

LA SYMÉTRIE HARMONIQUE DANS LA CONSTRUCTION FORMELLE DE DON JUAN (*MASQUES* OP. 34) DE KAROL SZYMANOWSKI

CHRISTOPHE ALVAREZ¹

SUMMARY. The purpose of this study is to show—by means of a rigorous analysis of the harmonic principles which govern the multiple sections of the work—that beyond the apparently heterogeneous surface the musical discourse is coherently and subtly organised within a space governed by complex relations of symmetry. Through these symmetries we witness a constant resonance between microcosm and macrocosm. This analysis brings new light upon Szymanowski's architectural conception, which suddenly reveals itself clear and intelligible.

Keywords: Szymanowski, harmony, symmetry, quintal organization, pillars, formal conception

[i.1] Karol Szymanowski naquit le 3 Octobre 1882, dans la famille Korwin-Szymanowscy, riches propriétaires terriens d'ascendances polonaises, à Tymoszwka (actuellement Tymoshivka en Ukraine), petit village sous gouvernorat de Kiev au sein de l'Empire Russe. Considéré par les polonais comme l'héritier de Frédéric Chopin, il incarne aussi la figure du renouveau de la musique polonaise du XX^{ème} Siècle. Au cours des années 1915, s'émancipant peu à peu de l'influence de compositeurs germaniques post-romantiques tels que Richard Strauss, Szymanowski s'est alors aventuré très loin dans la voie d'une modernité musicale qu'il avait pu découvrir lors de récents séjours en France – séjours qui lui avaient permis d'entrer en contact avec Debussy, Stravinsky et Ravel.

[i.2] S'assimilant les techniques de composition de ces derniers, Szymanowski a su élaborer, partant de là, une écriture tout à fait originale, dont la complexité et le raffinement dépassent, à certains égards, ceux qu'atteignaient déjà ses modèles. La raison en est que la poétique musicale de Szymanowski s'est développée à la confluence de plusieurs univers musicaux de son époque : non seulement celui qu'il est venu

¹ *Université de Nice Sophia Antipolis, 28 avenue Valrose, 06000, Nice, France. Chercheur et Assistant Enseignant. E-mail : chri_alva@yahoo.fr*

d'appeler l' « impressionnisme » musical – caractérisé, techniquement, par l'emploi (au lieu de la simple gamme majeure/mineure du système tonal) d'une riche diversité d'échelles de sons aux propriétés remarquables (telles l'échelle par tons entiers, l'échelle octotonique, etc.) –, mais aussi celui du russe Scriabine, chez qui joue un rôle central le chromatisme hérité de Wagner. Il puise aussi son inspiration, de façon tout à fait originale, dans des cultures plus lointaines, tout spécialement celle de la Perse – ce qu'attestent les titres de maintes compositions, ainsi que le choix des poèmes mis en musique, par exemple dans les Chants d'amour de Hafiz (1914) ou dans la 3e Symphonie, qui se fonde sur un poème du mystique persan Jala ud-Din Rumi (XIIIe siècle). L'interaction de ces divers éléments permet à Szymanowski de concevoir un univers harmonique et sonore, et une logique du discours musical reconnaissables entre tou(te)s, et par là de tourner la page de la tradition tonale de façon extrêmement personnelle.

[i.3] Au travers de sa large ouverture à la modernité, associée à son désir de penser la musique différemment, à l'aune d'une dissolution partielle de la tonalité, Szymanowski a toujours conservé l'âme, slave au demeurant, d'un compositeur nourri d'ardentes émotions et sensible à l'expressivité d'un pathos latent. Inspiré par la poésie, la littérature, ou l'art pictural, féru de cultures anciennes et exotiques, il conserva un rapport à l'art intimement lié à l'esthétique romantique, et en cela profondément émotionnel. Toutefois, dans toute son œuvre, Szymanowski ne s'abandonne jamais à l'effusion désordonnée, et se maintient dans une forme d'intériorité des sentiments, malgré parfois la perception d'un intense bouillonnement. Une grande attention aux détails, un sens de la dramaturgie, servie par une harmonie raffinée et complexe, un mélisme mélodique aux contours quasi improvisés mais pourtant étroitement encadré, sont les caractéristiques essentielles de son art, qui, par son mode d'élaboration, se réclame d'un idéal conçu par Frédéric Chopin : exigence dans la forme, souplesse de la ligne. Szymanowski parvient, grâce à la finesse de son esprit, à réaliser l'alliance subtile entre l'éloquence d'un lyrisme quasi-vocal, et la rigueur d'une construction architectonique dans laquelle s'incarne une pensée musicale novatrice, s'appropriant les techniques d'écriture issues de la modernité.

