

THÉORIE « NÉPHOLOGIQUE » DU RÉSEAU DES LEITMOTIVE

(10 janvier 2006)

François NICOLAS

Résumé

« Un mythe se compose de l'ensemble de ses variantes. »

Claude Lévi-Strauss

« Où est LE leitmotif, dans la partition, dans notre perception ? [...]

Comme un ensemble d'apparitions tantôt fugaces et tantôt insistantes. [...].

Le leitmotif n'apparaît pas comme un objet mais comme l'ensemble de ses métamorphoses. »

André Boucourechliev

Fiction théorique

On exposera d'abord les raisons nous conduisant à réfuter l'hypothèse de travail (cours n°3) selon laquelle la logique de Parsifal serait de type *mytho-logique*.

On avancera alors une nouvelle hypothèse : la logique leitmotivique pourrait-elle être mieux pénétrée en supposant qu'elle est de type népho-logique (logique des nuages) ? Pour ceci, faisons *comme si* le réseau des leitmotive était homologue à celui des nuées peuplant l'atmosphère (« *L'instrumentation de Parsifal sera très différente de celle du Ring : comme des couches de nuages, qui se divisent et se reforment [...], quelque chose de semblable à des couches de brouillard qui se séparent et se rassemblent à nouveau.* » Richard Wagner) et voyons si la théorie des nuages (*néphologie*) peut nous orienter dans la mise en évidence des propriétés structurales du réseau des leitmotive dans *Parsifal*.

Axiomatique népho-logique

1) C'est la dynamique des *forces* qui explique la statique des *formes* : une forme est le résultat d'une formation (plutôt qu'une formation n'est une transition entre deux formes).

2) Une forme s'obtient pas découpage dans un *multiple* (« les nuées ») qui n'est pas une *pluralité* d'unités préalables : l'un procède du multiple (par découpage), non l'inverse.

3) On peut, à partir de là, construire une base, de taille très réduite (3 pour les nuages : *cumulus, nimbus, stratus*), générant la variété extrême des formes.

4) Sur cette base, il est légitime de classer le monde infini et perpétuellement mobile des formes en un petit nombre (quelques dizaines) exhaustif de variétés (31 pour les nuées).

On entreprendra de mettre le réseau des leitmotive dans *Parsifal* à l'épreuve de cette axiomatique.

La distinction de cinq principes dynamiques (d'ordre tonal, rythmique, polyphonique, orchestral et schématique) aptes à saisir la variété des *intensions* à l'œuvre nous conduira à cartographier les 36 aspects (*variétés*) de leitmotive selon une base de 4 leitmotive (*genres*) génératrice de 7 espèces.

On en déduira quelques propriétés des situations musicales mettant en jeu ce nœud de forces et ce réseau de formes.

Documentation

Le réseau des 36 leitmotive (et leurs « codes-barres » codifiant la succession de leurs occurrences au cours des 3 actes) :

www.entretemps.asso.fr/Wagner/Parsifal/reseau.htm

www.entretemps.asso.fr/Wagner/Parsifal/reseau.pdf

*

Impasse de la fiction mytho-logique

3

Formule du mythe-Parsifal ?

3

Une autre formule...

3

mais...

4

<i>Conséquence</i>	4
<i>Le problème-Parsifal</i>	4
<i>Crépuscule ?</i>	5
<i>Conditions de possibilité ?</i>	5
<i>Hypothèse générale</i>	5
<i>L'opéra wagnérien comme « œuvre mixte »...</i>	6
Le problème	6
<i>Nécessité d'un abord non-leibnizien</i>	6
<i>Le thème des nuées chez Richard Wagner...</i>	6
Néphologie : petit dossier	7
<i>Histoire</i>	7
<i>Luke Howard</i>	7
<i>Buffon/Linné</i>	9
<i>Lamarck/Howard</i>	9
<i>Vocabulaire</i>	9
<i>Atmosphère</i>	9
<i>Nuages</i>	11
<i>Analogies</i>	16
<i>Principes</i>	16
<i>Affects</i>	17
Népho-logique des leitmotive	17
<i>Occurrences ?</i>	17
<i>Dynamique ?</i>	17
<i>Multiple d'aspect ?</i>	17
<i>Découpe finie du réseau ?</i>	17
<i>Réseau</i>	17
<i>Base ?</i>	17
Présentation des principaux leitmotive	18
<i>Les noms</i>	18
<i>Sémantique des LM</i>	18
<i>Leitmotive-affects plutôt que personnages</i>	19
<i>L1 : Cène (Liebesmahl) ou Amour</i>	19
<i>Générateur</i>	20
<i>Deux faces & mineur « modalisé » (phrygien)</i>	22
<i>Rythme & mètre</i>	22
<i>Orchestration</i>	22
<i>Occurrences</i>	22
<i>L2 : Graal</i>	23
<i>Métriquement...</i>	23
<i>Dualité avec L5</i>	23
<i>L2 générateur</i>	23
<i>Parenté non déductible</i>	24
<i>L3 : Foi</i>	25
<i>Métriquement</i>	25
<i>L5 : Plainte</i>	25
<i>L7 : Oracle</i>	25
<i>L10 : Soumission</i>	26
<i>L17 : Séduction</i>	26
<i>L18 & 19 : Plainte des Filles-fleurs & désir</i>	26
<i>L21 : Adulation</i>	26
<i>L23 : Parsifal</i>	27
<i>L24 : Herzeleide</i>	27
<i>L25 : Les cloches</i>	28
<i>L27 : Angoisse maternelle</i>	28
<i>L30 : Désertification</i>	28
<i>Logique polyphonique</i>	29
<i>Logique harmonique</i>	29
<i>L33 : Printemps</i>	30
<i>L34 : Bénédiction</i>	30
<i>L35 : Thème funèbre</i>	30
<i>Généalogie dans l'Œuvre de Wagner</i>	30
<i>Généalogie orchestrale</i>	31
Réseau	31
<i>Principes dynamiques de classement</i>	31
<i>Diatonisme, chromatisme, modalité / mètre...</i>	32
<i>Structure à 3/4 termes</i>	32

<i>Leitmotive-nuages...</i>	32
<i>Génération : carte des leitmotive</i>	33
Familles	33
<i>Rythmes pointés</i>	33
<i>Quarte</i>	33
<i>Quintes</i>	34
<i>Éventails</i>	34
<i>Topologie leitmotivique</i>	34
<i>Algèbre leitmotivique</i>	34
<i>Tronçonnements</i>	34
<i>Enchaînements</i>	34
<i>Superpositions</i>	34
<i>Caricatures !</i>	34
Résumé	34
Programme	34
<i>La question du sublime dans Parsifal</i>	34
<i>Moments du sublime ?</i>	35
<i>Moment-analyse, ou μ-analyse</i>	35
<i>Écoute</i>	35
<i>Le sublime ?</i>	35
<i>Histoire du concept philosophique</i>	35
<i>Notre catégorie du sublime</i>	35
<i>Moment de la fin ?</i>	35
<i>Autres moments ?</i>	36
<i>Moments-monologues</i>	36
<i>Moments-dialogues</i>	36
<i>Schéma provisoire</i>	36
<i>Nouveau calendrier</i>	36
Annexe	37

« Un mythe se compose de l'ensemble de ses variantes. »
Claude Lévi-Strauss (*Anthropologie structurale*, p. 240, 243).

IMPASSE DE LA FICTION MYTHO-LOGIQUE

Formule du mythe-Parsifal ?

J'avais avancé, à la fin du troisième cours, une formule hypothétique du mythe-Parsifal :

La dérision de Kundry	↔	Le « servir » de Kundry
L'innocence de Parsifal		La rédemption par le compatissant

soit

$$\frac{DKundry}{IParsifal} \leftrightarrow \frac{IKundry}{Parsifal_{d^{-1}}}$$

Cette formule s'éloigne grandement de la logique de Claude Lévi-Strauss non seulement dans son exactitude littérale - selon la « formule canonique du mythe », elle devrait être celle-ci :

$$\frac{DKundry}{IParsifal} \leftrightarrow \frac{DParsifal}{Kundry^{-1}i}$$

mais surtout dans son esprit dans la mesure où le rapport de droite n'est plus ici, en vérité, une nouvelle contradiction (réduite) mais bien plutôt une résolution. Or la logique mythique n'est pas à proprement parler une résolution.

Une autre formule...

Si l'on voulait donc faire rentrer l'opéra dans le mytho-logique, il faudrait partir sans doute non de l'opposition Kundry/Parsifal mais de celle entre Amfortas et Parsifal pour thématiser alors le parcours suivant :

La douleur d'Amfortas	↔	La douleur compatissante de Parsifal
L'innocence de Parsifal		Le salut par l'innocent

soit

$$\frac{D \text{Amfortas}}{I \text{Parsifal}} \hookrightarrow \frac{D \text{Parsifal}}{Amfortas^{-1} i}$$

(où la « valeur *Amfortas*⁻¹ » désigne celle de *salut*, et « la valeur positive I devenue agent » pointe l'innocent)

Ceci concorde avec le mouvement de l'opéra, et même avec le partage de l'acte II autour du « baiser » (II.1/II.2) en une formule qu'on pourrait inscrire ainsi :

$$\frac{I.1}{I.2} \hookrightarrow \frac{II.2}{III} \quad [II.1]$$

(où la conversion des rapports se fait durant II.1)

mais...

Le point est alors que ceci configure le mythe-Parsifal autour de la polarité Amfortas/Parsifal.

Je rappelle que ceci est le point de vue de Julien Gracq, développé dans sa pièce *Le roi pêcheur*.

Mais telle n'est ma thèse pour l'opéra de Wagner : je maintiens que la polarité centrale est chez Wagner celle de Kundry et Parsifal.

Conséquence

La conséquence de cette thèse est alors à mon sens la suivante : la logique principale de l'opéra de Wagner *Parsifal* n'est pas d'ordre mytho-logique (au sens du moins que Claudé Lévi-Strauss donne au mytho-logique dans sa formule canonique du mythe).

Ou encore : la dynamique de cet opéra ne relève pas de la logique du mythe car le travail de la contradiction principale (entre Kundry et Parsifal) n'en relève pas (et ce même si celui de la contradiction secondaire - entre Amfortas et Parsifal - pourrait, par contre, en relever).

