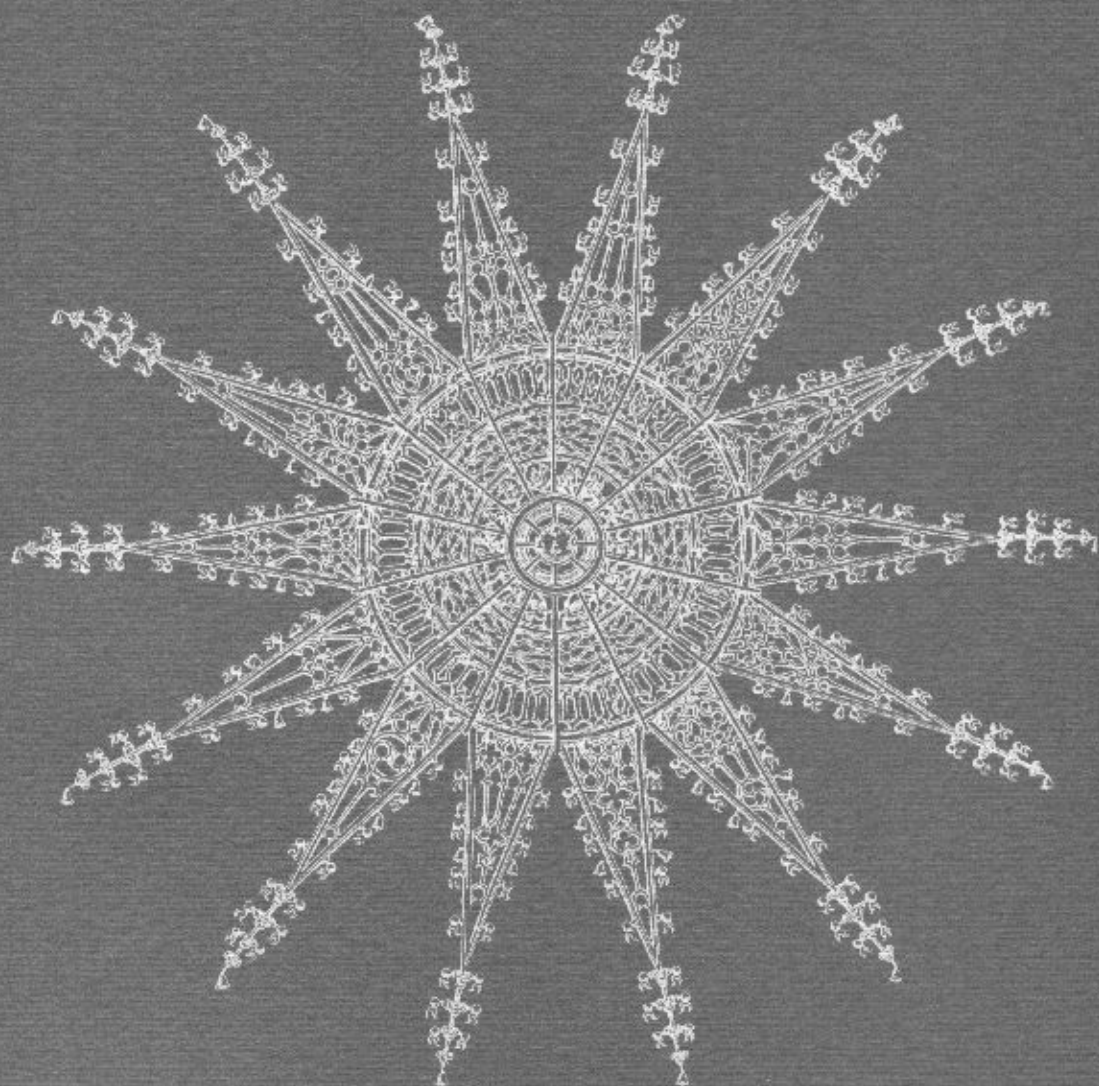


IL SAGGIATORE MUSICALE

Anno XIV, 2007, n. 1



Leo S. Olschki
Firenze

gennaio 2008

IL SAGGIATORE MUSICALE

Rivista semestrale di musicologia

Anno XIV, 2007, n. 1

Al lettore pag. 3

ARTICOLI

- GLORIA STAFFIERI, *Eugène Scribe "sceneggiatore" del grand opéra* » 5
 ADRIANA GUARNIERI COBAZZOL, *Modèle vocal et paratexte verbal dans l'œuvre pour piano de Debussy, Satie, Ravel* » 55
 MICHEL HUGLO, *Solismes pendant l'occupation allemande (1940-1944). Pages d'histoire sur l'atelier de la « Paléographie musicale »* » 81
 GRAZIELLA SEMINARA, *Da "Sylvia Simplex" a "L'esquie della luna". Drammaturgia musicale di Francesco Pennisi* » 97

INTERVENTI

- PAOLO GOZZA, *Il miele del musicologo e le rovine del mondo storico. In margine all'"Enciclopedia della musica" Einaudi* » 133
 ALBERT GIER, *«...Come un colpo di cannone...». Sprache, Stil und Formelhaftigkeit der Libretti für Rossini* » 153

RECENSIONI

ANTONI ROSSELL, *Literatura i música a l'edat mitjana* (U. Limacher-Riebold), p. 165 - K. HARNES, *Echoes of Women's Voices* (G. Moppi), p. 174 - TH. TOLLEY, *Painting the Cannon's Roar* (M. Semi), p. 181 - M. BEGHELLI, *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco* (P. Monterde), p. 188 - A. I. DE BENEDICTIS, *Radiodramma e arte radiofonica* (C. Piccardi), p. 194.

SCHEDE CRITICHE

E. Hernández Castelló, J. Chater, Fr. Penzenstadler, G. Guanti, M. Beghelli, M. De Santis, G. Giacco, M. Giani e S. Melis su M. TOFFETTI (p. 201), Th. HINDRICH e C. LUZZI (p. 202), E. BENZI (p. 206), L. LOCKWOOD (p. 210), *Nazzareno De Angelis*, U. PIOVANO e N. CLAPTON (p. 212), L. DALLAPICCOLA / M. MILA (p. 215), R. POZZI (p. 223), M. NANNI (p. 226) e R. B. WILLSON (p. 228).

NOTIZIE SUI COLLABORATORI » 233

LIBRI E DISCHI RICEVUTI » 235

La redazione di questo numero si è chiusa il 15 agosto 2007

Redazione

Dipartimento di Musica e Spettacolo - Università di Bologna
 Via Barberia 4 - 40123 Bologna - Tel. 0512092000 - Fax 0512092001
 E-mail: saggimus@muspe.unibo.it

Amministrazione

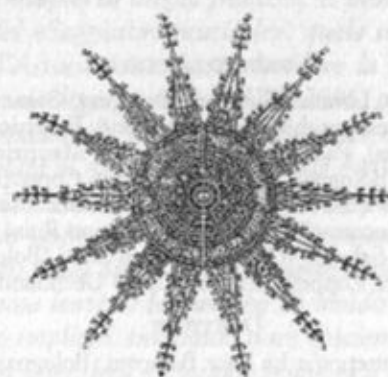
CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI
 Viuzzo del Pozzetto (Viale Europa) - 50126 Firenze - c.c.p. n. 12707501
 Tel. 0556530684 (quattro linee) - Fax 0556530214
 E-mail: periodici@olschki.it

Abbonamento 2007: Italia € 53,00 (Estero € 76,00)