[i.4] Au cours des premières décennies du XXème Siècle, la remise en cause du système tonal entraîne peu à peu l'abandon de la quinte comme intervalle de référence. Le discours musical s'organise non plus autour d'un système stable, unidirectionnel comme l'était celui de la tonalité, mais autour de systèmes variables, qui s'interpénètrent eux-mêmes. C'est notamment le cas dans l'échelle octotonique où alternent tons et demi-tons et où sont combinées deux transpositions de cycles

d'intervalles de 3^{ces} mineures, que l'on peut également envisager comme l'imbrication de quatre tritons. Cette gamme incite tout particulièrement à l'équivocité, car si sa structure symétrique s'articulant autour de l'intervalle de triton semble l'écartier d'une référence à la tonalité, il est en revanche toujours possible d'en exprimer le contenu par des accords propres au système tonal (accords parfaits majeur et mineur, accords de 7^{ième} ou de 9^e de dominante), sans pour autant que ne s'installe clairement, de par la structure même de la gamme, une quelconque perspective tonale. Le triton devient ainsi un intervalle unificateur par lui-même et non plus seulement un élément constitutif de l'accord de dominante. Il est libre de revêtir plusieurs aspects, et notamment d'évoquer, à travers la superposition de tons entiers qui le compose, une saveur de gamme par tons, ou un segment du mode acoustique. Messiaen écrit au sujet du mode 2 :

« *Il se trouve dans l'atmosphère de plusieurs tonalités à la fois, sans polytonalité – le compositeur étant libre de donner la prédominance à l'une des tonalités, ou de laisser l'impression tonale flottante.* »¹

Les fonctions harmoniques traditionnelles dominante/sous-dominante/tonique sont remises en question et l'on voit surgir de nouveaux rapports, au sein desquels l'aspect sonore occupe une place de premier ordre, devenant un élément de structuration du discours à part entière. L'espace musical commence à se penser en termes de textures, les accords en termes de couleurs. Ceux-ci se caractérisent et se différencient les uns des autres par leur potentiel énergétique plus directionnel, ou plus statique, et sont de plus en plus envisagés sous l'angle du stimulus sensoriel qu'ils provoquent chez l'auditeur.

[i.5] Le triptyque *Masques* Op. 34 est l'une des œuvres pianistiques phares de Karol Szymanowski, écrite entre 1915 et 1916, à la suite de deux autres cycles majeurs : *Métopes* Op. 29 pour piano seul et *Mythes* Op. 30 pour piano et violon. La pièce *la Sérénade de Don Juan*, qui clôt le recueil, longue d'une dizaine de minutes, se réfère au mythe de l'éternel séducteur, archétype de l'humain qui, en lui, a étouffé toute morale pour ne se dévouer qu'à son égoïste plaisir immédiat. Grisé par l'hédonisme, investi d'un sentiment de toute puissance, il manipule sans cesse et fuit devant les responsabilités d'un amour déclaré. Comme chacune des trois œuvres constituant le triptyque, cette dernière se rapporte à une source littéraire et fait allusion au poème « *La Sérénade de Don Juan* » écrit par le célèbre dramaturge *Aleksey Konstantinovich Tolstoy* (1817-1875)² et tiré de sa

¹ Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Leduc, Paris, 1944, p. 96

² Cousin de Léon Tolstoï (1828-1910). Signalons également que Tchaïkovski composa en 1878 un cycle de Six Romances Op. 38 parmi lesquelles figure la mise en musique, pour voix et piano, du poème de A. K. Tolstoy.

pièce de théâtre « Don Juan ». Szymanowski ne réalise pas ici une stricte illustration musicale du poème, mais s'attache à en traduire l'essence. C'est d'envoutement dont il est question ici : par le pouvoir des mots, suaves, captivants, mais lardés de tromperie, devant sa nouvelle proie, Don Juan se réinvente et se pare du voile des illusions, trompant sa victime et se trompant lui-même. Des trois pièces du triptyque, la *Sérénade de Don Juan* est la plus passionnée, celle dans laquelle le matériau musical manifeste le plus grand lyrisme. Or, l'interprète informé ne sera pas leurré par l'apparence trompeuse de cette ardeur bouillonnante, et, connaissant la fausseté du personnage, il en rendra avec subtilité toute l'insolence et la frivolité contenues dans ces chimériques transports romanesques. Dans le souci d'une unité avec le reste du recueil, Szymanowski conçoit l'œuvre comme une succession de moments qui sont parfois, à première vue, de nature antinomique. Comme une personnalité, au-delà de ses multiples facettes et de son aspect changeant, se réfère à un être unique et individuel, il est nécessaire, pour saisir ou tendre à la vérité de l'œuvre, de déceler le principe unificateur qui relie ces différents moments musicaux. De même qu'il est indispensable pour comprendre la technicité utilisée dans la réalisation d'une œuvre sculpturale de connaître à fond les caractéristiques et les limites du matériau employé, c'est la structure harmonique et ses implications dans le dessin formel qui sera l'objet de cette étude. Les sections, dans *La Sérénade de Don Juan*, sont marquées par des indications de caractère métrique bien définies et s'articulent chacune, de façon organique, autour d'un ou deux centres de polarité harmonique. Le risque est grand d'appréhender l'œuvre comme un kaléidoscope d'éléments disparates ou d'états dénués de sens. L'objectif de cette étude, par la mise en lumière de la structuration du discours musical et du principe d'unification sous-jacent, est d'importance non seulement dans le champ théorique, mais également dans l'élaboration d'une interprétation informée et construite de l'œuvre.