Le problème-Parsifal

Le problème que (me) pose *Parsifal* est alors celui de la caractérisation exacte de sa *résolution* finale (qui n'est donc pas la *réduction* mytho-logique d'une opposition initiale).

De ce point de vue, ce qui reste frappant est la tonalité générale de tristesse que garde cette résolution, tonalité qui est peut-être à mettre en rapport avec cette étrange thématization d'une fin « heureuse » un Vendredi Saint, jour qui, malgré tout, dans cet ordre symbolique particulier, n'est pas un jour de résurrection (donc de percée) mais d'enterrement.

D'ailleurs, dans *Parsifal*, on enterre ce jour-là Tituel (peut-être même celui de la mort de Kundry, suggérée dans les ultimes didascalies : « Kundry tombe lentement à terre, inanimée¹, devant Parsifal, vers qui elle a levé les yeux. » [*Kundry sinkt, mit dem Blicke zu ihm auf, langsam vor Parsifal entseelt zu Boden.*]).

On peut certes dire que ce jour du Vendredi saint voit une résurrection : celle du Graal (avec Parsifal se substituant à Amfortas), quelque chose donc comme la résurrection d'un processus-sujet avec transformation afférente des corps le portant (morts de certains, guérison d'un autre, incorporation d'un nouveau...). Le point est alors : d'où vient cette rédemption qui – je rappelle mon hypothèse d'interprétation du « Rédemption au rédempteur » - est constituante du rédempteur plutôt que constituée par lui (Parsifal, de ce point de vue, n'est pas le Christ : il n'est pas l'incarnation d'une transcendance) ?

Symboliquement, la rédemption « vient » de la lance, arrachée à ceux qui l'avaient détournée de son usage bénéfique. Bref, la rédemption – la résurrection du processus-sujet – se fait par surmontement d'un *désastre* antérieur (celui dont Amfortas est responsable et dont Klingsor est l'origine).

Si tout ceci a un sens, il faut alors nouer ce sens à celui de la polarité principale Kundry/Parsifal : Kundry fut l'agent du désastre, mais un agent « dirigé » par Klingsor. Le salut passe alors par la destruction de Klingsor (de sa puissance néfaste) et par la conversion de Kundry. Notons la brièveté de cette séquence : la destruction de l'enchantement trompeur de Klingsor est instantanée, et musicalement présentée comme un simple retrait, comme un évanouissement, non comme un tumulte guerrier. C'est un peu l'idée que le désastre subjectif est surmonté par une nouvelle décision qui, une fois posée, dissout d'un coup et sans tambours ni trompettes, l'apparence trompeuse du Mal... On verra lors du prochain cours de quelle manière ceci ouvre à la question du sublime dans *Parsifal*.

Bonne leçon au passage par rapport au marasme actuel, à la désorientation subjective : quand le temps des nouvelles décisions subjectives viendra dans toute sa clarté, ce marasme sera balayé d'un simple coup...

Quant à la conversion de Kundry, elle se passe (invisiblement) entre les actes II et III...

Ce qui me frappe en toute cette histoire est somme toute la résolution terminale, la posture sororale à laquelle aboutit toute la confrontation Kundry/Parsifal, Kundry finalement se convertissant en servante maîtresse du nouveau dirigeant de Montsalvat...

En tous les cas, un point reste acquis dans notre travail interprétatif : il ne s'agit pas là à proprement par-

¹ Plutôt que « sans vie » comme il est traduit dans les numéros d'Avant-Scène...

ler d'une logique mythique.

*

Restons-en là, sur l'hypothèse (à creuser) d'un Parsifal incarnant cette figure subjective qu'Alain Badiou appelle précisément celle d'une résurrection : ni sujet *créatif*, ni sujet *réactif*, ni sujet *mortifère* (du désastre) mais sujet ressuscitant un processus éteint...

Crépuscule ?

Où l'on retrouve le partage, pointé par Debussy (et emprunté à Victor Hugo) entre crépuscule et aurore.

« Wagner fut un beau coucher de soleil que l'on a pris pour une aurore. » (67)

Formule pompée en fait à Victor Hugo : « C'est ce soleil couchant [*l'architecture de la Renaissance*] que nous prenons pour une aurore ». (*Notre-Dame de Paris* p. 183)

Mais ne faut-il pas ici réhabiliter la subjectivité du crépuscule ?

Cf. René Char : « Pour l'aurore, la disgrâce c'est le jour qui va venir; pour le crépuscule c'est la nuit qui engloutit. Il se trouva jadis des gens d'aurore. À cette heure de tombée, peut-être, nous voici. » (*Dans la marche - Quitter - La Parole en archipel*, 1960 ; p.411)

Le sujet du crépuscule protège le jour de la nuit qui va l'engloutir. Il préserve un acquis, un pas gagné contre la nuit. Le sujet du crépuscule ressent, plus que le sujet de l'aurore, la nuit comme une menace. Il garde quelque temps le jour contre la nuit menaçante.

Plus que le sujet de l'aurore, le sujet du crépuscule sait que la valeur-*jour* n'est pas assurée, et menacée...

Victor Hugo a bien pointé cette ambivalence : « Tout crépuscule est double, aurore et soir. » (*Critiques*, p. 490).

En ce sens, le *crépuscule* (au sens d'Hugo et Char) peut être un moment de récapitulation, de fixation des pas gagnés dans la perspective d'une difficile nuit à traverser, un moment affirmatif et non pas nostalgique. Ce n'est pas nécessairement un moment unilatéralement tourné vers le passé : cela peut être un geste conjoncturel, prenant intelligemment acte de la dureté de ce qui vient, qui s'y prépare pour l'affronter, pour traverser une séquence à venir, sombre et opaque.

A contrario, l'aurore désigne une subjectivité de la jeunesse, enthousiaste mais unilatérale, d'une joyeuse naïveté et inconscience.

La musique des moments de crépuscule, c'est *l'Art de la Fugue* (avant la grande coupure de 1750), les dernières sonates de Beethoven (avant le torrent nocturne du romantisme), les *Chants de l'aube* (!) de Schumann (avant la nuit de la folie), *Parsifal*, le trio à cordes de Schoenberg...

Bref, là où Debussy présente le crépuscule comme une valeur moindre que l'aurore (ce qui lui permet d'en déduire : « Il fallait chercher *après Wagner* et non pas *d'après Wagner*. » 63), la logique proprement subjective infléchit le principe même de cette « évaluation ».

*

L'enjeu en effet de tout ceci, par-delà l'interprétation du seul livret, est la question de savoir ce qu'est l'opéra *Parsifal* dans l'Œuvre de Wagner et plus largement dans l'histoire de la musique : ce *Parsifal* est-il aussi une résurrection (et alors de quoi ?), est-il à ce titre une simple aurore (celle du cinéma à venir ?), un achèvement saturé (le dernier geste ressuscitant ultimement un Amfortas-Lazare, trop vieux pour vivre encore longtemps) ou un crépuscule tourné vers l'avenir (un geste qui sauvegarde, qui récapitule ce que le jour a dégagé au seuil d'une nuit à traverser) ?

Faut-il ici rappeler ce curieux symbole : Parsifal aurait eu un fils, précisément le Lohengrin d'avant 1849, si bien que l'opéra *Parsifal* apparaîtrait alors non pas comme aurore de nouvelles possibilités (on sait que Richard Wagner songeait ensuite à composer des symphonies et non plus des opéras) mais comme condition de possibilité rétroactive de ce qui fut déjà composé !

Conditions de possibilité ?

Cela concerne avant tout la philosophie (cf. ce que j'aime appeler l'éclaircissement « géologique » que la philosophie apporte à l'intellectualité musicale quant aux énoncés musiciens) mais aussi la musique.

K est condition de possibilité pour A si non-K entraîne non-A, c'est-à-dire si non-K est impossibilité de non-A, donc si non-K interdit A.

K est condition de possibilité s'il est l'inverse d'une interdiction.

Dans une Œuvre, il en va aussi de la descendance comme condition de possibilité de l'ascendance ! *Parsifal* non seulement éclaire rétroactivement *Lohengrin* mais rend possible une puissance propre de *Lohengrin*. Ou la logique généalogique s'avère n'être pas chronologique : de même qu'une nomination porte trace rétroactivement d'un événement évanoui et active ses effets, de même ce qui vient après rétroactive l'antérieur...

Hypothèse générale

Parsifal serait un moment de basculement de l'histoire de la musique, un point névralgique dont l'enjeu

de ce cours est précisément de dégager le contenu véritable.

On reprendra cela quand on examinera le moment-*Parsifal* dans l'Œuvre de Wagner : non seulement comme moment critique mais aussi comme moment rétrospectif (d'où, à ce titre, une analogie patente avec le moment-Art de la Fugue dans l'Œuvre de Jean-Sébastien Bach – et ce quoique ce moment soit chez Bach de nature plutôt théorique -, avec le moment opus 111 dans l'Œuvre de Beethoven, ou le moment des derniers opus dans l'Œuvre de Schoenberg...).

L'idée sera la suivante : c'est parce que *Parsifal* constitue un moment-opus singulier dans l'Œuvre de Wagner que *Parsifal* constitue un point névralgique plus large de l'histoire de la musique...

L'opéra wagnérien comme « œuvre mixte »...

Une piste ici : l'œuvre de Wagner comme mise en route de l'œuvre musicale mixte en prenant ce terme en son sens acoustique : synthèse par modulation (d'amplitude, de fréquence, en anneau...).

L'opéra wagnérien peut en effet apparaître comme une « œuvre mixte » - au sens où on en parle pour une œuvre à la fois instrumentale et électroacoustique -. La catégorie wagnérienne de « drame » serait une manière de nommer ce mixte...