(segue in 3° di coperta)

IL SAGGIATORE MUSICALE

Anno XIV, 2007



Leo S. Olschki
 Firenze

IL SAGGIATORE MUSICALE

Rivista semestrale di musicologia

fondata da

Lorenzo Bianconi, Renato Di Benedetto, F. Alberto Gallo,
Roberto Leydi e Antonio Serravezza

pubblicata col sostegno

dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
e della Fondazione della Cassa di Risparmio in Bologna

e con contributi

del Ministero per i Beni e le Attività culturali
e del Ministero dell'Università e della Ricerca



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
IN BOLOGNA

COMITATO DIRETTIVO

Marco Beghelli (Bologna), Lorenzo Bianconi (Bologna), Gianmario Borio (Cremona),
Andrea Checchi (Arezzo; responsabile delle recensioni), Fabrizio Della Seta (Cremona),
Paolo Fabbri (Ferrara), Paolo Gallarati (Torino), Maurizio Giani (Bologna),
Paolo Gozza (Bologna), Adriana Guarnieri Corazzol (Venezia),
Giorgio Pestelli (Torino), Raffaele Pozzi (Roma),
Alessandro Roccatagliati (Ferrara), Cesarino Ruini (Bologna),
Daniele Sabaino (Cremona), Nico Staiti (Bologna),
Luca Zoppelli (Friburgo nello Uechtland)

DIRETTORE

Giuseppina La Face Bianconi (Bologna)

CONSULENTI

Levon Akopjan (Mosca), Loris Azzaroni (Bologna),
Andrew Barker (Birmingham), Margaret Bent (Oxford),
Bonnie J. Blackburn (Oxford), Juan José Carreras (Saragozza),
Giulio Cattin (Padova), Irène Deliège (Liegi), F. Alberto Gallo (Bologna),
Michel Huglo (College Park), Jin Jingyan (Pechino), Joseph Kerman (Berkeley),
Lewis Lockwood (Cambridge, Ma.), Miguel Angel Marín (Logroño),
Ulrich Mosch (Basilca), Manfred Hermann Schmid (Tübingen),
Tilman Seebass (Innsbruck), Wilhelm Seidel (Lipsia),
Richard Taruskin (Berkeley), Gilles de Van (Parigi)

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Andrea Dell'Antonio (Austin; *abstracts* inglesi),
Gioia Filocamo (Terni), Saverio Lamacchia (Bologna),
Giorgio Paganzone (Aosta), Elisabetta Pasquini (Bologna; redattore capo),
Anna Quaranta (Bologna), Paolo Russo (Parma),
Gabriella Sartini (Bologna)

ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL

Venise

MODÈLE VOCAL ET PARATEXTE VERBAL DANS L'ŒUVRE POUR PIANO DE DEBUSSY, SATIE, RAVEL

1. *Paratexte, mentions verbales, critique musico-littéraire, oralité*

Cette recherche concerne la présence de la voix dans la musique d'un genre tout particulier, qui tend à développer l'idée de 'voix': on va considérer le paratexte verbal dans des pièces pour piano, c'est-à-dire les mots écrits qui font que les notes d'une composition instrumentale deviennent un texte par rapport aussi bien à la signification extra-musicale de la pièce qu'à son sens de musique écoutée: titres, notes marginales, poèmes inclus, dédicatoires, programmes d'un côté; mentions verbales (indications dynamiques, de mouvement, d'expression, de nuance, d'articulation) de l'autre. L'objet de cette enquête sera donc l'appareil verbal tout entier d'une composition fin de siècle pour piano; on ne parlera jamais de mots à chanter (de musique vocale), mais bien de mots à lire.

Quant à la méthode, le sujet touche à la discipline musico-littéraire qui, depuis à peu près cinquante ans, s'attache à étudier les points et les lieux de rencontre de ces deux langages diversifiés: la littérature, avec son pouvoir de dénotation (avec la fonction référentielle du langage verbal); la musique, dont le sens consiste plutôt dans l'expression de soi-même (dans une diffusion de matière sonore). Mais l'une et l'autre tendent souvent à se rapprocher et même à se concurrencer: la littérature en poursuivant les formes et les sonorités de la musique, qui à son tour se laisse envahir par la tentation de la signification. Le problème du paratexte en musique se situe à la confluence du langage des mots et du langage des sons.

Cet article développe une relation, inédite, qui a été présentée à l'Université de Rennes 2 dans une rencontre sur "Le modèle vocal" (10-11 décembre 2004).

En littérature, le sujet du paratexte (zone de «transition» et de «transaction», «lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie») a intéressé maints chercheurs, à partir notamment de Gérard Genette en 1987,¹ jusqu'à devenir un chapitre important de la linguistique textuelle.² Dans un livre, le paratexte est tout ce qui introduit et qui accompagne le texte proprement dit, une sorte d'entourage verbal de protection, doué de propriétés expressives ou cognitives: couverture, titre, sous-titre, exergue, préface, intertitres, maquettes, planches, table des matières, annexes. On joue donc à l'intérieur du langage verbal, par une différenciation de ses fonctions communicatives. Dans la musique, également, le paratexte est l'entourage verbal qui donne aux notes un surplus de sens (titres, programmes, intertitres, préfaces, épigraphes), ou bien qui constitue (mentions verbales) une «injonction paratextuelle verbale» qui «passe dans la réalité sonore», comme l'a écrit Françoise Escal dans ses *Contrepoints* musico-littéraires, dont un chapitre est consacré au paratexte.³ D'où la qualité toute spécifique d'un phénomène qui voit se croiser le langage verbal et le langage musical dans un texte multiple, et qui emploie le langage verbal aussi bien en fonction référentielle (titres), que pour concourir à l'exécution du morceau (dynamique, agogique, indications de mouvement).

Il s'agit bien, en ce dernier cas, d'un phénomène qui touche essentiellement à la communication, sans créer – généralement – de la signification. Si Genette a enquêté aussi sur la question des titres des pièces musicales,⁴ Françoise Escal, en reprenant dans *Contrepoints* le sujet des titres, parle aussi du sujet des mentions verbales de façon à classer le problème, pour arriver, en 1996, à créer un livre entièrement consacré au paratexte verbal en musique (qu'elle propose de nommer «périgraphie verbale», suivant Antoine Compagnon), où les mentions verbales sont l'objet d'une ample «étude séparée».⁵ On peut donc partir de là et y ajouter une recherche de Siglind Bruhn (qui a consacré un livre au paratexte verbal dans l'œuvre de Debussy, Ravel et Messiaen considérée du point de vue de l'imagination littéraire)⁶ et

¹ Cf. G. GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 8.

² Pour une perspective récente, cf. entre autres *Paratextes. Études aux bords du texte*, éd. par M. Calle-Gruber et E. Zawisza, Paris-Montréal-Turin, L'Harmattan, 2000.

³ Cf. F. ESCAL, *Contrepoints. Musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990, partie II, chap. II («Le paratexte musical: le titre»), pp. 291-323.

⁴ Cf. G. GENETTE, *Romances sans paroles*, «Revue des Sciences humaines», n° 205 (*Musique et littérature*, n° spécial dirigé par F. Escal), 1987, pp. 113-120.