[1.1] A l'écoute de la Sérénade, au premier regard sur l'œuvre, l'auditeur ou l'analyste percevra la répétition fréquente d'un motif caractéristique (nommé *élément alpha*), énoncé à la main gauche, légèrement *marcato*, constitué d'une idée de deux mesures réitérée immédiatement, ramassé sur lui-même du point de vue de la distance intervallique parcourue, et expressivement peu développé. Nous rencontrons l'*élément alpha* cinq fois au sein du déroulé de la pièce : au *Piu mosso* (pg. 29)¹, aux *A Tempo* (pg. 30 1^{er} système, et pg. 30 5^{ème} système), au *Vivace Scherzando* (pg. 33), et au *Vivace* (pg. 35). Lors de la première

¹ Les numéros de page se referent à l'édition de la partition : K. Szymanowski, *Masques - Trois Morceaux de piano op.34*, Universal Edition U.E.5858

occurrence, pg. 29, *l'élément alpha* se voit suivi d'une section de plus large ampleur (nommée *élément bêta*), au caractère énergique et passionné, qui doit, selon toute vraisemblance, être considérée comme le développement de notre motif. En effet, les accords en contretemps, ponctuations harmoniques d'un accompagnement de guitare, figurent l'élément de constante qui lie les deux sections ensemble. A la page 30, Szymanowski reproduit le même schéma d'enchaînement tandis que *l'élément beta* bénéficie à présent d'un accompagnement plus fourni mais harmoniquement similaire. En revanche, au 5^{ème} système de la page, la répétition de *l'élément alpha* prend les traits d'un espace transitionnel voué à introduire un nouvel espace dont nous parlerons plus avant. A la page 35, dans une sorte de procédé miroir, *l'élément bêta (Tempo I)* – à présent à son paroxysme expressif, où l'instrument se pense orchestre par l'étagement et l'imbrication texturale – est donné avant *l'élément alpha (Vivace)* et virtuellement séparé de celui-ci par un accord frappé, suivi d'un point d'orgue. Or, si *l'élément beta* est, au fil de ses répétitions, toujours centré autour du pôle d'attraction *réb*, ce n'est pas le cas de *l'élément alpha* qui, après son exposition (pg. 29), se trouve transposé lors de ses occurrences aux pages 33 et 35. Le parcours mélodique qu'accomplit la main gauche pose les jalons d'un geste tonal, affirmant la première note du motif comme fondamentale à travers son rapport à sa 4^{te} descendante (V), et la broderie au ton supérieur qu'il présente (II).

Ex. 1

The image shows a musical score for a piano piece. The top part is a grand staff with two staves. The tempo is marked 'Piu mosso. (♩=100)' and the performance instruction is '(dolce arpeggiando)'. The first staff has a piano dynamic 'p'. The second staff has a performance instruction '(dolce marc.)' and a triplet of eighth notes. Below the score, three chord diagrams are shown, labeled I, II, and V. Diagram I is a C major chord (C-E-G). Diagram II is a D major chord (D-F-A). Diagram V is an E major chord (E-G-B).

Mesures 2–3, page 29, élément alpha, parcours harmonique

[1.2] Or donc, la première occurrence de *l'élément alpha* (pg. 29) et sa répétition (pg. 30) sont centrées sur le pôle *réb*. En revanche, lorsque le motif est réitéré à la page 33, son dessin mélodique se voit décalé vers *lab*, puis, lors de sa dernière apparition (pg. 35), il semble s'être orienté sur *solb*. Cependant, l'expérience auditive ne permet pas de classer avec

certitude l'ultime occurrence (pg. 35) comme une unité organisée autour d'un centre *solb*, mais incline davantage à la sensation d'une dominante altérée sur *lab* (*lab-do-ré-fa#/solb*). En effet, dès le premier agrégat du motif, là où les quatre notes dessinent un segment de gamme par tons C2⁰, nous y entendons surtout, de par le positionnement caractéristique triton + fondamentale, un accord de dominante en l'état de premier renversement (*do-fa#/solb-lab*). Ainsi, considérant le parcours des fondamentales organisatrices des différentes occurrences de l'élément *alpha*, ainsi que le centre d'attraction harmonique qui prévaut au sein de l'élément *beta*, nous voyons l'émergence de deux pivots à distance de 5^{te} : *réb-lab*. Par ailleurs, ces deux notes s'affirment de façon saillante dès l'introduction de l'œuvre par l'entremise des deux premiers jalons évidents, frappés *sff* sur le clavier : 1) l'accord initial de *réb* sans tierce, 2) l'octave tenue *lab* qui le suit ; et se retrouvent également, toujours martelés, comme dans une sorte de miroir, à l'ultime mesure de la Sérénade.