LE PROBLÈME

« Apparent paradoxe : il n'y a pas de leitmotifs absolus dans l'opéra de Wagner, du moins a priori. [...] Isoler un motif est une opération artificielle, réductrice, car sa mise en fiche présuppose un état fondamental et fixe de ce motif. Or il n'y a pas de tels états dans le Ring ; même les énoncés les plus spectaculaires, les plus insistants et les plus importants sur le plan dramatique sont différents, en état de constante variation, jamais textuellement répétés. Où est alors LE leitmotif, dans la partition, dans notre perception ? La forme sous laquelle il figure dans le catalogue thématique est mythique, c'est un « portrait-robot » basé sur des traits distinctifs, les plus saillants ou les plus fréquents ; privés, de surcroît, de leur contexte concret. Tel, il n'a pas d'existence musicale indépendante, et ne préexiste pas à l'œuvre. [...] Comment, en revanche, le motif se présente-t-il dans la forme concrète, dans le corps vivant de l'œuvre ? Comme un ensemble d'états soumis à la conduite musicale et dramatique de l'œuvre. Comme autant de figures pâles ou frappées, comme autant d'apparitions tantôt fugaces et tantôt insistantes. [...] Autant de cristallisations sonores d'une idée dont aucune ne peut être dite première ou préexistante aux autres. Le leitmotif dans la forme n'apparaît pas comme un objet mais comme l'ensemble de ses métamorphoses. Aussi, le terme de programme s'applique-t-il de façon justifiée au réseau de leitmotifs. »

Boucouché (Le langage musical, 42-43)

Nécessité d'un abord non-leibnizien

- « Je tiens pour un axiome cette proposition identique qui n'est diversifiée que par l'accent : *que ce qui n'est pas véritablement un être n'est pas non plus véritablement un être*. On a toujours cru que l'un et l'être sont des choses réciproques. Autre chose est l'être, autre chose des êtres ; mais le pluriel suppose le singulier, et là où il n'y pas un être, il y aura encore moins plusieurs êtres. Que peut-on dire de plus clair ? [...] Je crois que là où il n'y a que des êtres par agrégation, il n'y aura pas même des êtres réels. » Leibniz (lettre à Arnauld du 30 avril 1687)

Pour sa part, le multiple ne suppose pas l'un : les nuées ne présupposent nulle existence d'une nuée...

- « J'accorde qu'on peut donner le nom d'un à un assemblage de corps inanimés quoique aucune forme substantielle ne les lie, comme je puis dire : *voilà un arc-en-ciel, voilà un troupeau* ; mais c'est une unité de phénomène ou de pensée qui ne suffit pas pour ce qu'il y a de réel dans les phénomènes. » Leibniz (lettre à Arnauld du 9 octobre 1687)

L'arc-en-ciel métaphorise un multiple de couleurs plutôt qu'un pluriel, et pourtant il y a lieu de parler ici d'« un » multiple...

La néphologie est anti-leibnizienne : le multiple de l'apparence n'est pas un pluriel ontologique... « Les masses » de nuages ne sont pas un pluriel, décomptable...

De même les leitmotive relèvent plus de l'apparence que de l'être musical.

Le thème des nuées chez Richard Wagner...

- « L'instrumentation de *Parsifal* sera très différente de celle du *Ring* : pas de telles figurations ; comme des couches de nuages, qui se divisent et se reforment » Wagner (à Cosima)² / « Cette fois, aucun figuralisme ; mais quelque chose de semblable à des couches de brouillard qui se séparent et se rassemblent à nouveau. » (27 avril 1879)³
- « Dans ses œuvres les plus importantes, Beethoven ne donne jamais la mélodie toute faite à l'avance mais il la fait accoucher par ses propres organes, en quelque sorte sous nos yeux. » (*Opéra et Drame*,

² J. de Solliers (39)

³ Chailley (162)

I.185)

- « La véritable mélodie doit se construire à elle-même sa forme. » (*Opéra et Drame*, I.188)
Cf. formation, immanente à l'œuvre, des formes musicales : la formation musicale n'est pas une poétique musicienne.
- « Acquiers une méthode pour observer comment les choses se changent l'une en l'autre ; fais y continuellement attention, et exerce-toi de ce côté ; car rien n'est plus capable de produire les grandes pensées. » Marc-Aurèle (X,11)

NÉPHOLOGIE : PETIT DOSSIER

Histoire

Luke Howard

Cf. « L'invention des nuages » par Richard Hamblyn (J.-C. Lattès, 2003)

En décembre 1802, à Londres, Luke Howard, météorologue amateur, professionnellement pharmacien, a donné des noms aux nuages.

Cf. sa conférence « Sur la modification des nuages » (devant un auditoire de 50 personnes) :

« Tenter de décrire des formes qui ne seraient que l'effet du vent, donc constamment variables et par là indéfinissables, serait vain. Mais tel n'est pas le cas des nuages... » (12)

Point essentiel : pour donner des noms aux nuages, il a dû élaborer une théorie de leurs formes basée sur leur formation et, par là, sur leurs modifications. La statique dérive ainsi d'une dynamique !

La conférence porte non sur la forme des nuages mais sur leur modification. Il s'agit donc d'aborder la formation par la déformation (orientation à retenir pour nos leitmotive...)

Un type de nuages va être attaché non à un type de forme, un type de statique, mais à un type de modification (un type d'évolution donc). Ceci sera possible car l'être du nuage va être caractérisé dynamiquement, comme dynamique particulière.

Il faut une théorie de leur dynamique de constitution pour dégager une théorie de leur Gestalt... Id. pour les leitmotive, et cette dynamique de constitution n'est bien sûr pas une poétique (au sens de Molino) : le point intéressant est de voir comment l'œuvre elle-même les engendre (comme Wagner décline la manière dont une symphonie de Beethoven engendre ses thèmes et non pas en hérite – différence essentielle avec les fugues de Jean-Sébastien Bach...).

Époque férue de sciences, surtout de sciences naturelles, particulièrement en Grande-Bretagne. Savants autodidactes (16) Coleridge assistait aux conférences de la Royal Institution : c'était en partie, déclaratif, « pour renouveler mon stock de métaphores ». (25)

« Qui peut dénombrer les nuages avec sagesse ? » Job 38.37

Cf. dénombrer les leitmotive chez Wagner...

Pour dénombrer, il faut disposer d'un compte-pour-un c'est-à-dire de la capacité de caractériser ce qu'est *un* nuage (cf. on peut nommer la multitude : « les nuages » ; cela reste une multitude, non un pluriel – comme lorsqu'on parle « des nuées » – tant qu'on n'a pas le concept d'*un* nuage – et le concept d'*une* nuée n'existe pas).

Noter que pour le thème musical, le principe de l'un est premier. Se pose ensuite la question de son éventuelle pluralité. Pour le leitmotif, le premier est la multitude (la nuée de leitmotive) ; la question devient : comment passer de la multitude au pluriel ?, ce qui ne peut se faire que sur la base d'une conception de l'un, d'un compte-pour-un. Or ce compte-pour-un a pour base une dynamique constitutive : ce qui fait l'un est une dynamique. D'où le point : comment caractériser une dynamique ? Comment différencier les dynamiques pour arriver à les singulariser les unes par rapport aux autres ?

Antoine, dans *Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare : les nuages sont « aussi indistincts que l'eau l'est dans l'eau ». IV.15 (115)

Lien de tout ceci avec le travail plus tardif de Francis Beaufort (1774-1857) pour établir l'échelle des forces de vents. (36)

Les vents, aussi, sont pour partie dénombrables : on leur donne un nom propre (*Sirocco, Mistral...*). Ce qui est classé par Beaufort, c'est la force des vents, non les vents eux-mêmes.

Cf. échelle de vents en 1806 (221) en 14 gradations, puis en 12... Il transformait ainsi une masse annuelle de 6000 témoignages en une source unifiée d'informations météo. (233)

Codification internationale en 1853 en 13 forces (235)

Voir Descartes : *Des Météores* (1637, appendice du *Discours de la Méthode*) comme application de la méthode rationnelle à l'étude des phénomènes naturels, nuages compris. Si l'on pouvait philosopher sur les nuages, estima Descartes, on pouvait le faire sur tout. (44)

Les nuages comme forme suprême de l'insaisissable (45)

Théorie alors encombrante de *l'aura* remplissant les particules d'eau pour en faire des bulles d'aura... (48)

On savait depuis 1780 que la température de l'atmosphère baissait de 6,5° tous les milles mètres.

Première indication de dynamique...

Howard soutenait que le nombre de formes de nuages n'était pas infini et était constant ! D'où seulement trois familles fondamentales :

- *Cirrus* : « fibres » ou « cheveux »
- *Cumulus* : « tas »

- *Stratus* : « couches »

et quatre composites, dont les *nimbus* (« nuage »). (52)

Cf. passer de l'infini à 3 (+4) ! L'alternative à l'infini empirique est le plus souvent le fini très réduit : cf. les affects pour Spinoza (au nombre de 3) !

3 modifications simples :

1. *Cirrus* : fibres extensibles dans n'importe quelle direction
2. *Cumulus* : amas croissant vers le haut à partir d'une base horizontale
3. *Stratus* : couche horizontale s'accroissant par le bas vers le haut.
Distinction par deux directions, et deux seulement : vers le haut ou omnidirectionnel (cf. détails plus loin).

2 modifications intermédiaires :

4. *Cirro-cumulus* : petites masses aux contours bien arrondis, en formations horizontales
5. *Cirro-stratus* : masses séparées en petits groupes, s'atténuant dans leur ensemble ou à leurs extrémités

2 modifications associées :

6. *Cumulo-stratus* : associés aux *stratus* (mêlés à ces derniers ou s'y ajoutant à la base)
7. *Cumulo-cirro-stratus* ou *nimbus* : nuage de pluie, couche horizontale à laquelle les *cumulus* s'associent latéralement ou par en-dessous et surplombées de *cirrus*.

Soit 7 genres (3+4). Détail pages 155-163

Puis introduction par d'autres que lui en 1840 du *strato-cumulus* (278), en 1855 de *l'alto-cumulus* et de *l'alto-stratus* : cf. introduction explicite de l'altitude comme principal critère. (279)

1887 : 10 types, « tous composés des 4 types fondamentaux décrits par Howard » (284) D'où un *Atlas des nuages*

1896 (année internationale des nuages !) : Congrès météorologique international (Paris) distingue :

- les nuages de haute altitude (5000 à 13000 mètres, moyenne 9000 mètres) : les *cirrus* et *cirro-stratus*
- les nuages de moyenne altitude (3000 à 7000 mètres) : les *cirro-cumulus*, *alto-cumulus* et *altostratus*
- les nuages de basse altitude (2000 mètres) : les *strato-cumulus* et *nimbus*
- les nuages de courants ascendants diurnes (base 1400 mètres) : les *cumulus* et *cumulo-nimbus*
- les brouillards au-dessous de 1000 mètres : les *stratus*. (288)

Soit désormais 10 genres et 14 espèces (297...)

Non pas le nuage même mais sa capacité de changement (236). Les nuages s'unissent, se transforment et se dispersent selon des stades distincts et reconnaissables. (253)

Notations ! (124)

Notation sténographique par Howard (166)

Remarquer : notation plutôt qu'écriture...