⁵ Cf. F. ESCAL, *Aléas de l'œuvre musicale*, Paris, Hermann, 1996; A. COMPAGNON, *La seconde main, ou Le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

⁶ Cf. S. BRUHN, *Images and Ideas in Modern French Piano Music: The Extra-Musical Subtext*

les études des lexicologues qui, à partir d'Eggebrecht, s'occupent du langage verbal de la musique du point de vue historique. Il s'agit en fait, pour nous, de comprendre le statut et l'importance de la périgraphie verbale dans la musique pour piano à la charnière des XIX^e et XX^e siècles, et d'étudier les mots qui entourent et escortent les notes ainsi que le lexique de l'exécution d'une pièce pour piano de la même période.⁷

On peut approfondir l'examen de ce caractère spécifique du texte musical – la présence d'un double langage écrit (verbal et musical) et aussi d'une double fonction communicative du mot écrit (référentiel ou bien pratique) – et utiliser les études littéraires (surtout théâtrales) et ethnologiques sur l'oralité. En littérature, l'écriture contient souvent des traces d'oralité. Si des stratégies orales entrent dans la communication écrite, on observe les caractères de l'immédiat, de la spontanéité dans un texte qui possède en général ceux de l'organisation et de l'aménagement.⁸ Les traces orales dans un texte écrit représentent l'ancien par rapport au moderne,⁹ dans lequel, une fois écrite, l'oralité devient irrévocable.¹⁰ La lecture d'un livre, qui est un phénomène moderne et un plaisir solitaire du texte, a substitué l'écoute d'un poème et, successivement, la lecture à haute voix d'un livre, qui sont des phénomènes anciens et des jouissances communautaires.¹¹

En musique, la transformation a été analogue: l'écriture a commencé à fixer les hauteurs, les durées etc., en établissant ce qu'on doit jouer; la notation est devenue de plus en plus prescriptive. Mais puisque l'instance de l'exécution est inhérente et consubstantielle à la musique – aussi bien qu'au théâtre –, cette écriture prescriptive a bientôt cherché à fixer comment jouer, à indiquer la qualité sonore de la pièce musicale.¹² La modernité

in *Piano Works by Ravel, Debussy, and Messiaen*, Stuyvesant, NY, Pendragon, 1997. Cf. aussi C. GOUBAULT, *Claude Debussy. La musique à vif*, Paris, Minerve, 2002.

⁷ Pour cet aspect, cf. par exemple A. QUARANTA, *Didattica ed esecuzione pianistica. Il lessico fra Ottocento e Novecento*, dans *Le parole della musica, I: Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, éd. par F. Nicolodi et P. Trovato, Florence, Leo S. Olschki, 1994, pp. 335-366.

⁸ Cf. surtout R. T. LAKOFF, *Some of My Favorite Writers Are Literate: The Mingling of Oral and Literate Strategies in Written Communication*, dans *Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy*, éd. par D. Tannen, Norwood, NJ, Ablex, 1982, pp. 239-260.

⁹ Cf. *Tradition orale et identité culturelle. Problèmes et méthodes*, éd. par J.-Cl. Bouvier, Paris, CNRS, 1980.

¹⁰ Cf. R. BARTHES - É. MARTY, *Orale/Scritto*, dans *Enciclopedia*, X, Turin, Einaudi, 1980, pp. 60-86.

¹¹ Cf. P. ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

¹² Sur ce sujet, cf. CH. SEEGER, *Prescriptive and Descriptive Music-Writing*, «Musical Quarterly», XLIV, 1958, pp. 184-195.

cherche à déposer irrévocablement les signes de l'exécution: d'où l'importance toujours croissante des indications dynamiques, de mouvement et d'expression au cours du XIX^e siècle, le désir de fixer pour toujours le "comment" et même le contenu émotionnel des sons. On arrive ainsi au paradoxe du paratexte verbal dans la musique instrumentale fin de siècle. La musique, art auditif et communautaire, cède de temps en temps à la partition, bien que la fonction des mentions verbales ait été à son origine tout à fait pratique (il s'agissait de mots destinés à disparaître dans les sons), et l'on assiste de temps en temps à un phénomène d'oralité renversée: la présence du mot écrit devient impérative, l'instance exécutive aboutit à la lecture, à l'œuvre pluritextuelle.

Sur ce point, il faut quand même fournir des exemples, puisqu'il est évident que les mots ne se réduisent pas à la musique qui est jouée. Françoise Escal affirme à ce propos qu'en général les mentions verbales «ne concernent pas les seuls déchiffreurs de partitions, ne se réduisent pas à l'écrit».¹³ Mais par la suite, devant la production musicale du XIX^e siècle, elle ajoute (suivant Barthes) qu'à partir de Beethoven les compositeurs «ouvrent la voie aux indications en langue nationale»; que leurs mentions verbales indiquent souvent le désir de l'émancipation individuelle; qu'elles se multiplient, et qu'à un certain moment «s'ajoutent à elles des mentions verbales originales, personnelles, dans la langue du compositeur». Les musiciens, ainsi, «produisent des discours», des «cris», des «confidences».¹⁴

2. La voix du narrateur: de la mise en scène à l'intériorité

Si on songe aux pièces pour piano de Debussy, il est assez évident qu'à partir de mentions traditionnelles en langue italienne, on procède vers ce type de mentions très personnelles, en langue française. Les pièces écrites par Debussy avant 1890 sont en général dépouillées et ont des mentions en italien où ce désir de l'émancipation semble trouver place principalement sur le plan du mouvement (*rubato*, *molto rubato*, *stringendo*). On ne peut trouver des indications plus personnelles en langue italienne qu'exceptionnellement (par exemple *pp armonioso* dans la *Deuxième arabesque*, mes. 82).¹⁵ Mais la langue française s'y mêle, d'abord pour moduler l'expression

¹³ ESCAL, *Contrepoints* cit., p. 292.

¹⁴ *Ibid.*, p. 309 s.; à confronter avec R. BARTHES, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 237.

¹⁵ Pour toutes les mentions citées, cf. C. DEBUSSY, *Œuvres complètes*, Paris, Durand-Costalat, 1985 ss. (série 1: «Œuvres pour piano», éd. par R. Howat et C. Helffer).

(*doux, très doux, expressif, expressif et doux, doucement expressif*); par la suite pour le mouvement et pour la dynamique, et pour remplacer des mots italiens par *sans rigueur, en dehors* etc. Par degrés, le caractère de l'écriture verbale arrive à une formulation de plus en plus descriptive, telle que *la basse toujours un peu flottante* (*D'un cahier d'esquisses*, mes. 16). Le *Nocturne* de 1890, caractérisé par le «Lent (*ad libitum*)» du début, marque en outre, à un moment donné (mes. 31, *Allegretto*), un événement sonore (changement de tonalité et nouveau matériel thématique) avec la mention *ppp* Dans le caractère d'une chanson populaire. Les nuances qui invitent les sons à disparaître ou à s'éloigner se multiplient, en renforçant cette idée: les pièces musicales vont devenir des contes ou des petits drames, des actions sonores guidées par les mots (*Encore plus lent et plus lointain: D'un cahier d'esquisses*, mes. 50).