[1.3] A la présentation des éléments *alpha* et *béta*, succède un troisième instant dont la première occurrence se situe au *Poco meno* (pg. 31). La batterie de triolets de double-croches qui fonde l'accompagnement de cet élément *gamma* procède d'une forme d'amplification agogique. En effet, dans l'élément *alpha*, le remplissage harmonique est constitué de croches invariablement espacées d'un demi-soupir ; ce « hoquet », relatif à la constance de l'évènement sonore sur le temps faible, se dissout progressivement à partir de la troisième mesure de l'élément *béta* (pg. 29) lors de l'introduction de groupes de deux double-croches, qui, au dernier système de la page (pg. 29) se dilatent enfin en groupes de triolets de double-croches. De même, le fourmillement de broderies ornementales, et la ligne mélodique en octaves qui émaillent l'élément *gamma*, trouvent leur initiation et leur modèle au sein de l'élément *béta*. Toutefois, si le matériau constitutif de l'élément *gamma* s'impose comme un développement organique et naturel de ce qui le précède, cet élément est remarquable car il figure aussi un point focal dans la construction architectonique de l'œuvre, ceci notamment à partir du point d'orgue situé au quatrième système (pg. 31), et à partir duquel se produit un brouillage total des repères harmonico-motiviques. Pour déterminer un cadre temporel au déroulement de l'élément *gamma*, il s'agit d'en discerner l'achèvement. Ceci étant difficile lors de sa première occurrence au vu de la dislocation qui s'y produit, c'est sa réitération, légèrement modifiée, au *Meno mosso* à la page 33, qui nous éclaire : c'est la troisième mesure de la page 35 qui en symbolise la terminaison brutale, à travers la remarquable descente d'octaves dont nous parlerons plus avant, interrompue par le retour de l'élément *béta* pris en son milieu.

Ex. 2

Fin de l'élément gamma Retour de l'élément bêta

Mesures 103–107, page 35, fin de l'élément gamma.

[1.4] L'espace sonore que forme l'élément *gamma* s'articule autour de plusieurs axes harmoniques, dont le tout premier, fondé sur *lab*, est discernable dès le début de la section par la quinte fondatrice *lab-mib* disposée dans le registre grave de l'instrument et assidûment réitérée. Ainsi, présenté au seuil de la section et se perpétuant durant les six premières mesures, résonne un accord de *lab* mineur subtilement enrichi d'une sixte ajoutée (*lab-dob-mib-fa*). Plus loin, au *forte appassionato* (ms. 7), les choses se compliquent lorsque, sur une pédale de *lab*, se greffe la saveur d'un accord de dominante sur *sib*. En effet, l'accord à la main gauche (*solb-lab-dob-ré*) est substantiellement le même que celui que nous trouvons déjà à la mesure 2 de la section, dans la partie de main droite (*lab-sib-dob-ré*) : c'est-à-dire un segment de notes capable d'exprimer soit les fondements d'une 9^e de dominante – sa fondamentale (*sib*), sa sensible (*ré*), sa 7^e (*lab*) et sa 9^e (*dob*) (la présence de la 5^{te} étant, tel que nous l'enseignent les règles de l'harmonie classique, subsidiaire) –, soit une appoggiature de l'accord parfait de *lab* mineur (*dob-lab / ré-sib* allant à *mib-dob*). A partir de la mesure 7, ces quatre notes sont réunies (le *sib* se trouvant au sein de la mélodie en octaves), or l'adjonction du *solb* à la main gauche incline irrémédiablement l'univers harmonique et implique auditivement l'agrégat comme un accord de 9^e de dominante sur *sib*, avec 5^{te} haussée (*sib-ré-solb-lab-dob*). Plus loin encore, à la mesure 10, au *subito pp*, une nouvelle modification de l'axe harmonique se produit lorsque sur la 5^{te} fondatrice *réb-lab* se superposent une 7^e (*si/dob*), une 9^e (*mib*), une sensible (*fa*, en octave), tandis que le *sol* incarne l'altération de la 5^{te} de l'accord (*réb-fa-sol-lab-dob-mib*). Lorsque l'on considère le parcours de ces trois pivots, on note que le déplacement du *lab* au *sib*, puis au *réb*,