Howard notera tous les jours le temps. D'où *The Climate of London* (2 volumes : 1818 et 1820), fondateur de la météorologie urbaine (175)

Les pluies persistantes tombent plutôt de nuages stratiformes ; les brèves averses tombent de *cumulus* plutôt isolés. (163)

Cf. résultat lui-même dynamique : la dynamique d'engendrement caractérise non seulement la dynamique des formes statiques mais également la dynamique des conséquences en termes de pluie. Cf. homogénéité de la supposée tripartition de Molino...

Classer, nommer les nuages. Le baptême des nuages

Remarquer que ceci découle d'une théorie de la dynamique, et n'est pas seulement une classification descriptive empirique. D'où d'ailleurs qu'elle ait résisté tout au long du 19^e siècle (jusqu'à 1896).

Sa conférence sera publiée dans la principale publication scientifique de l'époque : le *Philosophical Magazine* (54)

Postulats de Howard :

« Il y a trois modifications simples et distinctes dans chacune desquelles des agrégats de gouttelettes qu'on appelle nuages peut se former, prendre des dimensions énormes et en fin de compte décroître et disparaître ».

« Les mêmes agrégats qui se sont formés au cours d'une modification peuvent, en fonction des circonstances, passer dans un autre agrégat. » (152)

Soit une homogénéité du matériau...

Éloge et renommée

Goethe : « *démonstration que L'informe est une succession systématique de formes illimitée » (246)*

4 poèmes (en 1817) intitulés *Stratus, Cumulus, Cirrus, Nimbus* ! (247...) Il écrivit un hommage à Howard en 1821 : « *Ces objets que nulle main n'atteint ni peut saisir, / Il les a, le premier, capturés par l'esprit, / Précisé l'incertain et fixé ses limites, / Et l'a enfin justement nommé. Honneur à toi !* » (250)

John Constable : 100 études de nuages en 1821-1822 (262) : « *Nous ne voyons vraiment rien que nous ne l'ayons compris.* »

Cf. point de vue anti-romantique : il se servait des découvertes scientifiques pour approfondir et orienter son art...

Prédécesseurs proposant des glossaires pour décrire « les visages du ciel qui avaient besoin de noms » (120).

Cf. les leitmotifs : *visages* de la musique wagnérienne...

Le 18^e siècle avait été l'époque des définitions et des baptêmes. (153)

Buffon/Linné

Le botaniste suédois Carl von Linné avait, au 18^e, introduit en histoire naturelle le système de la nomenclature binomiale : genre + espèce en latin (ex. : *canis familiaris*).

Le comte de Buffon s'y opposa : la nature ne se définissait pas par des espèces fixes mais consistait en chaînes d'individus plus ou moins apparentés. D'où l'accent mis sur la capacité de variation. (126)

Lamarck/Howard

Jean-Baptiste Lamarck (1744-1829) avait proposé en 1802 sa propre classification. Échec... Il proposa 5 grandes familles, assez lâches.

Lamarck (1744-1829) classe le temps en 25 états (8 pour le beau, 5 pour le passable ou moyen, 12 pour le mauvais) là où Beaufort classera les vents en seulement 12 degrés.

Lamarck classe les nuages par genres (12) puis espèces (14) + 9 variétés (termes supplémentaires pour désigner des formes singulières).

D'où des noms en latin du type *Cumulonimbus capillatus incus* pour un nuage de pluie (*nimbus*) en amas (*cumulus*) avec présence fibreuse en chevelure au sommet (*capillatus*) se terminant par une forme d'enclume (*incus*).

Lamarck est du côté de Buffon, Howard plutôt de Linné. D'où la prolifération de la classification de Lamarck qui, de plus, n'expliquait guère la formation et la transformation des nuages. Voir ses noms, plus descriptifs d'un état que ceux de Howard qui associent un état à un type de transformation (le *cumulus* se développe... comme amas dans toutes les directions) quand le *cirrus* se développe... comme un filament, et le *stratus* comme une couche...

Les 12 genres de Lamarck :

1. Nuages brumeux
2. Nuages terminés⁴
3. Nuages en voile
4. Nuages en lambeaux
5. Nuages boursoufflés
6. Nuages en barres
7. Nuages en balayures
8. Nuages pommelés
9. Nuages attroupés
10. Nuages coureurs
11. Nuages groupés
12. Nuages de tonnerre

Vocabulaire

Atmosphère

1665, du grec *atmos* " vapeur " et *sphaira* " sphère ".

L'atmosphère terrestre est une couche de gaz constituée essentiellement d'azote, d'oxygène, d'argon, de gaz carbonique et de vapeur d'eau. Elle contribue à la pression atmosphérique qui est en moyenne égale à

⁴ Cf. l'encyclopédie chinoise des animaux que rapporte Borges (cité par Michel Foucault en préface à *Les mots et les choses*) : « Les animaux se divisent en : a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, l) et cætera, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches ».

En fait nuage « terminé » désigne un nuage avec contours délimités, différent donc d'une simple rosée...

105 Pascal, ou encore 1 Bar, au niveau de la mer.

La moitié de sa masse se trouve en dessous de 5,5 kilomètres d'altitude.

Elle devient de plus en plus ténue à mesure qu'on s'élève en altitude et finit par se fondre graduellement dans le milieu interplanétaire.

La structure de l'atmosphère se subdivise en quatre couches :

- la troposphère
- la stratosphère
- la mésosphère
- la thermosphère
- [l'exosphère : au-delà]

et trois niveaux intermédiaires :

- la tropopause,
- la stratopause,
- la mésopause.

Troposphère

Dans la troposphère, la température décroît à raison de 5 à 10 degrés par km, selon le degré d'humidité.

La troposphère s'étend sur 11 kilomètres d'altitude où la température descend jusqu'à - 56 °C.

C'est la zone privilégiée d'évolution des nuages et des hydrométéores.

Tropopause

La tropopause à 11 kilomètres d'altitude, où la pression n'est plus que de 200 milliBar, est le début de la première inversion de température.

Stratosphère

Dans la stratosphère, la température, de -50° C, remonte jusqu'à 0° C

C'est au milieu de cette zone que se situe la couche d'ozone et que, vers 30 km, le ciel devient totalement noir.

La stratosphère : de 11 kilomètres d'altitude jusqu'à 50 kilomètres d'altitude où la température remonte jusqu'à 0 °C.

C'est une zone sèche où peuvent encore évoluer certains cirrus. Les turbulences y sont violentes, et au-dessus des zones subtropicales, de forts vents d'Ouest ou jet-stream peuvent dépasser les 250 kilomètres/heure. Les avions de lignes en croisière dans la stratosphère en profitent parfois.

Stratopause

La stratopause, à 50 kilomètres d'altitude, où la pression n'est plus que de 0.1 milliBar, est le début de la seconde décroissance de température.

Mésosphère

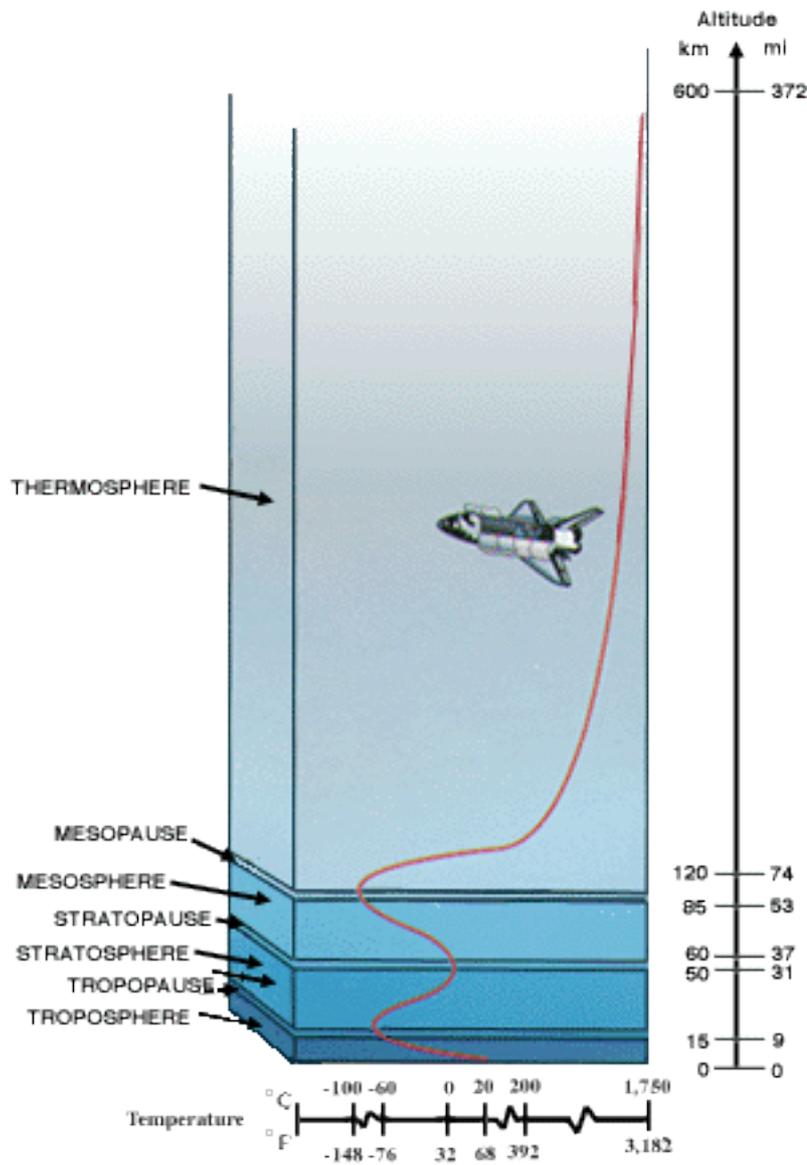
La mésosphère s'étend entre 50 et 85 km d'altitude et subit une nouvelle baisse de la température, qui atteint -90° C au sommet de la couche. Vers 70km, les sons cessent d'être transmis.

Mésopause

La mésopause, à 80 kilomètres d'altitude, où la pression n'est plus que de 0.01 milliBar, est le début de la seconde inversion de température

Thermosphère

La thermosphère est la zone où circulent la plupart des satellites artificiels, mais aussi où ont lieu les aurores. La température peut y remonter au delà de 500 °C



Cf. échelle des fréquences de Stockhausen !: audible / non audible, infra-sons / sons / ultra-sons...