Les mentions en langue française vont augmenter décidément dans le temps jusqu'à devenir, comme le notait déjà Michel Faure, à peu près 60% vers 1900.¹⁶ En même temps, après 1900, les indications de mouvement général au début du morceau paraissent souvent humanisées et bien descriptives, jusqu'à ce qu'elles constituent avec leurs mentions des phrases presque complètes: *Avec une élégance grave et lente* (*Sarabande*, d'après *Pour le piano*); *Mouvement de Habanera* avec au-dessous *Commencer lentement dans un rythme nonchalamment gracieux* (*La soirée dans Grenade*, d'après *Estampes*: Ex. mus. 1, ici pp. 70-77); ou bien ces mentions sont enrichies par des indications de nuance et d'articulation: *Animé (avec une légèreté fantasque mais précise)* (*Mouvement*, d'après la première série d'*Images*). On voit ainsi apparaître cette confiance dont parle Françoise Escal: des indications qui établissent des moments de communication directe entre l'auteur et l'interprète, une façon de lui parler sur le plan personnel, tel que le conseil de revenir au premier mouvement mais *avec plus d'abandon* dans *La soirée dans Grenade* (mes. 67; ici p. 73), ou bien le conseil de réaliser le *mystérieux* des *Jardins sous la pluie* (mes. 100). On arrive même à mesurer le langage sur l'âge du pianiste, avec des mentions faciles et évidentes dans *Children's Corner*, telles que le *p* avec une grande émotion qui marque une évocation wagnérienne (*Golliwogg's Cake Walk*, mes. 61-63: à l'occasion d'une réminiscence tristanienne).

Avant sa réaction classique – après 1910, Debussy manifestera de nouveau une préférence pour la langue italienne – tout cela converge sur les *Préludes*, où les mentions verbales constituent fréquemment (avec les titres

¹⁶ Cf. M. FAURE, *Musique et société du Second Empire aux années Vingt. Autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel*, Paris, Flammarion, 1985, p. 294.

terminaux) des lieux de suggestion, d'invention sonore et d'émotion. Au début du morceau, le mouvement général – souvent illustré par des indications d'expression – prend la place physique du titre (déclaré seulement à la fin du morceau, entre parenthèses) et crée toute une atmosphère: *Triste et lent – Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé* (*Des pas sur la neige*, main gauche); *Profondément calme* (*La Cathédrale engloutie*); *Mouvement de Habanera (avec de brusques oppositions d'extrême violence et de passionnée douceur)* (*La puerta del vino*). Les indications de mouvement se chargent ainsi de décrire non seulement comment on doit jouer, mais dans quel esprit; aussi bien au début (*Très calme et doucement triste*, dans *Canope*) que pour des épisodes spécifiques (*Rageur*, dans *La sérénade interrompue*, mes. 90; *Moqueur*, dans *Minstrels*, mes. 37; *Aimable*, dans *Hommage à Pickwick*, mes. 9; *Spirituel et discret*, dans *Général Lavine – Excentric*, mes. 11).

Parallèlement, les événements sonores qui ont lieu à l'intérieur du morceau sont désormais poussés par les mots à devenir les moments d'une dramaturgie musicale: *Comme une lointaine sonnerie de Cors* ("Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir", mes. 50-51); *A tempo* (*Avec la liberté d'une chanson populaire*) (*Les Collines d'Anacapri*, mes. 33). Les nuances de timbre suggérées par les indications de technique instrumentale peuvent renvoyer à un autre instrument (*Quasi tamburo*, dans *Minstrels*, mes. 58) et la fin du morceau semble s'éloigner de plus en plus; tout le morceau peut consister dans un mouvement qui vient de loin, s'approche et disparaît (*Feux d'artifice*). Les indications de nuance et de mouvement à l'intérieur du morceau touchent ainsi, en définitive, à la sphère psychique: *Comme un tendre et triste regret* (*Des pas sur la neige*, mes. 28, main gauche); *Un peu retenu – p mais en dehors et angoissé* (*Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, mes. 26, main droite); *Mouvement – Dans le sentiment du début* (*Feuilles mortes*, mes. 41); *Mouvement (plus à l'aise)* (*Feux d'artifice*, mes. 57).¹⁷

Il arrive donc que l'injonction paratextuelle chez Debussy n'est pas seulement pratique: elle est aussi poétique et référentielle, et coïncide avec les titres et les citations poétiques placées à la fin. Elle va disparaître dans les sons, bien sûr, dans la salle de concert, mais la pièce musicale gagne à être aussi lue. Et les mentions verbales descriptives finissent par constituer

¹⁷ Il est peut-être utile aussi de savoir comment le compositeur jouait sa musique: sur ce sujet, cf. C. C. DUNOYER, *Debussy and Early Debussys at the Piano*, dans *Debussy in Performance*, éd. par J. R. BRISCOE, New Haven - London, Yale University Press, 1999, pp. 91-118. Pour un témoignage et des réflexions autour de la manière de jouer Debussy, cf. en outre M. LONG, *Au piano avec Claude Debussy*, Paris, Julliard, 1960.

un modèle vocal, adressé aux pianistes mais avant tout intérieur, qui produit un surplus de sens par rapport aux sons joués. L'auteur est là, sur la page; il parle par des mots, non seulement par des sons, et cette oralité (écrite) est originale et personnelle: elle a un rapport avec le style, avec le caractère subjectif de la pièce musicale.¹⁸

Il paraît naturel de rapprocher cette subjectivité de l'écriture musicale de la présence d'une voix autoriale, dont on a parlé en littérature à partir des années 1980. On a parlé aussi bien d'un auteur implicite, "caché", qui donne au texte un caractère scénique, que d'un auteur "présent" (le "moi" qui conte). On a parlé encore de "focalisation" et de "narrateur" (présent ou absent), et on a défini le niveau narratif (extradiégétique, intradiégétique) par rapport au narrateur, et le statut de celui-ci par rapport au conte (récit hétérodiégétique, récit homodiégétique). On a parlé de subjectivité de la fonction narrative et aussi de dialogue des voix multiples d'un texte par rapport à ses différents niveaux de langue.¹⁹

D'après ces recherches, la question d'une "voix" dans le texte a sollicité aussi les musicologues, qui ont cru entendre dans la musique des voix multiples (de l'auteur, des personnages) par rapport aux sons joués ou chantés.²⁰ Notre cas est différent, parce que les mentions verbales qui "parlent" dans les *Préludes* sont tout à fait conscientes, déclarées, ce qui rend plus facile de penser à la voix du narrateur, par analogie avec les études des sémiologues, compte tenu du bouleversement que représente en musique le couple oralité/écriture. En littérature, la voix du narrateur, bien qu'abstraite, est légèrement sonore (voix "entendue" dans un écrit); dans les *Préludes* de Debussy, la voix du narrateur – écrite parmi les notes – est une voix mentale, intellectuelle, qui s'exprime par un texte écrit, qui enrichit le texte sonore en tant qu'écrit, grâce à des instructions qui ont une force autonome par rapport à l'ensemble des notes en tant que sons.

¹⁸ Pour cet aspect de la musique de Debussy, cf. notamment V. JANKÉLEVITCH, *La musique et l'ineffable*, Paris, Colin, 1961 (rééd. Paris, Seuil, 1983); Id., *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon, 1976 (t. II: *De la musique au silence*). Une grande attention aux mentions verbales de Debussy a été consacrée aussi par U. ZILKENS, *Claude Debussy spielt Debussy. "Estampes", "Children's Corner", "Préludes" und anderes*, Köln-Rodenkirchen, Tonger, 1998, et par V. RAAD, *The Piano Sonority of Claude Debussy*, Lewiston, NY, Mellen, 1994.