montre un élément de constante caractérisé par l'additionnement de notes communes qui permettent de lier ces trois agrégats ensemble et qui ne sont pas anodines : au sein de l'accord de 9^e de dominante altéré sur *sib*, les notes *lab-dob* sont communes à l'accord parfait mineur de *lab*, de plus l'accord de 9^e sur *réb* fournit non seulement la note commune manquante à la réalisation de l'accord parfait (*mib*), mais également la sixte ajoutée à ce dit accord, et présente au début de la section (*fa*). Rappelons, en outre, la dimension qu'acquiert la 3^{ce} mineure *dob* lors de sa manifestation au cœur des agrégats fondés sur *sib* (la 9^e), et sur *réb* (la 7^e), car celle-ci va, au fur et à mesure de notre analyse, s'avérer d'une importance capitale dans la structure de l'œuvre.

[1.5] A travers le discernement du parcours harmonique de *l'élément gamma* (nous omettons volontairement, pour le moment, la descente d'octaves des mesures 12-14, laquelle bénéficiera d'un traitement à part entière plus avant dans cet article), nous obtenons donc les pivots *réb-lab-sib*, dont les deux premiers constituaient déjà l'axe harmonique majoritaire des éléments *alpha* et *béta*. Dans la continuité de *l'élément gamma*, suivent à la page 32 deux courtes sections particulièrement remarquables (*Piu mosso* et *Meno mosso*) qui s'intercalent juste avant la réitération de *l'élément alpha* transposé en *lab* (*Vivace scherzando*, pg. 33). Ces deux instants se caractérisent par une grande malléabilité du discours harmonique, induisant la coexistence simultanée de plusieurs espaces sonores distincts qui, malgré leur diversité, parviennent à former des agrégats complexes mais cependant gouvernés par des fondamentales auditivement intelligibles. Ainsi, dès le début de la section *Meno mosso*, le *mib* s'impose naturellement comme fondamentale d'un accord de 7^e au sein duquel cohabite la 5^{te} juste et la 5^{te} augmentée : *mib-sol-sib-si-réb*, auquel s'adjoint, au troisième temps de la mesure, la 9^e mineure, lors de l'arrivée du *mi*. Arrêtons-nous un instant sur ce fait, et considérons l'importance de la survenance de la fondamentale *mib* à l'aune du parcours harmonique global de l'œuvre. En effet, notre analyse avait jusqu'alors démontré qu'au travers du déroulé des multiples occurrences des éléments *alpha*, *béta* et *gamma*, nous étions en présence de trois axes structurants : *réb-lab-sib*. Le *mib* incarne le maillon qui permet désormais d'esquisser l'ébauche d'un cycle de quintes : *réb-lab-mib-sib*.

[1.6] Or, de ces quatre notes, deux s'affirment plus particulièrement comme des jalons essentiels autour desquels s'organisent toutes les sections de l'œuvre (exception faite des sections centrales *Piu mosso* et *Meno mosso*, dont nous expliquerons la signification plus avant) : *réb-lab*. A ce titre, *l'élément alpha* en est un condensé : 1) tout d'abord par le geste intervallique accompli par la main gauche au niveau phraséologique

(comportant deux mesures) et qui s'implique harmoniquement dans des fonctions *tonique-dominante*, 2) également à travers le déplacement d'un agrégat spécifique à une construction d'accord de dominante, à la main droite : *do-solb-sib* (ms. 1), vers *fa-dob-mib* (ms. 2) ; agrégats qui se voient complétés de leur quinte par l'intervention mélodique de la main gauche et qui forment alors deux accords de 9^e sans fondamentale (*[lab]-do-mib-solb-sib*, *[réb]-fa-lab-dob-mib*). De même, preuve s'il en est d'une maîtrise parfaite des subtilités de l'écriture musicale, au premier temps de l'*élément gamma* (*Poco meno*, pg. 31), l'accord de 9^e de dominante sur *réb* scintille au cœur même d'un espace sonore fondé sur *lab*, par l'intermédiaire de la sixte ajoutée (*fa*) qui, l'espace d'un instant, pourrait apparaître comme une sensible. Lors de la réitération de l'*élément gamma* (*Meno mosso*, pg. 33), c'est à présent l'accord de 9^e de dominante sur *lab* qui s'impose, éclairé par un *do* devenu bécarre, et dont le *fa* résonne comme appoggiature de la quinte *mib*. Ainsi, le segment de cycle de quintes *réb-lab-mib-sib*, obtenu par la mise en lumière des pivots structurants de l'œuvre, tend à s'impliquer, au sein du déroulé musical, comme l'ossature de deux accords de 9^e, fondés sur les deux axes harmoniques principaux : *réb-lab-mib*, *lab-mib-sib*.

