérieur se saisit à partir d'un présent qui n'est pas un pur instant mais un moment, intérieurement partagé en trois faces : son passé, son instant présent, son futur (ou le passé du présent, l'instant présent et le futur du moment présent – qui n'est pas son avenir, c'est-à-dire le prochain moment à venir...) :



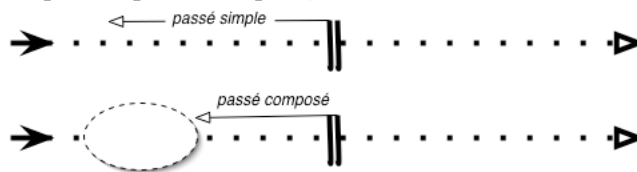
Le futur antérieur inscrit le principe de ce moment présent saisi du point du futur comme moment passé : « ceci, qui *est en cours* - qui est en train de se passer -, *aura été* un moment d'un plus vaste processus ».

Le futur antérieur est donc porté par un regard rétroactif porté sur le moment présent à partir de l'instant présent.

Le futur simple est un regard porté sur l'avenir à partir de l'instant présent.



Le passé est un regard porté sur le passé à partir de ce même instant (un passé instantané pour le passé simple, un moment du passé pour le passé composé).



Écouter « au futur antérieur » ?

Tant la pré-écoute constituée au point d'une réverbération (ouverte au prélude) que l'écoute marquée au siseau d'une « étrange familiarité » consonnent avec cette disposition subjective du futur antérieur. Dans les deux cas, il s'agit en effet d'une écoute tournée en arrière, vers l'origine de ce qu'on entend qui s'enfoncé dans le passé tout en étant encore présente (on est donc toujours dans le moment présent, on n'est pas encore dans le souvenir) :

- dans le cas de la réverbération, on se situe à la proue du moment présent, non pas tourné vers l'avant – comme lors d'un discours progressant et s'emparant de l'espace – mais tourné vers le lien entre ce qu'on entend et l'impulsion qui l'a précédé dans ce même moment ; dans la réverbération, on a à faire avec un temps second du même moment (non pas le second coup d'un écho, mais ce moment où l'espace fait retour sur le son : la réverbération n'est pas une extinction) ;
- dans le cas de l'étrange familiarité, on se situe dans le moment présent en présentant ses résonances avec des moments antérieurs : on avance encore tourné vers l'arrière.

Serait-ce que, dans *Parsifal*, l'écoute avance à reculons ? Parsifal incarnerait-il cette manière – dont Sartre parlait dans *Les mots* – de vivre sa vie à reculons ?

Pas toujours, en tous les cas. C'est aussi en ce sens que l'épisode des Filles-fleurs fait contraste dynamique.

L'hypothèse, en l'état actuel, serait celle-ci : il y a dans *Parsifal* des moments-clefs où l'œuvre se ressaisit au futur antérieur, et ces moments établissent la couleur subjective singulière de cet opéra (qu'on ne trouve ni dans *Tristan*, ni dans les *Maîtres chanteurs*, ni dans le *Ring*).

PROGRAMME

1. 11 octobre 2005 – **Introduction** : *Parsifal*, quels enjeux aujourd'hui ?
2. 8 novembre 2005 - **Écouter *Parsifal*** à partir de son « moment-faveur »
3. 22 novembre 2005 - **La structure globale** : musicale (Alfred Lorenz) / théâtrale (Wieland Wagner)
4. 6 décembre 2005 – **De quelques moments relayant l'écoute** : Prélude de l'acte I, *Filles-fleurs*, Prélude de l'acte III, musique de la transformation (acte III)
5. 10 janvier 2006 – Théorie « néphologique » du **réseau des leitmotive**
6. 24 janvier 2006 - **Modulations** « mélodiques » (la *mélodie sans fin* & la musique modulée par le poème) et « rythmiques » (rythme, mètre et tempo...)
7. 21 février 2006 - **Drame (1) : l'informe** (musique & poésie)
8. 7 mars 2006 – **Drame (2) : l'hétérogène** (musique & non-art : érotico-politique)
9. 21 mars 2006 - **Généalogie ascendante** : le **moment-Parsifal** dans l'Œuvre de Wagner [Stein]
10. 4 avril 2006 - **Généalogies descendantes (1)** : **Debussy** [Robin Holloway]
11. 2 mai 2006 - **Généalogies descendantes (2)** : **la musique de film**
12. 16 mai 2006 - **Bilan** : **Écouter *Parsifal* comme œuvre mixte ?**