Nuages

Ni liquide, ni solide, pourtant un peu les deux (17)

Nuage : agrégat de micro-gouttelettes en suspension. Les gouttes résultent d'une condensation autour d'une particule. Sans impureté, pas de condensation ! Un nuage n'est donc pas de l'eau seule en vapeur, à l'état de rosée mais un ensemble impur et complexe. (18) L'eau fait les nuages (41) mais l'eau n'y suffit pas... Le nuage est une énergie (60)

Cycle : océan-évaporation-condensation-précipitation-océan.

Aujourd'hui, trois termes d'*aspects* :

- *stratus* : strate, couche
- *cumulus* : amas, tas
- *cirrus* : filament, voile

et un terme d'état *nimbus* qui s'applique aux nuages de pluie (*nimbostratus*, *cumulonimbus*).

On distingue trois étages, variables selon les trois régions climatiques :

Groupe	Altitude moyenne de la base	Préfixe du nom du nuage	
Étage supérieur	6000 mètres	Cirr...	
Étage moyen	2000 mètres	Alto...	
Étage inférieur	Du sol à 2000 mètres	Stra...	
À développement vertical	500 mètres	Cum...	

Étages	Régions		
	polaires	tempérées	tropicales
supérieurs <i>cirrus</i> <i>cirrocumulus</i> <i>cirrostratus</i>	> 3 000 m	> 5 000 m	> 6 000 m
moyens <i>altocumulus</i> <i>altostratus</i> <i>nimbostratus</i>	2 000 à 4 000 m	2 000 à 7 500 m	2 000 à 8 500 m
inférieurs <i>stratus</i> <i>stratocumulus</i> <i>cumulus</i>	< 2 000 m	< 2 000 m	< 2 000 m

Cf. polyphonie à 3 voix : sopranos, ténors et basses...

Ici : 9 genres / 26 espèces / 31 variétés

Genres	Espèces	Variétés
<u>Cirrus</u> 	Fibratus	Intortus
	Ucinus	Radiatus
	Spissatus	Vertébratus
	Castellanus	Duplicatus
	Floccus	
<u>Cirrocumulus</u> 	Stratiformis	Undulatus
	Lenticularis	Lacunosus
	Castellanus	
	Floccus	
<u>Cirrostratus</u> 	Fibratus	Duplicatus
	Nebulosus	Undulatus
<u>Alto cumulus</u> 	Stratiformis	Tranlucidus
	Lenticaris	Perlicudis
	Castellanus	Opacus
	Floccus	Duplicatus
		Undulatus
		Radiatus
Lacunosus		
<u>Altostratus</u> 		Tranlucidus
		Opacus
		Duplicatus
		Undulatus
		Radiatus

<u>Stratocumulus</u> 	Stratiformis	Tranlucidus
	Lenticarus	Opacus
	Castellanus	Opacus
		Duplicatus
		Undalatus
		Radiatus
		Lacunosus
<u>Stratus</u>	Nebulosus	Opacus
	Fractus	Tranlucidus
		Undulatus
<u>Cumulus</u>	Humilis	Radiatus
	Mediocris	
	Congestus	
	Fractus	
<u>Cumulonimbus</u>	Calvus	
	Capillatus	

Le *cumulonimbus*, seul, peut aller de 600 à 12 000 mètres. Seul le *stratus* peut descendre en-dessous de 600 mètres. (61)

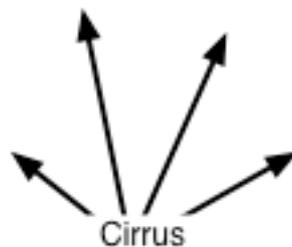
Il y a également des nuages beaucoup plus haut : les *nuages nacrés* (20 à 30 km d'altitude), les *aurores polaires* (75 à 90 km).

Nuages *orographiques* : qui écrivent les montagnes... (note 16, p. 184)

Dynamique

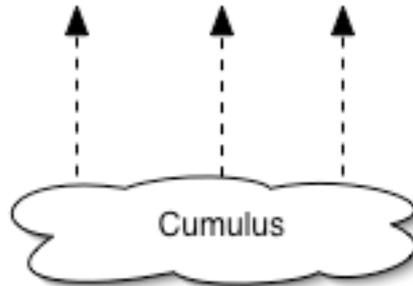
3 modifications simples qui, toutes, sont des extensions ascendantes (cf. le nuage se forme par évaporation...):

➤ *Cirrus* : fibres extensibles dans n'importe quelle direction

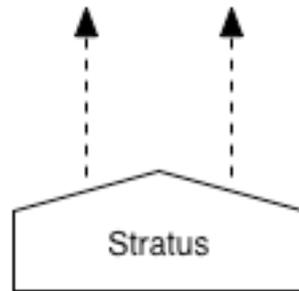




- *Cumulus* : amas croissant vers le haut à partir d'une basse horizontale



- *Stratus* : couche horizontale s'accroissant par le bas vers le haut.



L'idée – ici mal réalisée par les dessins – est que chaque forme est en fait ajustée à un type d'extension, c'est-à-dire que la forme est constituée par le développement et non l'inverse (ce n'est pas la forme qui dicte le mode développement mais le type de développement – découlant d'un type d'évaporation – qui va se déposer en un type de forme donnée).

La forme procède d'une formation, laquelle procède de forces : les forces font les formes.

2 modifications intermédiaires (cf. fragmentation + agrégation / homogènes ou hétérogènes) :

- *Cirro-cumulus* : petites masses aux contours bien arrondis, en formations horizontales
- *Cirro-stratus* : masses séparées en petits groupes, s'atténuant dans leur ensemble ou à leurs extrémités

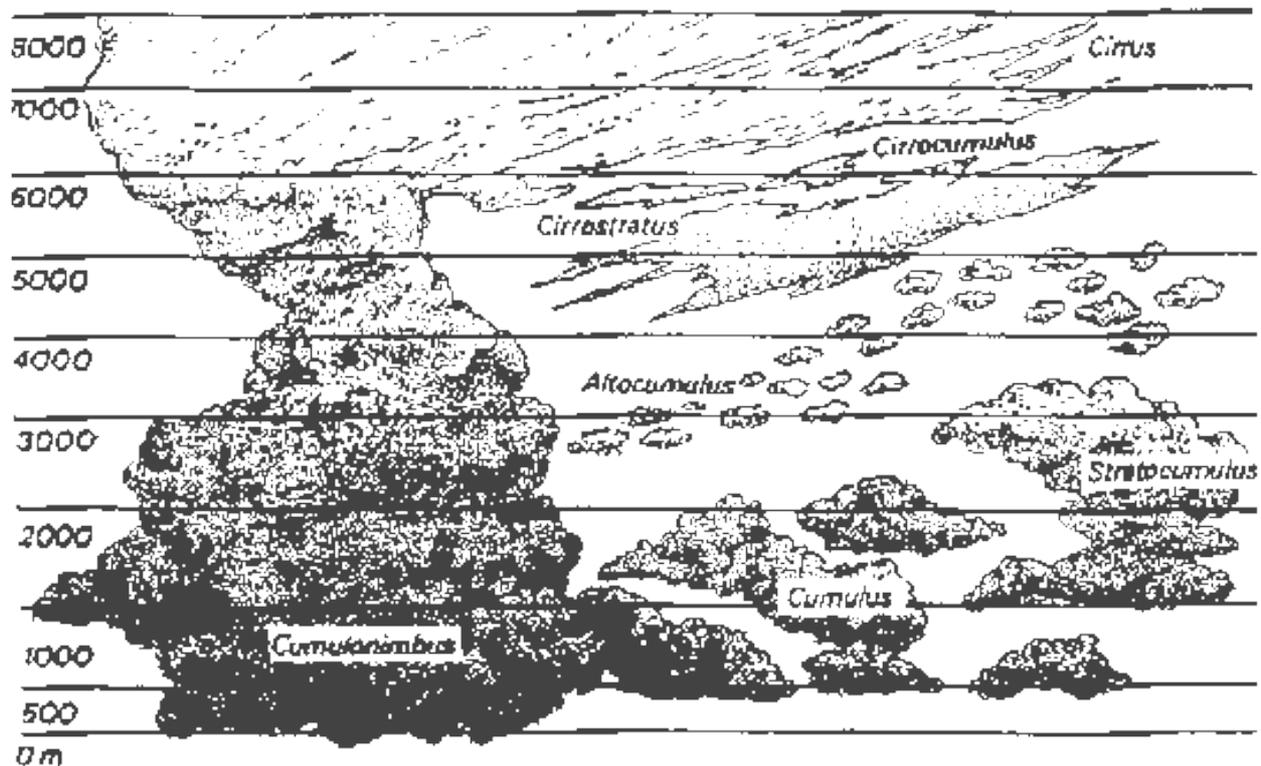
2 modifications associées (cf. mixage qualitatif plutôt qu'extensions quantitatives) :

- *Cumulo-stratus* : associés aux stratus (mêlés à ces derniers ou s'y ajoutant à la base)
- *Cumulo-cirro-stratus* ou *nimbus* : nuage de pluie, couche horizontale à laquelle les cumulus s'associent latéralement ou par en-dessous et surplombées de cirrus.

Soit 7 genres (3+4).

Extensions homothétiques (orientées)
Fragmentations/Agrégations
Mixage qualitatif

TRANSFORMATIONS	homogènes	hétérogènes
préservant la « quantité »	<i>Cirrus</i> <i>Cumulus</i> <i>Stratus</i>	<i>Cumulo-stratus</i>
affectant le « nombre »	<i>Cirro-cumulus</i> <i>Cirro-stratus</i>	<i>Nimbus</i>



Analogies

Principes

Formation des formes

La dynamique fait le statique (plutôt que la dynamique n'est une médiation entre deux statiques).
L'*intension* fait l'aspect.

Unité de la dynamique

Une seule dynamique dans un environnement : une seule logique de forces dans une situation donnée.

Unité du matériau

Même matériau pour tous les nuages. D'où un matériau circulant entre eux.

Multiple

Le multiple (« les nuées ») fait le un (du nuage compté-pour-un) comme découpage (le découpe-pour-un) plutôt que l'un ne fait le pluriel.