¹⁹ Cf. G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972; S. CHATMAN, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1978; M. M. BACHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

²⁰ Cf. E. T. CONE, *Poet's Love or Composer's Love?*, dans *Music and Text: Critical Inquiries*, éd. par S. P. Scher, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 177-192; C. ABBATE, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

Dans les *Préludes*, normalement cette voix instruit ou renseigne plus qu'elle ne conte: les mentions verbales "encadrent" les sons, l'auteur fait la mise en scène comme dans un scénario.²¹ Les *Préludes* peuvent ainsi paraître, en général, comme des pièces dramatiques avec une musique et des personnages (un régisseur-écrivain qui dispose les différents moments de la pièce, un pianiste-lecteur qui interprète le texte et le paratexte). On parlera de 'conte' (ressemblant plutôt à la *voice-over* du cinéma) devant les mentions verbales émotionnelles, où le musicien se distingue du régisseur: en témoignant la sphère psychique de l'auteur, la voix vient du dehors, tout en étant un message de soutien, et donne lieu à un récit homodiégétique.²²

Debussy fait fréquemment recours, dans ses *Préludes*, à cette voix intérieure à la pièce musicale, pour en définir, on dirait, les états d'âme, en tant que contenu intime de sa pensée. En ce sens, on pourrait parler de 'verbe' plutôt que de 'parole'.²³ Debussy était, pour Kandinsky, «si fortement tourné vers le contenu intérieur» qu'il visait «au delà de la note, à l'utilisation intégrale de la valeur intérieure de son impression».²⁴ À ce niveau de mentions "à lire", il n'écrit désormais plus pour le pianiste: il pense, il médite. Et l'on distingue précisément cette voix de Debussy en tant que pensée parce qu'elle donne un surplus de sens (une signification) aux notes: la vitalité référentielle des sentiments et des états psychiques.

3. Satie et Ravel: fonction idéologique, fonction pratique

Le cas d'Erik Satie est à la fois semblable et différent, à cause d'une autonomie plus élevée du langage verbal. Le phénomène d'un paratexte parallèle arrive avec Satie à un point de rupture: il devient de plus en plus difficile de classer un texte comme uniquement destiné à être joué, car Satie commence bientôt à construire des partitions qui marquent franche-

²¹ Sur ce point, cf. surtout *New Perspectives on Narrative Perspective*, éd. par W. van Peer et S. Chatman, Albany, NY, SUNY Press, 2001; *Mises en cadre dans la littérature et dans les arts*, éd. par A. Mansau, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999.

²² Pour une discussion autour de ces termes tirés du langage cinématographique, cf. aussi S. CHATMAN, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1990. Sur la 'narrativité récurrente' à propos des *Préludes*, cf. surtout J.-F. KREMER, *Les "Préludes" pour piano de Claude Debussy en correspondance avec "À la recherche du temps perdu" de Marcel Proust*, Paris, Kimé, 1996.

²³ Une distinction utilisée par M. BEAUFILS, *Musique du son, musique du verbe*, Paris, PUF, 1954 (nouvelle éd. augmentée Paris, Klincksieck, 1994).

²⁴ W. KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Éd. de Beaune, 1951, p. 31 (première éd. Munich, Piper, 1912).

ment la distance entre les mots et les notes, et qui font recours à la conflictualité. Satie introduit un dialogue entre le régisseur-narrateur et le pianiste qui est plutôt un combat fait de surdités réciproques, où chacun fait son métier. La voix autoriale – fonction idéologique en ce cas – se laisse entendre à travers un commentaire ironique et paradoxal des sons. Selon notre analogie, les mentions verbales de ce compositeur sont les mots d'un régisseur-narrateur qui intervient du dehors (comme Debussy), mais qui procède par opposition, et qui préfère le récit hétérodiégétique.

À ces mentions verbales vont s'ajouter, dans les années 1910, des textes complètement autonomes: des poèmes en prose présentés comme des programmes. Le morceau changera ainsi son statut: l'auteur, qui continue à marquer sa présence en mettant en conflit le régisseur avec le pianiste, introduit un deuxième niveau du texte écrit, tout objectif. On a là le *livre-partition*: la partition à lire et à jouer, musique et littérature en même temps.

Le parcours des mentions verbales de Satie paraît donc parallèle et à la fois différent. Après des morceaux qui portent des indications traditionnelles (toujours en langue française), apparaissent en 1890, dans les *Gnossiennes* – au moment où Debussy commence à personnaliser son paratexte –, des mentions qui se moquent de toute interprétation, ou bien qui contiennent une critique de chaque élément de la musique jouée, une sorte de rappel pour le pianiste: *Du bout de la pensée*, *Postulez en vous-même*, *Sur la langue dans la Première gnossienne*, *Avec étonnement*, *Dans une grande bonté*, *Avec une légère intimité* et *Sans orgueil* dans la *Deuxième gnossienne*; *Conseillez-vous soigneusement*, *Munissez-vous de clairvoyance* et le fameux *Ouvrez la tête* pour des moments donnés de la *Troisième gnossienne*.²⁵ Ce mécanisme se poursuit, avec les indications moqueuses du "régisseur" du *Fils des étoiles* (*Très bien*, *En se regardant de loin*: premiers matériaux mélodiques du *Prélude au troisième acte*) et du *Prélude de la porte héroïque du ciel* (*Superstitieusement*, *Avec déférence*, *Éviter toute exaltation sacrilège*), qui arrive au paradoxe avec *Très sincèrement silencieux*.²⁶

À partir de 1897, tandis que Debussy adopte de plus en plus ses commentaires "psychiques", l'ironie devient chez Satie un contrepoint

²⁵ Pour un commentaire à ces mentions, cf. A. M. GILLMOR, *Erik Satie*, London, Macmillan, 1988, p. 47.

²⁶ Pour toutes les citations, cf. E. SATIE, *Intégrale des Œuvres pour piano*, Paris, Salabert, 1989 (sans indication de mesures). On peut lire la liste des mentions verbales dans Id., *Quaderni di un mammifero*, éd. par O. Volta, Milano, Adelphi, 1980, pp. 1-10; pour les comparer à la langue du musicien, cf. Id., *Écrits réunis, établis et annotés*, éd. par O. Volta, Paris, Champ Libre, 1977, et Id., *Correspondance presque complète, réunie et présentée*, éd. par O. Volta, Paris, Fayard-IMEC, 2000.

aux notes presque inflexible, qui marque soigneusement toute phrase, tout passage, et qui va s'unir à la fausse référence des titres, qui sont toujours des boutades: *Pièces froides* (deux cahiers: *Airs à faire fuir* et *Danses de travers*), *Morceaux en forme de poire* etc. Si, pour respecter une forme, les mentions s'efforcent d'être descriptives (de suggérer le vrai "comment"), il s'agit toujours d'exagérations: *Brutal* doit être, par exemple, le mouvement général du troisième *Morceau*, qui donne pour le deuxième élément thématique l'indication *Comme une bête*.