[2.1] Nous avons vu que, des différentes possibilités de complétion de l'ossature, celle formant un agrégat à saveur de dominante est privilégiée de façon récurrente par Szymanowski. Or, la question des possibles altérations de la quinte d'un accord de dominante et de leurs implications dans la création de systèmes de structuration multiparamétriques (octotonisme, cycle de tons entiers, mode acoustique, notamment), est d'une importance capitale. En effet, au sein d'un agrégat de 9^e de dominante, lorsque la 5^{te} juste et son altération descendante cohabitent simultanément, nous obtenons, disposé en classe de hauteur, un mode acoustique (ex : *réb-mib-fa-sol-lab-[sib]-dob*) ; lorsque la 5^{te} juste se scinde en deux par un mouvement de ½ tons, ceci ouvre à la fois la possibilité d'organiser l'espace par tons entiers (ex : *réb-mib-fa-sol-la-dob*), ou par tritons (*réb-sol*, *mib-la*, *fa-dob*). Il est aisé alors d'obtenir un segment de notes pouvant s'inscrire au sein d'une gamme octotonique : soit par l'intermédiaire de notes constitutives de l'accord par l'abaissement de la 9^e et par la réintroduction de la 5^{te} juste (*fa-lab-dob-ré*), soit par l'intermédiaire de notes étrangères (*solb*, *sib*, *do*, *mi*).

[2.2] Il est impossible de ne pas remarquer l'autorité avec laquelle s'imposent les deux altérations de la 5^{te}, lors du tout dernier accord de l'œuvre, par le glissement de la double appoggiature *sol-lab* et *la-lab*. Lors de l'introduction, nous rencontrons la première et subtile occurrence de l'accord de *réb* 9^e altérée au *Poco meno* :

Ex. 3

(Poco meno) (sosten.)

pp pp grazioso (à piacere)

9 + & 5+
+ 5-

Mesure 1, page 28, introduction, accord sur réb

Il se manifeste, dissimulé au sein d'un groupe ornemental, déployant ton, 3^{ce} majeure et triton, et formant, avec le *si trillo* à la main gauche une gamme C2¹ dont seul le fa est absent. C'est le bondissement des trois petites notes en guise d'incipit qui attache notre cycle de tons entiers comme participatif d'un agrégat : en effet, le triton *ré-lab* trouve son explication par l'oscillation de la 9^e (*mib* -> *ré*), et l'insertion de la 5^{te} juste (*lab*), permettant ainsi de former l'accord suivant : *réb-fa-sol-lab-la-si-ré/mib*.

La première occurrence de l'accord de dominante altérée sur *lab* se trouve au premier système de l'introduction sous la forme d'une 7^e avec la double altération de la 5^{te} :

Ex. 4

3

(marc.)

sf 3

7 + & 5+
+ 5-

Mesure 1, page 28, introduction, accord sur lab

On retrouvera une présentation similaire de cet agrégat lors de la dernière apparition de *l'élément alpha* (*Vivace*, pg. 35), auquel, par un mouvement de tons entiers de la main droite, s'adjoit le *sib* incarnant la 9^e. C'est ainsi, qu'au *Vivace scherzando* (pg. 33), débute la nouvelle manifestation de *l'élément alpha*, harmoniquement soutenu par un agrégat contenant la 9^e de l'accord (*sib*) et les deux altérations de la 5^{te} (*ré*, *mi*).

De nouveau dans l'introduction, il est également possible de discerner le miroitement de l'accord de 9^e altérée fondé sur *lab*. Immédiatement après l'instant *Poco meno* cité au-dessus, le *trille* réalisé par la main gauche se déplace vers un agrégat qui, par sa configuration, évoque une saveur de 7^e de dominante dont le trille *mi-ré*, formant un segment de gamme par tons C2⁰, occulte le rayonnement de la 5^{te} *mib*, présente à la main droite, avec la 9^e (*sib*). De plus, la présence du *si bécarré* nous rappelle l'importance de cette note au *Poco meno* (pg. 31), enharmoniquement tout à la fois 3^e mineure de l'accord de *lab*, 7^e de l'accord sur *réb*, et 9^e de l'accord sur *sib*.

Ex. 5

The image shows a musical score for the first measure of the introduction. The right hand part is written in a treble clef and features a sequence of chords. The notes in the right hand are circled in red, highlighting the 'élément alpha' structure. The left hand part is written in a bass clef and features a trill. The score includes dynamic markings such as 'ppp (trillo)' and 'sempre p avviv.'. The measure is labeled 'Mesure 1, page 28, introduction, accord sur lab'.