Réseau

L'un de la dynamique mais le multiple des aspects, découpage en « unités ».
La découpe se fait selon un réseau fini très petit de possibilités : 3 à 10.

Schéma d'axiomatique

Une dynamique dans une situation donnée = une logique de forces = une *intension*...
 Un multiple d'aspect
 Une découpe finie et très limitée (3 à 5) de formes de base
 Au total, une variété (de quelques dizaines) de formes (de quelques dizaines)

Affects

Articulation aux affects spinozistes ou cartésiens (cf. *Des Météores*) : 3 ou 6.
 Les affects spinozistes sont bien des moments dynamiques, liés à une situation singulière (subjectivité humaine) et découposables selon une base à trois dimensions. Leur nombre final est bien de l'ordre de quelques dizaines.

NÉPHO-LOGIQUE DES LEITMOTIVE

Il faudrait reprendre tout cela en distinguant les différentes manières pour chaque leitmotif de s'altérer :

- ceux qui s'allongent ou se rétrécissent horizontalement (mélodiquement) : L8, L31, L30
- ceux qui, trop longs, se fragmentent horizontalement : L1
- ceux qui, trop brefs, entrent en séquences : L14
- ceux qui s'étendent par le centre (chromatisation du diatonique par émergence des degrés intermédiaires) – « accordéon » : L21
- ceux qui s'épaississent ou se désépaississent verticalement (polyphoniquement) : L5
- ceux dont la taille ne change guère mais s'altèrent par symétrisation : renversement (L3) ou rétrogradation (?)
- ceux qui se déforment plutôt (pas de changement notable de la taille ni du profil) : L18, L5 (cf. plasticité modulante)
- ceux dont le rythme irrigue d'autres profils mélodico-harmoniques :
- ceux qui restent trop raides pour s'altérer : L25, L22 ?

Cf. opposer les *intensions* modulantes (L5, L1) aux *intensions* cadentielles (L2, L3). Distinguer les *intensions* errantes (L30, L31), obliques (L16), transversales (L9)...

L'idée serait alors de saisir la variété d'aspects à partir de l'unité d'*intension*...

Ceci dit, faire réellement ce travail supposerait un relevé des différents aspects du même leitmotiv pour voir – comme le suggère Boucourechliev – quel est son arc-en-ciel propre, sa variété particulière. Je l'ai esquissé pour L5, et pour L1...

Faute d'avoir fait ce travail, ce qui suit n'est qu'un premier débroussaillage du réseau.

Occurrences ?

Voir fichier « statistiques » en annexe...

Dynamique ?

La dynamique ici, c'est le drame, c'est-à-dire une musique modulée par un poème.

De ce point de vue, chaque opéra est une nouvelle situation.

Il y a donc plusieurs réseaux, car plusieurs « atmosphères ». Noter : Richard Wagner ne cite pas un leitmotiv tiré d'un autre opéra. Même le leitmotiv du cygne dans *Parsifal* évoque celui de *Lohengrin* plutôt qu'il ne le cite.

Multiple d'aspect ?

Multiple du discours musical : le leitmotiv n'y est (presque) jamais présenté comme tel (exception dans *Parsifal* : L1 – voir le début de l'opéra le présentant à l'unisson).

Découpe finie du réseau ?

Réseau

Cf. 36 leitmotiv (+ variantes) : cf. l'annexe.

Moins de leitmotiv que dans le Ring.

Chailley en décompte 47 (contre 62 dans *Tristan*), Lavignac seulement 29.

Base ?

L1-L2-L3 ?

Oui, mais il faut y ajouter L5 qui apparaît certes dans le prélude mais qui n'apparaît intensivement que dans le moment-faveur. D'où une base à quatre dimensions donc L1-L2-L3-L5 (quand Chailley pour sa part catégorise 7 familles thématiques...).

Cf. différentes dimensions du discours musical dans les leitmotive :

	L1	L2	L3	L5
<i>voix</i>	monodique	polyphonique	monodique	polyphonique
	diatonique modalisant	diatonique	diatonique	chromatique
<i>tonalement</i>	modulant au relatif phrygien	cadence suspendue	cadenciel	modulant
<i>métriquement</i>	flottant	carré	carré	flottant
<i>profil</i>	cloche	éventail	en ∞	entonnoir

1 | Cène ou Amour

2 | Graal ou Espérance

3 | Foi

5 | Plainte

monodie modale flottante

cadenciel

carrure diatonique

chromatisme polyphonique

PRÉSENTATION DES PRINCIPAUX LEITMOTIVE

36 leitmotive : voir annexe

Les noms

Cf. annexe

Peu significatifs dans *Parsifal*.

Cf. peu de personnages

Les noms sont moins d'états (subjectifs) que de processus (subjectifs), de transformations.

L'aspect supposé d'étiquetage défaille ici.

Sémantique des LM

L30 désigne moins un « désert » qu'une désertification (*Verödung*)

L31 désigne une désolation (une transformation plutôt qu'un état).

Leitmotive-affects plutôt que personnages

Dans *Tristan*, ni Tristan, ni Isolde, ni Marke n'ont le leur ! (Chailley, 77)

L1 : Cène (Liebesmahl) ou Amour

Premier et dernier leitmotiv de toute l'œuvre.

Leitmotiv générateur de Parsifal

Exemple avec voix :

L.1140 ("Prenez mon corps, prenez mon sang que mon amour vous donne!")

L.11459 ("Prenez mon sang, prenez mon corps en souvenir de moi!")

Dernier leitmotiv (cf. cadence plagale : IV-I) :

Générateur

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

- L1 \Rightarrow L3

③ [Foi]

3.a

3.b

3.b Cf. partie d :

et surtout par renversement des notes {10-16} de L1 :

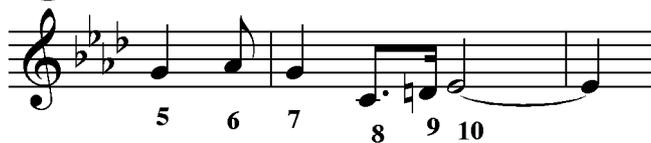
10 11 12 13 14 15 16

- L1d \Rightarrow L5

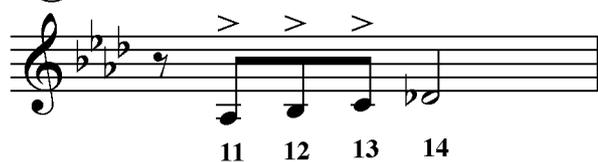
⑤ Cf. partie d :

- L1b = L13 & L1c = L14

⑬ [*Souffrance*]



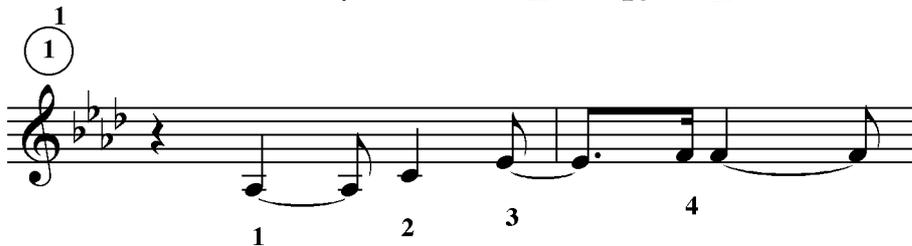
⑭ [*Vendredi Saint*]



- L1 ⇒ L23

⑳ [*Parsifal*]

en La bémol majeur



- L1a ⇒ L33

⑳ [*Printemps*]

soit, transposé en [La b] comme L1 :



Deux faces & mineur « modalisé » (phrygien)

Deux faces : majeure (« corps »), mineure (« sang »)⁵.

Noter que 1 bis (mineur) est un « faux relatif mineur »⁶ car situé sur le III^o degré (et non le VI^o) : un mineur « phrygien »



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

Cette « phrygianisation » est amorcée par la coda de L1 qui se fait par une cadence phrygienne (sur le III^o degré). Ce passage de *la bémol* à *do* amplifie l'intervalle des deux premières notes de L1.

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

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

Mesure

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 ⁷	1	1	4 1 2	1 2		4

soit 36% dans les deux formules.

Orchestration

Première fois à nu (sans harmonie et autres voix) : moitié des violons + vc, un basson, une clarinette, et le C.A. au sommet de la courbe mélodique. Wagner a dit à Cosima qu'il avait cherché la couleur de Titien⁸.

Occurrences

31 occurrences dont 14 en mineur. 17 en même temps qu'une voix (dont 7 incluant une voix). Sur ces 17 (& 7), 7 (& 3) sont en Majeur, 10 (& 4) sont en mineur.

	Σ	Majeur	Mineur	avec voix	(dont dans voix)
Prélude	5	3	2	0	0
Acte I	12	8	4	7	3
Acte II	3	3	0	3	2
Acte III	11	6	5	7	2
Σ	31	17	14	17	7

Noter

Très peu d'occurrences dans II (à ce titre, comme à bien d'autres, c'est le contraire de L5)

⁵ 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.1337 et I.1356

⁶ Chaillay, p. 80

⁷ avec pondération suivante : 1^o temps = 4, 2^o et 4^o temps = 1 ; 3^o temps = 2

⁸ J. de Solliers (39)

L2 : Graal

Wagner nomme ici ⁹ la « promesse de rédemption par la foi ». D'où *l'Espérance*.

② [*Graal ou Espérance*] Soit

Métriquement...

Opposé de L1 : très carré

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

soit 60% et même 80% « pondérés ».

Dualité avec L5

Thème « dual » de L5 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 :

⑩ [*Soumission*] Cf. I.123...

- L2 ⇒ L34 :

⁹ Cf. programme rédigé pour Louis II (exécution privée du 12 novembre 1880)

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 !

L5 : Plainte

Voir 2° cours : moment-faveur !

L7 : Oracle

Seul des 36 leitmotive à venir aussi de la voix et pas seulement de l'orchestre :

7 [Oracle]

Cf. "Par-si-fal" : II.745, II.751, II.793,

Cf. I.1301

1.75 Gurnemanz

2 Cl. To - ren wir, auf Lind - rung da zu hof - fen, wo ein - zig Hei - lung lin - dert!

C.A.

2 Bas. (cords)

L10 : Soumission

10 [Soumission] Cf. I.123

[clar.] [Kundry]

[pizz. cordes]

Soit :
T t

L17 : Séduction

Séduction par Kundry...