Les mentions reviennent à la tradition dans une période de crise, où le compositeur s'engage à écrire comme tout le monde (*Prélude en tapisserie*, *Six pièces*). Mais avec *Aperçus désagréables* (pour deux pianos, 1912) il revient à son style, avec plus de détermination, si possible. La succession des mentions paradoxales aboutit à un dialogue familier entre le régisseur et le pianiste (le *Retenez, je vous prie* de la *Pastorale*) et à la transformation satirique des indications de mouvement général (le *Large de vue* du *Choral*), tandis que la *Fugue* montre un *Souriez* pour le sujet et un *Véritable* pour la conclusion. Ce style persiste jusqu'à *Avant-dernières pensées* de 1915 (Ex. mus. 2, ici pp. 78-79), où l'on trouve au début (*Idylle*, dédiée à Debussy) la mention: *La basse liée, n'est-ce pas?* Mais, à partir de 1913 (*Embryons desséchés*, *Sports et divertissements*, *Les trois valse distinguées du précieux dégoûté*), aux mentions verbales s'ajoutent – on l'a dit – des poèmes écrits au milieu des notes qui ont le rôle de programmes ironiques (dans *Trois valse* on lit aussi des épigraphes soi-disant sérieuses, d'après La Bruyère, Cicéron et Caton). Le paratexte s'enrichit ainsi d'un texte littéraire continu.²⁷

Par rapport à la parole-pensée de Debussy, celle de Satie est donc plus autonome, car elle conteste ou ironise sur le texte musical qu'elle doit expliquer; la voix du narrateur, tout à fait intellectuelle, exige davantage encore une lecture. Si chez Debussy on trouve enfin une confluence émotionnelle de langages différents (voix de l'auteur et musique de l'auteur) qui donne lieu à une globalité plus riche, chez Satie la conflictualité mène à une somme de langages qui ne peuvent pas se fondre: il s'agit d'un

²⁷ Pour un commentaire de ces poèmes du point de vue littéraire, cf. R. ORLEDGE, *Satie: The Composer*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp. 212-222. Pour une interprétation des épigraphes des *Trois valse*, cf. M. PRIVITERA, *Trois morceaux en forme de Satie: Ravel, Stravinski, Casella e il "bon maître"*, dans *Erik Satie e la Parigi del suo tempo*, éd. par G. Borio et M. Casadei Turrioni Monti, Lucca, LIM, 2001, pp. 111-133; se reporter aussi à CHR. DOUMET, *Du malheur nécessaire de l'interprétation (Eric Satie)*, dans *Musique et Littérature*, Actes du séminaire 1996-1997, éd. par P. Brunel et D. Pistone, Paris, Observatoire Musical Français - Université de Paris-Sorbonne, 1998, pp. 19-25.

contrepoint, le caractère de musique mentale étant inéluctable. Si chez Debussy la création d'une musique dont le texte verbal n'est pas assimilé, mais incorporé,²⁸ donne lieu à une polyphonie parole/musique, chez Satie la polyphonie est bien dissonante: la voix du narrateur interfère avec la musique et la contamine.²⁹ Ensuite, quand elle se laisse "soutenir" par un poème (qui ne doit jamais être lu à haute voix pendant l'exécution), ce poème illustre la musique en se moquant d'elle, pour n'y pas disparaître dedans: la distance du narrateur étant totale, on peut entendre distinctement la voix de l'auteur.

Le modèle vocal dramatique et psychique de la parole écrite de Debussy renforce en définitive le sens du morceau par son niveau intérieur; le modèle vocal dramatique et intellectuel de Satie est au contraire un modèle "contre", qui s'oppose, ou baisse ou élève la musique, qui ne coïncide jamais avec lui bien qu'il se présente comme mode d'emploi. Il s'agit souvent d'instructions impossibles à réaliser (*Se monter sur les doigts*, le *Très sincèrement silencieux* déjà cité). La voix dans les notes se bat avec elles; les sons sont obligés de réfléchir sur eux-mêmes – comme chez Debussy – mais ils doivent reconnaître leurs vanités. Le paradoxe romantique et plus tard décadent d'une littérature qui devient musique et d'une musique qui se veut littérature s'accomplit dans le choc des messages,³⁰ dans la résistance réciproque des moyens d'expression, dont l'un devrait éclairer l'autre.³¹

Ravel nous propose un supplément de ce graphique. À l'intérieur d'une même modernité que Debussy, Ravel a une allure classique: ses mentions verbales sont beaucoup plus rares et moins originales, bien qu'il utilise le ton discursif qui caractérise l'oralité et – presque toujours – la langue française; il ne montre pas de changements dans la période 1890-1913 qu'on analyse ici. Dans ces premières vingt années d'écriture pour piano, on trouve chez Ravel les indications *doux*, *expressif*, *très doux*, *très expressif*, *en dehors*, ou bien d'autres qui précisent comment on doit jouer un passage

²⁸ Pour cette distinction, cf. L. KRAMER, *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*, Berkeley, University of California Press, 1984, chap. v, pp. 125-170.

²⁹ Pour un tel jugement à propos des *Trois valse*, cf. V. LAJOINIE, *Erik Satie*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1985, p. 289 s. Pour un point de vue général, cf. aussi J.-P. ARMENGAUD, *La surreprésentation chez Erik Satie*, «Les Cahiers du CIREM», n° 37-39, septembre-mars 1996, pp. 61-74; D. ALBRIGHT, *Postmodern Interpretations of Satie's "Parade"*, «Canadian University Music Review», XXII, 2001, pp. 22-39.

³⁰ Cf. C. DAHLHAUS, *Language and Musical Language*, dans *The Romantic Tradition: German Literature and Music in the Nineteenth Century*, éd. par G. Chapple, F. Hall et H. Schulte, Lanham - New York - London, University Press of America, 1992, pp. 1-21.

³¹ Pour un témoignage détaillé sur l'exécution de la musique pour piano de Satie, cf. J.-J. BARBIER, *Au piano avec Erik Satie*, Paris, Séguier, 1986 (rééd. Paris, La Bartavelle, 1997).

(décidé, marqué, sec, rythmé etc.). On trouve de temps en temps des indications plus étendues et plus personnelles, mais qui suggèrent tout simplement le procédé le meilleur: *Très doux et sans accentuation* (La vallée des cloches, mes. 3, d'après Miroirs); *ppp très fondu et bien égal de sonorité* (Scarbo, mes. 122, main gauche, d'après Gaspard de la nuit); *Sec, les arpèges très serrés* (Alborada del gracioso, mes. 1, d'après Miroirs). Les rares mentions qui ont un caractère émotionnel se retrouvent, avec justesse, dans les *Valses nobles et sentimentales* (*très doux et un peu languissant*, n° 6, mes. 7; *même Mouvement – un peu plus las*, n° 8, mes. 62). On trouve un assez grand nombre de phrases presque complètes pour l'indication de mouvement du début, mais il s'agit généralement d'instructions pratiques: *Assez doux, mais d'une sonorité large* (Pavane pour une infante défunte), *Très lent. Sans presser ni ralentir jusqu'à la fin* (Le gibet, d'après Gaspard de la nuit), *D'un rythme souple – Très enveloppé de pédales* (Une barque sur l'océan, d'après Miroirs).³²

De même, on lit assez souvent dans ses partitions les mots d'une dramaturgie musicale – *lointain* (Oiseaux tristes, d'après Miroirs, mes. 14, main droite), *Très lointain* (Pavane, mes. 13) – ou des présences qui vont disparaître à la fin du morceau – *pp lointain* (Noctuelles, d'après Miroirs, mes. 121, main droite), *sombre et lointain* (toujours Oiseaux tristes, mes. 28), mais c'est moins dramatique que chez Debussy: plutôt, stéréophonique. Les indications de mouvement qui suggèrent un état d'âme sont plutôt exceptionnelles (*Agité*, suivi de *Tranquille*, mes. 12 et 37 du troisième mouvement de la Sonatine), ou bien elles sont condensées dans le recueil *sentimental* (*Valses nobles et sentimentales*). En tout cas, elles conseillent au pianiste de donner un certain sentiment au morceau, non pas d'avoir ce sentiment (comme il arrive à Debussy): tel est le mouvement général *Modéré – très franc* de la Première valse, l'*Assez lent – avec une expression intense* de la Deuxième valse et le *Presque lent – dans un sentiment intime* de la Cinquième valse.³³

En général, on peut donc dire que, par rapport à Debussy, chez Ravel le régisseur parle au pianiste pour lui expliquer comment il doit jouer, ou pour l'aider à éviter des erreurs, aussi bien dans le mouvement (par exem-

³² Pour toutes les citations, cf. M. RAVEL, *Menuet antique*, Paris, Enoch, 1898; Id., *Pavane pour une infante défunte*, Paris, Demets, 1900; Id., *Jeux d'eau*, *ibid.*, 1902; Id., *Sonatine*, Paris, Durand, 1905; Id., *Miroirs*, Paris, Eschig, 1942; Id., *Gaspard de la nuit*, Paris, Durand, 1909; Id., *Ma mère l'Oye*, *ibid.*, 1910; Id., *Valses nobles et sentimentales*, *ibid.*, 1911.