Mesure 1, page 28, introduction, accord sur lab

A cet instant, nous assistons à la démonstration de la finesse et en même temps de la maîtrise d'écriture musicale dont fait preuve Szymanowski. Le dessin de la main droite forme l'accord suivant (*mib-sol-sib-réb*) qui, ainsi que nous l'avons vu au point [1.5] est d'une importance capitale dans la structuration globale de l'œuvre, or ici celui-ci n'a de réalité auditive que parce qu'il est constitué de deux paires de notes communes à nos deux accords : *réb-sol* issu de la 9^e sur *réb* avec 5^{te} abaissée et *mib-sib* issu de la 9^e sur *lab*. Nous voyons jusqu'à quel point peut se manifester l'interpénétration des éléments, et de quelle façon ceux-ci sont rendus proches, par l'intermédiaire des notes communes. Ainsi, nos structures de

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

[2.3] Par la double altération de la 5^{te} de nos deux accords structurants, nous obtenons deux tons entiers (*ré-mi*, *sol-la*), que nous pouvons aussi disposer en cycle de quintes (*sol-ré-la-mi*). Ce nouveau cycle de quintes se présente à distance de triton du premier, créant ainsi les rapports suivants : *sol-réb*, *ré-lab*, *la-mib*, *mi-sib*. Il faut y noter l'existence du cycle de 3^{ces} mineures complet (*réb-mi-sol-sib*), dont celui-ci peut trouver son implication au sein des gammes octotoniques C3^{0,1} (avec *la-mib*), ou C3^{1,2} (avec *ré-lab*). De plus, les deux tritons constituant ce cycle (*réb-sol* et *mi-sib*) sont chacun représentatifs des deux accords structurants, l'un pour la partie inférieure avec altération descendante de la 5^{te} (*réb-fa-sol-dob-mib*), l'autre pour la partie supérieure avec altération ascendante de la 5^{te} (*lab-do-mi-solb-sib*). Musicalement, les quatre tritons obtenus émaillent le déroulé du discours, soit pris dans un flot à l'intérieur duquel ils expriment un dessin mélodique ou ornemental, soit comme intervalles constitutifs d'accords altérés, soit, et cela est le plus remarquable, comme fondamentales de complexes harmoniques. Par ailleurs, ils sont tous présentés et regroupés lors de l'apogée dynamique de l'*Introduction* (5^{ème} système, *ff adirato*), par l'intermédiaire d'un trait qui, sous une apparence de quasi-improvisation, contient en fait une densité structurelle remarquable du point de vue du rapport microcosme/macrocosme :

Ex. 6

Mesure 1, page 28, introduction, *ff adirato*

Le triton *sol-réb*, naturellement présent au cœur de l'accord altéré de 9^e sur *réb*, se manifeste à un point stratégiquement important dans la construction architectonique de l'œuvre, lors duquel, la première occurrence de l'*élément gamma* (pg. 31) se désagrègeant, s'entremêlent des bribes

d'éléments motiviques issus de l'introduction (le long trille sur *dob*, la batterie en double-croches qui rappelle celle initiée au dernier système de la première page de la Sérénade), tandis que résonne, lancinante mais allant s'affaiblissant, la descente d'octaves à la main droite. Les trois double-croches menant au trille sont bien évidemment considérées comme parties prenantes d'un agrégat de quatre sons. Or, l'altération d'une seule note au cours des trois occurrences de l'agrégat modifie son inscription au sein d'une polarité harmonique : la première fois, la relation de 7^e *réb-dob* et le triton caractéristique *fa-dob*, font apparaître le *sol* comme une altération descendante de la 5^{te} dans le cadre d'un accord de 7^e de dominante fondé sur *réb* ; la seconde fois, la quinte juste produite par le haussement du *réb* au *ré bécarre* inverse à présent le triton *fa-dob* par enharmonie et transforme l'agrégat en accord de 7^e de dominante fondé sur *sol*. Nous voyons ici le triton *sol-réb* s'affirmer à travers le parcours des fondamentales de ces deux accords. Nous le voyons également émailler le discours musical de façon plus ou moins saillante, notamment dès l'introduction, comme nous l'avons détaillé au point [2.2], au quatrième système à la main droite, ainsi que lors du tout premier trémolo d'accords au premier système (s'incarnant ici comme triton expressif au sein d'une saveur de 9^e de dominante sur *la* : *la-do#-fa#-sol-si*).

C'est aux mesures 4-6 de chaque occurrence de l'*élément bêta* que les notes du second triton *ré-lab* se manifestent comme pôles harmoniques soutenant deux accords de 9^e de dominante avec leur 5^{te} abaissée : tout d'abord *ré-fa#-lab-do-mi*, puis *lab-do-ré-solb-la*. L'implication des notes du triton au sein d'accords de 9^e de dominante, tant comme fondamentales que comme constituant intervallique par l'altération de la quinte, lie de façon particulièrement prégnante les deux agrégats par une relation de tons entiers formant une gamme C2⁰, participant de l'impression de flou et d'immobilisme qui se ressent lors d'un tel enchaînement.