Lié à L2 et L25 :

17 [Séduction]

L18 & 19 : Plainte des Filles-fleurs & désir

Travail sur L18 et L19 : 2 leitmotifs 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.

L21 : Adulation

II.583...

21 [Adulation]

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

24 1.801
(4 vc)

Parsifal

“J'en eus bon nombre, pourtant je n'en sais plus aucun.”

Ich hat - te vie - le, doch weiss ich ih - rer kei - nen mehr.

L25 : Les cloches

Modal : oscillation entre les relatifs Majeur et mineur : Do/la

25 [Cloches]



L27 : Angoisse maternelle

27 [Angoisse maternelle]



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), puis disparu avant sa résurrection dans la musique de la transformation (acte III).

L30 : Désertification

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

30 [Désertification] Cf. 7... Cf. "Jupiter" (Mozart)

Cf. 7...

Cf. 7...

Cf. 7...

L7 :

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 dans la musique de la transformation de cet acte).

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...

L33 : Printemps

Noter sa variante en III.627 (cf. Jean de Solliers p.105)

L34 : Bénédiction

Vient de L2 :

② [*Graal ou Espérance*]

[*Bénédiction*]

L35 : Thème funèbre③⑤ [*Funèbre*]

Généalogie dans l'Œuvre de Wagner

N°	NOM	(ALLEMAND)	TANHAÛSER	LOHENGRIN	TRISTAN	RING
1	<i>La Cène</i>	<i>Liebesmahl</i>				
a						
d						
2	<i>Le Graal</i>	<i>Gralmotiv</i>	1° chœur des Pèlerins (98)	<i>Graal</i> (314)		
3	<i>La foi</i>	<i>Glaubenssthem</i>				
4	<i>L'accablement</i>	<i>Schwermut-Motiv</i>				
5	<i>La plainte</i>	<i>Heilesbuße-Motiv</i>	<i>Chœurs des Pèlerins</i> (99, 322)		<i>Désir</i>	
a	<i>appel</i>					
b	<i>broderie</i>					
6	<i>Amfortas</i>	<i>Amfortas-Motiv</i>				

7	<i>L'oracle</i>	<i>Verheißungs-Motiv</i>			
8	<i>La chevauchée</i>	<i>Ritt-Motiv</i>			
9	<i>La chute (de Kundry)</i>	<i>Kundry-Motiv</i>			
10	<i>La soumission</i>	<i>Dienst-Motiv</i>			<i>L'Anneau</i>
11	<i>La forêt</i>	<i>Waldes-Motiv</i>			
12	<i>La magie</i>	<i>Zauber-Motiv</i>			
13	<i>La souffrance</i>	<i>Leidens-Motiv</i>			
14	<i>La lance</i>	<i>Speer-Motiv</i>			
15	<i>Le Vendredi Saint</i>	<i>Karfreitags-Motiv</i>			
16	<i>Klingsor</i>	<i>Klingsor-Motiv</i>			
17	<i>La séduction</i>	<i>Kose-Motiv</i>			
18	<i>Les filles-fleurs</i>	<i>Mädchenklage-Motiv</i>			
19	<i>Le désir</i>	<i>Minnebegehrt-Motiv</i>			
20	<i>La rivalité</i>	<i>Streit-Motiv</i>			
21	<i>L'adulation</i>	<i>Schmeichel-Motiv</i>			<i>Les Filles du Rhin (Crépuscule)</i>
22	<i>Le cygne</i>	<i>Schwan-Motiv</i>		Le cygne (335)	<i>Tarnhelm (Le pouvoir du casque)</i>
23	<i>Parsifal</i>	<i>Parsifal-Motiv</i>			
24	<i>Herzeleid</i>	<i>Herzeleid-Motiv</i>			
25	<i>Les cloches</i>	<i>Gralsglocken</i>			
26	<i>La résignation</i>	<i>Hingebungs-Motiv</i>			
27	<i>L'angoisse maternelle</i>	<i>Schmerzenseweh-Motiv</i>			
28	<i>La passion</i>	<i>Motiv des Sehns</i>			
29	<i>La tentation</i>	<i>Verführungs-Motiv</i>			
30	<i>La désertification</i>	<i>Motiv der Öde</i>			30 b : {si b – do – mi b – ré} ¹⁰
31	<i>La désolation</i>	<i>Motiv des Irrens</i>			
32	<i>La purification</i>	<i>Entsühnungs-Motiv</i>			
33	<i>Le printemps</i>	<i>Blumenaue-Motiv</i>			
34	<i>La bénédiction</i>	<i>Segenspruch-Motiv</i>			
35	<i>Thème funèbre</i>	<i>Totenfeierthema</i>			
36	<i>L'offrande expiatoire</i>	<i>Weihegruß</i>			

Généalogie orchestrale

Tous (sauf L7) viennent de l'orchestre (cf. Stein). C'est une spécificité de Parsifal : cf. la musique s'y autonomise plus du poème. Cf. contraste, spécifique à *Parsifal*, entre un opéra très long et un livret très court.

RÉSEAU

Principes dynamiques de classement

Cinq principes dynamiques : tonal, rythmique, polyphonique, orchestral et schématique.

1) tonal : modulants ou non (plutôt que diatonique ou chromatique). Il s'avère que *la forme* chromatique découle prioritairement de *la formation* modulante, et que la forme diatonique découle prioritairement de *la formation* cadencielle.

2) rythmique : mobilité ou carrure. Logique de forme ou de formation, de forme ou de force ?

3) polyphonie : homophonie ? Cette variété de formes est corrélée à une variété d'extension : L1 (monophonique, homophonique) s'étend ou se sépare horizontalement quand L5 (polyphonique) s'étend ou se resserre verticalement.

4) circulation entre orchestre et voix...

5) privilégier les profils, les Gestalts en les concevant moins comme formes statiques que comme dynamiques de formation, extensibles selon la logique propre à chacune.

Autant le dire franchement : je n'ai eu le temps de construire entièrement une telle théorie « néphologique » des leitmotifs de *Parsifal*. Le travail resterait à faire. Comme indiqué précédemment, il faudrait en passer par un recensement systématique des différentes apparitions du même leitmotiv en

¹⁰ Jean de Solliers, 95

sorte d'identifier sa manière propre non de s'altérer mais précisément de rester le même sous de nouveaux atours. Travail assez important, quoiqu'abordable. Je ne l'ai engagé que pour L5 (voir le deuxième cours), un peu pour L1 et L21...

Je me contenterai donc ici d'un premier temps : présenter une cartographie statique, mettant un peu au clair le maquis des leitmotive.

Diatonisme, chromatisme, modalité / mètre...

Structure à 3/4 termes

Opposition de deux mondes ? Rôle ici de polarité diatonique (actes I & III)/chromatique (acte II) ?

Plus compliqué, en fait, car il faut tenir compte de deux autres polarités : majeur/mineur, et tonal/modal.

Au total, 3 polarités :

- diatonique/chromatique,
- majeur/mineur (cf. caractère bifide de L1),
- tonal/modal.

Or, le chromatisme s'introduit dans le diatonique par le mineur. Et la modalité s'introduit dans la tonalité par le mineur (spécifiquement par le mineur de Wagner, rarement éolien – VI° - mais phrygien – III° - ou dorien – II° -).

Au total on aurait le tableau suivant :

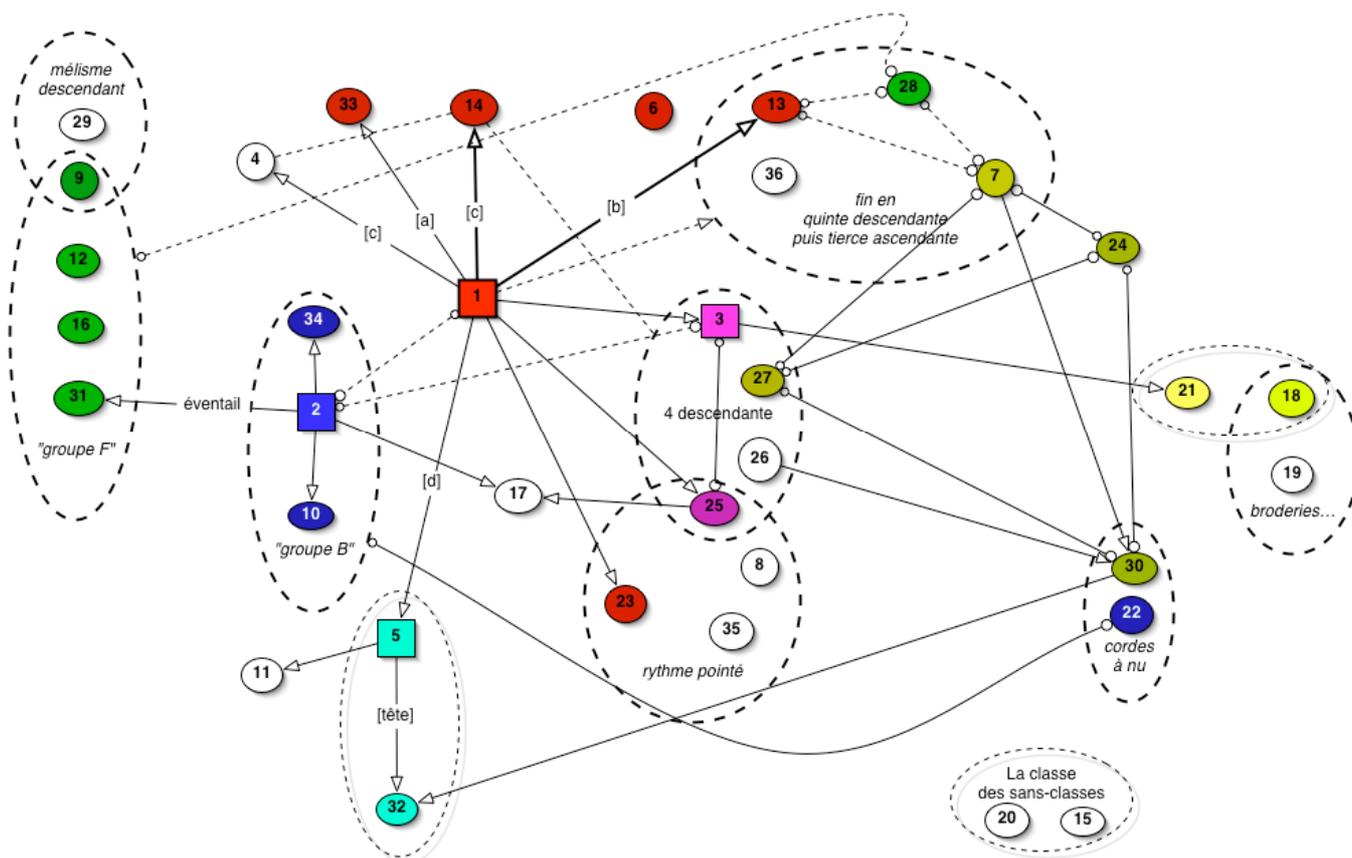
	<i>diatonisme</i>	<i>chromatisme</i>
<i>tonal</i>	Majeur	mineur
« non » tonal	modal	a-tonal

Leitmotive-nuages...