³³ Pour une réflexion autour de l'interprétation des œuvres pour piano de Ravel, cf. M. LONG, *Au piano avec Maurice Ravel*, éd. par P. Laumonier, Paris, Julliard, 1971. Sur les titres et épigraphes de Ravel, voir D. PISTONE, *La musique ravélienne et ses messages cachés*, dans *Musique et Littérature* cit. (ici note 27), pp. 27-31.

ple *Pas trop lent*, dans *Noctuelles*, mes. 37; *cédez très peu, sans ralentir*, un peu partout): que dans la technique instrumentale (par exemple, *bien égal de sonorité*, dans *Ondine*, d'après *Gaspard de la nuit*, mesures finales), que dans l'expression (par exemple: *pp sans nuances*, dans *Une barque sur l'océan*, mes. 83). Il s'agit d'un dialogue qui a la musique comme objet: le narrateur va disparaître, il va se fondre totalement avec les sons. Ce sont donc des mentions bien classiques, même quand elles sont originales et descriptives, où la voix autoriale est absente, puisque le narrateur, impassible, représente les objets (les sons), qu'ils soient conte ou petit drame.³⁴

Si, dans ces morceaux, la voix de Ravel n'est là que pour fusionner avec la musique, il est curieux que, pour compenser ce manque, l'histoire nous l'a restituée toute entière sous la forme d'une conversation (écrite plus tard): le livre de Vlado Perlemuter nous fait connaître ce que Ravel disait de chaque passage de sa musique,³⁵ et dans ce texte on trouve des éléments descriptifs à la Debussy (ou à la Liszt) que le compositeur n'a pas voulu mettre dans ses partitions: même des suggestions de timbre (tambours, harpes, cors: *Une barque sur l'océan*), même des indications tirées du langage verbal (tel que l'effet *point interrogatif* pour les dernières mesures de *Jeux d'eau*). Mais, en général, la voix posthume du maître renforce la volonté de l'auteur de dire souvent les modalités du jeu, et rarement ce qu'on joue. Il faut ajouter sur ce point que les partitions pour piano de Ravel sont bien plus riches que celles de Debussy en paratexte avant le texte: à côté des titres (presque toujours évocatifs), on trouve souvent des épigraphes poétiques (*Jeux d'eau*, d'après Henri de Régnier) ou de longs programmes littéraires (*Gaspard de la nuit*, d'après Aloysius Bertrand; *Ma mère l'Oye*, d'après Charles Perrault et autres). Il s'agit là d'une façon différente de parler: non pas avec un *je* mais à l'aide d'un autre objet artistique.³⁶

À la fin de cette recherche, on peut observer que les mentions verbales dans la musique pour piano de ces trois compositeurs sont des modèles vocaux très différents à l'intérieur d'un même désir d'émancipation et d'expérimentation. Par l'intermédiaire d'une parole tout à fait consacrée à

³⁴ Pour une comparaison entre les indications de nuance chez Debussy et chez Ravel, cf. R. HOWAT, *Debussy's Piano Music: Sources and Performance*, dans *Debussy Studies*, éd. par R. Langham Smith, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 78-107: 86. De «stratégie de la pudeur» chez Ravel, on parle à partir de V. JANKÉLEVITCH, *Ravel*, Paris, Seuil, 1956.

³⁵ Cf. H. JOURDAN-MORHANGE - V. PERLEMUTER, *Ravel d'après Ravel, suivi de Rencontres avec Vlado Perlemuter par Jean Roy*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1989.

³⁶ Sur la valeur de l'épigraphe, étudiée comme un élément du paratexte, cf. F. PARISOT, *Réflexions autour d'une composante paratextuelle stratégiquement fondamentale: l'épigraphe comme vecteur de sens*, dans *Narratologie 1. Le paratexte*, éd. par G. Lavergne, Nice, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences humaines, 1998, pp. 73-119.

l'univers des sentiments, Debussy arrive à offrir, dans les années 1910, un modèle psychique qui enrichit les sons avec un moi profond, un *insight*. Le contrepoint intellectuel de Satie, qui dérange et perturbe de fond en comble les notes auxquelles il s'applique, donne lieu différemment à une pièce pour piano-et-mots où règne le conflit d'une création dédoublée, multiple. Tandis que la voix austère et discrète de Ravel constitue pour sa musique un principe d'enseignement: pensé pour disparaître, puisqu'il aboutit à la "vérité" (à l'interprétation véritable) de l'objet sonore.

4. Voix de l'auteur, voix de l'instrument

On voudrait, pour finir, proposer un contre-essai en cherchant les épisodes de ces pièces où l'oralité – la voix muette du narrateur – suggère et rencontre la vocalité du piano, la présence (imaginaire) d'une voix chantée ou parlée en tant qu'émission: ce «corps de la voix» dont parlent les sémiologues attentifs à l'anthropologie (Barthes, Bologna)³⁷ et les philologues et ethnologues déjà cités qui ont étudié l'oralité (Zumthor, Bouvier).

Cette nouvelle enquête nous donne des résultats renversés, vus dans un miroir. Debussy emploie de temps en temps les mentions verbales pour évoquer la voix humaine, suivant une tradition qui attribue au piano les possibilités de la voix humaine. (Les recherches lexicologiques au XIX^e siècle sont riches d'exemples en ce sens.³⁸) On trouve ainsi dans les *Préludes* les indications *expressif et un peu suppliant* (*La sérénade interrompue*, mes. 32, main gauche), *Murmuré* (*La fille aux cheveux de lin*, mes. 33), *plaintif et lointain* (*Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, mes. 10); dans les *Études* (la période "classique" de Debussy) on trouve, en langue italienne, *dolce e lusingando* au début de *Pour les arpèges composés*. Suivant la tradition, le piano est invité à rappeler la voix; mais il s'agit d'une voix qui parle ou qui gémit, d'une voix familière. Rarement on demande au piano de Debussy d'imiter la virtuosité de la voix, et uniquement avec l'indication de *cadenza* instrumentale: dans *Reflets dans l'eau* (*Quasi cadenza*, mes. 20-23); au début de *L'isle joyeuse* (*Quasi una cadenza*); dans les *Préludes* (*Quasi cadenza: Feux d'artifice*, mes. 67); dans les *Études* (*Quasi cadenza, Cadenza: Pour les agréments*, mes. 31 et 50).

Le piano de Satie, évidemment, ne peut pas chanter du tout. Puisque son paratexte éloigne ou dépiste toute possibilité d'expression, l'expression

³⁷ Cf. R. BARTHES, *Le grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981. Pour la distinction 'oralité/vocalité', cf. C. BOLOGNA, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, Il Mulino, 1992.

³⁸ Cf. QUARANTA, *Didattica ed esecuzione pianistica cit.*, surtout pour ce qui concerne la tradition interprétative qui suit le traité de S. THALBERG, *Über die Kunst des Gesanges auf dem Pianoforte op. 70*, Leipzig, s.éd., s.a. (vers 1850).

vocale ne peut pas exister, si ce n'est par des mentions verbales métaphoriques et ironiques (le *Sur la langue* déjà cité); mais, au moment où apparaissent les programmes poétiques, des phrases donneront des instructions moqueuses ou des indications faussement descriptives: *Comme un rossignol qui aurait mal aux dents* pour un épisode d'*Embryons d'holothurie*; *Entendez-vous ce lapin qui chante? Quelle voix!* pour le début de *La chasse* (Ex. mus. 3, ici p. 80), d'après *Sports et divertissements*.

Par contre, le piano de Ravel chante à haute voix, sans demi-teintes, si le titre l'indique, et cette voix instrumentale est bien corporelle: l'auteur n'a pas peur d'écrire, à l'occurrence, *Largement chanté* (*La vallée des cloches*, mes. 19-20); les trois oiseaux tristes des *Miroirs* ont des voix bien réelles. Le musicien fait chanter des animaux ou des êtres surnaturels, enfoncés dans une nature qui s'épanouit: la voix mythique, énigmatique de son ondine (*Gaspard de la nuit*) peut librement résonner dans la salle de concert avec sa voix *triste et tendre* annoncée par l'épigraphie.³⁹

On dira en conclusion que le modèle vocal du piano chez ces trois musiciens, comparé à la voix humaine indiquée par l'épigraphie verbale, est comme nous venons de le décrire: un modèle de vie intérieure pour Debussy, un modèle intellectuel négatif pour Satie, un modèle classique pour Ravel.

RIASSUNTO – Questo saggio, che si colloca in una prospettiva musico-letteraria, prende in esame il rapporto tra testo verbale e testo musicale nelle composizioni per pianoforte di Debussy, Satie e Ravel degli anni 1890-1913. Dopo aver discusso le nozioni di 'paratesto' e, più specificamente, di 'perigrafia verbale' (introdotta da François Escal), anche in relazione al rapporto tra oralità e scrittura, l'articolo illustra la doppia funzione comunicativa – referenziale e pratica – svolta dalle parole scritte che costellano la pagina del testo musicale. Nel percorso storico che le caratterizza, a partire da Beethoven, le didascalie espressive sono venute acquistando una sempre più spiccata soggettività, che sembra culminare in Debussy e Satie, mentre le composizioni di Ravel recano indicazioni più attenuatamente "classiche".

In Debussy le indicazioni agogiche ed esecutive assumono via via il carattere d'una Voce del Narratore, fino ad instaurare un colloquio tra l'autore e l'esecutore che adombra una vera e propria drammaturgia musicale, decisamente orientata in senso psichico. In Satie, invece, il testo verbale – più autonomo – fa pensare piuttosto a un conflitto quasi irriducibile tra parole e suoni, a una distanza dichiarata tra Narratore (o Regista) e materia sonora. In Ravel, infine, le indicazioni espressive o di movimento rivelano intenti eminentemente pratici e una scarsa inclinazione alla soggettività: il Narratore, impassibile, si contenta di essere un Regista che accetta, in modi "classici", di fondersi nei suoni fino a scomparire.

³⁹ A ce sujet, cf. M. FLEURY, *L'impressionnisme et la musique*, Paris, Fayard, 1996, p. 295 s.

La soirée dans Grenade . . .

Mouvement de Habanera

(Commencer lentement dans un rythme nonchalamment gracieux)

5

ppp

pp expressif et lointain

10

25

Retenu - - - - - Tempo giusto

ppp

pp

Es. mus. 1 – CLAUDE DEBUSSY, *La soirée dans Grenade...*, dans *Estampes* (1903).

19

pp

Tempo rubato
p espressif

dim.

Retenu

23

pp

Tempo giusto

26

pp

pp

32

dim.

Es. mus. 1 - Continuation.

Très rythmé
en augmentant beaucoup

41

45

49

Es. mus. 1 – Continuation.

53

57

61

Tempo rubato
p espressif

65

Tempo 1° (avec plus d'abandon)

Retenu

Es. mus. 1 – Continuation.

60

73

79

83

pp subito

poco cresc.

cresc.

This musical system contains four staves of piano music. The first staff (measures 60-63) features a melodic line in the right hand with eighth-note patterns and a supporting bass line. The second staff (measures 64-67) continues the melodic development. The third staff (measures 68-71) includes the instruction *pp subito* and shows a change in texture. The fourth staff (measures 72-75) includes the instruction *poco cresc.* and features a more complex melodic line. The fifth staff (measures 76-79) includes the instruction *cresc.* and shows a further increase in intensity. The sixth staff (measures 80-83) concludes the system with a final melodic phrase.

Es. mus. 1 - Continuation.

87

92

96

99

dim.

Tempo giusto

pp

pp

pp

This musical system contains four staves of piano music. The first staff (measures 87-90) includes the instruction *dim.* and shows a melodic line with a descending contour. The second staff (measures 91-94) includes the instruction *Tempo giusto* and features a more rhythmic melodic line. The third staff (measures 95-98) includes the instruction *pp* and shows a change in texture. The fourth staff (measures 99-102) includes the instruction *pp* and features a final melodic phrase.

Es. mus. 1 - Continuation.

Es. mus. 1 - Continuation.

Es. mus. 1 - Fin.

Es. mus. 1 - Fin.

AVANT-DERNIÈRES PENSÉES NEXT-TO-LAST THOUGHTS

ERIK SATIE

I IDYLLE, à DEBUSSY

Moderé, je vous prie.
(Moderately, I beg you.)

Que vois-je?
(What do I see?)

Le Ruisseau est tout mouillé;
(The brook is all wet.)

La bête léz, n'est-ce pas?
(Basso legato, don't you think?)

et les Bois sont inflammables et secs comme des triques.
(and the wood dry and flammable as a switch.)

Mais mon cœur est
(But my heart is

troué petit.
very small.)

Les Arbres ressemblent à de grands peignes mal faits;
(The trees look like great misshapen combs.)

Es. mus. 2 – ERIK SATIE, *Idylle, à Debussy*, dans *Avant-dernières pensées* (1915).

et le Soleil a, tel une ruche, de beaux rayons dorés.
(and the sun, like a beehive, has golden rays.)

Mais mon cœur a froid dans le dos.
(But my heart has shivers of fright.)

La Lune s'est
(The moon has

brouillée avec ses voisins;
blurred with its neighbors.)

et le Ruisseau est trempé
(and the brook is soaked)

jusqu'aux os.
through to the bones.)

ralentir aimablement. (slow down graciously.)

Es. mus. 2 – Fin.

La Chasse - Hunting

Vif / Lively

Entendez-vous ce lapin qui chante ?
Do you hear the rabbit singing ?

pp Quelle voix !
What a voice !

Le rossignol est dans son
The nightingale is in her

Le hibou allaita ses enfants.
The owl is suckling her young.

terrier.
burrow.

pp Le marcassin va se marier.
The wild boar plans to get married.

Moi, j'abats des noix à coups de fusil.
Myself, I shoot down walnuts with a rifle.

ff

7 avril 1914
April 7, 1914

Es. mus. 3 - ERIK SATIE, *La Chasse*, dans *Sports et divertissements* (1914).