N°	NOM	DIATONIQUES	CHROMATIQUES	MODAUX	N°	FLUIDES	CARRÉS
1	La Cène	diatonique			1	fluide (36%)	
1.a					1.a		
2	Le Graal	diatonique			2		carré (60%)
3.a	La foi	diatonique			3.a		carré
3.b					3.b		
4	L'accablement	diatonique			4		
5	La plainte (d'Amfortas)		chromatique		5	fluide	
6	Amfortas	diatonique			6		
7	L'oracle		[chromatique]		7		carré
8	La chevauchée	diatonique			8		carré
9	La chute (de Kundry)	[7]			9		
10	La soumission			dorien	10		carré
11	La forêt	diatonique			11		
12	La magie		chromatique		12		
13	La souffrance	diatonique			13		
14	La lance	diatonique			14		carré
15	Le Vendredi Saint			modal	15		
16	Klingsor		chromatique		16		
17	La séduction			modal	17		carré
18	Les filles-fleurs		chromatique		18		
19	Le Désir	diatonique			19		
20	La rivalité	diatonique			20		
21	L'adulation	diatonique			21		
22	Le cygne	diatonique			22		carré
23	Parsifal	diatonique			23		
24	Herzeleide		chromatique		24		
25	Les cloches	diatonique			25		
26	La résignation		chromatique		26		
27	L'angoisse maternelle		chromatique		27		
28	La passion		[chromatique]		28		
29	La tentation	[7]			29		
30	La détresse		chromatique		30		
31	Les errements		chromatique		31		
32.a	La purification	diatonique			32.a		
32.c					32.c		

32.d		<i>diatonique</i>			32.d		
33	<i>Le printemps</i>	<i>diatonique</i>			33		
34	<i>La bénédiction</i>	<i>diatonique</i>			34		
35	<i>Thème funèbre</i>			<i>modal</i>	35		<i>carré</i>
36	<i>L'offrande expiatoire</i>	<i>diatonique</i>			36		

Génération : carte des leitmotive



Familles

7 familles thématiques pour Chailley :

- A : 1, [5], 6, 13, 14, 23, 33 (rouge)
- B : 2, 10, 22, 34 (bleu nuit)
- C : 3, 25 (violet)
- D : 5, 32 (bleu clair)
- E : 7, 24, 27, 30 (vert clair)
- F : 9, 12, 16, 28, 31 (vert foncé)
- G : 18, 21 (jaune)

Rythmes pointés

Cf. 8-23-25-35

Cf. 8 donne 23 en I.870-871, I.882-883

Quarte

descendante

disjointe

(3), 17 (mes. 9-11), 25, 26, 27

ascendante

conjointe

dans 1, 4, 14

disjointe

dans 3, 16, 35

Quintes

Descendante disjointe

cf. 7, 13, 30

Quinte descendante puis tierce ascendante

Au total : accord parfait (majeur ou mineur)

cf. 1, 13, 7, fin 28, 30 et ±36.

cf. le mot « *Par-si-fal* » chanté dans II

Éventails

Rapprocher 31 de 2 pour la structure en éventail quand tout le reste, par contre, les oppose : diatonisme/chromatisme, stabilité/instabilité rythmique...

À analyser en détail...

Topologie leitmotivique

Cf. l'accordéon de L21 (voir épisode des Filles-fleurs) : par son centre !

Algèbre leitmotivique

Tronçonnements

Cf. 1...

Cf. 5 (ou $5=5a\cup 5b$)

Enchaînements

23U4 : I.749-751

8 introduit à 23 : I.870-871, I.882-883

5U25 : I.1486-1490 ; 1495-1497

5U25U7U2 : I.1501/1505/1506/1510

24U26 : II.800/802

2U9 : III.22/23 !

Superpositions

23 sur 30, le tout sur pédale de do # : III.242

23U30 sur 30 : III.169 (analysé par Jean de Solliers p.97)

Caricatures !

Cf. pour L4 : I.1539... et pour L23 : I.1543...

Ceci est lié à une signification : Parsifal n'est pas à la hauteur (il apparaît « stupide » [*dumm*]¹¹ plutôt que « fol » [*Tor*]) et Gurnemanz le chasse...

RÉSUMÉ

Les leitmotifs incarnent des forces, des intensions, des énergies.

Les formes procèdent de formations.

Les formes sont distinguables par leurs déformations.

La formation musicale n'est pas une *poïétique* musicienne : Richard Wagner n'a d'ailleurs jamais composé de carnets d'esquisses cataloguant ses leitmotifs.

Les déformations musicales par interactions ne sont pas une *esthétique* musicienne.

Le leitmotiv est un visage de la musique, non pas le masque d'un personnage.

PROGRAMME

La question du sublime dans *Parsifal*

Prochaine fois : la question du sublime dans *Parsifal*

¹¹ réplique n°82

Moments du sublime ?

Thèse : attacher cette question à certains moments en se demandant : y a-t-il dans *Parsifal* des moments sublimes, ou mieux : des moments du sublime, c'est-à-dire des moments où la question du sublime est posée ?

Moment-analyse, ou μ -analyse

Cf. thèse plus vaste : analyser une œuvre du point de son écoute (au double sens de l'écoute qu'on peut en avoir et de l'écoute immanente que l'œuvre a de cette musique qui la traverse et la visite) passe par ce que je propose d'appeler une *Moment-analyse* (comme Stockhausen parle d'une *Moment-Form*) c'est-à-dire par une analyse de différents types de moments à l'œuvre plutôt que par une analyse systématique de la structure.

Il s'agira donc d'ajouter aux trois types déjà distingués de moments – le moment-faveur / les moments-relais / le moment du départ – un quatrième type : les moments du sublime.

Avec le « moment de la fin », on aurait donc une *Moment-analyse* en 4 types :

- moment-faveur
- moments-limites : moment du départ / moment de la fin
- moments-relais
- moments du sublime

Les trois premiers sont, par définition, des moments uniques. Les deux derniers sont pluriels ou du moins pluralisables.

Remarque

Du point de la théorie des topos, les trois premiers moments font penser à l'objet central, à l'objet initial et à l'objet terminal d'un topos : moment initial, moment central, moment terminal

Mais ma thèse n'est nullement qu'une œuvre est un monde, ou qu'une œuvre « fait monde » (comme certains écrivains peuvent par contre le soutenir concernant un roman). Ma thèse est que le musique forme un monde et qu'une œuvre est un acteur de ce monde (le musicien n'en étant que le passeur).

Écoute

La *Moment-analyse* est adaptée à une analyse centrée sur l'écoute là où l'analyse systématique (celle de Lorenz par exemple, ou celle esquissée ici des leitmotive) est ajustée à l'audition.

Le sublime ?

Je ne souhaite nullement me lancer dans une discussion esthétique sur le sublime à partir de l'histoire philosophique de ce concept et surtout de sa destinée kantienne.

Histoire du concept philosophique

On rappellera cependant l'histoire philosophique de ce concept, et ses quatre grandes scansiones :

- Longin
- Vico
- Burke
- Kant

mais on se situera indépendamment de ce contexte et hors de cette généalogie.

Notre catégorie du sublime

Le sublime sera pris ici comme inflexion soustractive dans une accumulation, au point donc où le beau se prépare à devenir très beau, le sublime donc comme geste (subjectif) de retrait face à la perspective d'une surabondance du beau, le sublime comme excès de type paradoxal (non comme manque) car prenant figure d'excès en pas de côté, non en prolongation ou en transformation du quantitatif en un qualitatif : le sublime comme excès qui ne procède pas d'une accumulation quantitative mais d'un retrait latéral et soustractif par rapport à une logique d'accumulation quantitative.

À ce titre, je propose de chercher les moments où se pose la question du sublime dans *Parsifal* dans le moment terminant le second acte où Parsifal attrape la lance jetée par Klingsor.

Rappel : la lance figure le désastre subjectif nommé Amfortas. Sa réappropriation par Parsifal ouvre à une dissolution instantanée du mirage et opère comme résurrection du processus *Graal*.

Moment de la fin ?

Il faudra également aller examiner ce qu'il en est du moment de la fin dans *Parsifal*, ce moment toujours si crucial (cf. mon livre sur Schoenberg), et ici si marqué par le fameux énoncé énigmatique « Rédemption au rédempteur »...

Autres moments ?

Moments-monologues

Resteraient à interpréter d'autres types de moments : ceux qui sont explicites comme moments singuliers dans l'opéra wagnérien et souvent reçus comme « tunnels » : ces monologues récapitulant une situation. Dans *Parsifal* les grands monologues de Gurnemanz (à l'acte I : 20' !), d'Amfortas (au même acte : 8') et de Klingsor (à l'acte II).

Ces moments sont ainsi attachés non pas tant aux 2 personnages principaux constituant la polarité fondamentale de l'opéra (Parsifal et Kundry) mais aux trois personnages « secondaires » Gurnemanz, Amfortas et Klingsor.

Moments-dialogues

Il faudra également aller voir dans les moments-dialogues : ici principalement le grand dialogue Parsifal-Kundry (25') autour duquel l'opéra tout entier pivote, mais aussi le dialogue Klingsor-Kundry (10') au début du second acte.

Schéma provisoire

μ-analyse :

Types de moments (μ)	Acte I			Acte II			Acte III	
départ / fin	Prélude							« Rédemption au rédempteur »
μ-faveur		Scène de la transformation						
relais					Filles-fleurs		Prélude	Musique de la transformation
μ du sublime								Arrêt de la lance ?
monologues	Gurnemanz		Amfortas	Klingsor				
dialogues					Klingsor-Kundry		Parsifal-Kundry	

Nouveau calendrier

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