Ex. 7

Mesures 9–11, page 29, élément bêta

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

Le troisième triton *la-mib*, bien que nativement présent au sein de l'accord de 9^e de dominante mineure sur *lab* mais néanmoins peu usité sous cette forme, s'incarne plutôt comme intervalle générateur d'une structuration octotonique, initiant l'espace cadentiel de *l'élément bêta*.

Ex. 8

Mesures 17-18, page 29, élément bêta, *poco più rit.*

A cet instant, le parcours de la basse, représentant la fondamentale de l'accord de 7^e sur *la*, puis s'inclinant vers un accord de *solb* majeur – bien qu'ayant laissé un instant planer le doute sur sa résolution par l'inclinaison du chant au *mib* – forme un segment de tierces mineures qui, avec la 7^e et la 5^{te} de l'accord de dominante sur *la*, et la 3^{ce} et la 5^{te} de l'accord sur *solb*, achève de compléter la gamme octotonique C3^{0,1} dont seul le *do* est absent.

Enfin, le quatrième triton *mi-sib* est notamment investi d'un rôle tout particulier lors de la transposition de *l'élément alpha* en *lab* (*Vivace scherzando*, pg. 33). Il cohabite, dès le premier accord, avec le second triton *lab-ré* par la double altération de la 5^{te} de l'accord de *lab* (ces deux tritons, là considérés au sein d'une gamme C2⁰, étaient déjà contenus, à la mesure antérieure, dans le trait de virtuosité descendant). Toutefois, à la fin de l'extrait (ms. 7-8 de la section), tirant parti de l'instabilité du discours, il joue sur la multi-paramétrie harmonique qui s'y déroule, permettant son inscription au sein d'espaces harmoniques multiples sans qu'aucun pourtant ne parvienne à

s'imposer par rapport à l'autre. Ainsi, vis-à-vis de la mesure 7, il peut être perçu à la mesure 8 comme l'abaissement de la 5^{te} tantôt d'un accord de 7^e de dominante sur *mi* (*mi-lab-sib-ré*), tantôt d'un accord de 7^e de dominante sur *sib* (*sib-ré-mi-lab*). Autrement, selon la subjectivité auditive, le *sib* peut être vu comme un retour de la 5^{te} juste d'un accord de *mib* à la saveur de dominante, et le *mi* *bécarre* comme sa 9^e mineure.

[2.4] La relation de triton entre le cycle de quintes fondateur (c'est-à-dire issu des fondamentales organisant les sections de l'œuvre) et le cycle de quintes obtenu par l'altération de la 5^{te} des deux accords formés par le cycle fondateur (*réb-lab-mib* et *lab-mib-sib*, engendrant *sol-ré-la-mi*), trouve son paroxysme au milieu exact de l'œuvre, lors de la section *Piu mosso*, pg. 32¹. A cet instant, cohabitent deux espaces clairement compartimentés dans les deux mains, à première vue antinomiques et pourtant complémentaires. Tandis que la main droite, autour de l'ossature d'un accord *mib-solb-sib*, par l'intermédiaire de broderies inférieures, parvient à dessiner auditivement une structure pentatonique dont le *solb* semble être le point focal (*solb-lab-sib-réb-mib*), la main gauche, elle, déploie sur les parties faibles du temps tout d'abord trois accords à la saveur de dominante, puis trois accords parfaits. C'est durant les deux premières mesures de la section que se concentre le nœud tritonique structurel. Pris isolément, les trois accords exposés à la main gauche se fondent sur les fondamentales *la*, *sol* et *ré*, or réévalués par l'adjonction de la main droite, ils se transforment en accords altérés de 9^e de dominante dont les fondamentales sont à présent les suivantes : *mib* (*mib-sol-la-do#-fa*), *réb* (*réb-fa-sol-si-mib*), et *lab* (*lab-do-ré-fa#-sib*). Disposant en cycle de quintes les fondamentales de des accords de la main gauche seule et celles obtenues en y accouplant la main droite, nous obtenons un segment de nos deux cycles structurants à distance de triton : *sol-ré-la*, *réb-lab-mib*.

[2.5] Dans les trois mesures suivantes, le parcours de la main gauche seule ajoute deux nouvelles notes au cycle *sol-ré-la* : *mi* (dernier accord) et *si* (premier accord). Avec la main droite, le 1^{er} temps des trois mesures devient un accord altéré de 9^e de dominante mineure sur *sib* (*sib-ré-fa#-lab-si*), complétant ainsi le cycle *réb-lab-mib-sib*. L'accord du deuxième temps sonne comme un accord parfait avec 3^{ce} mouvante (*do-réb*) dont le *mib* est l'appoggiature et forme dans le même temps le triton structurant issu du cycle (*la-mib*), et l'ultime accord est entendu à posteriori comme une anticipation avec appoggiature de l'accord de dominante sur *mib* qui se déploie ensuite au *Meno mosso* *mib-sol#*(appogg. du *sol*)-*si*(appogg. du *sib*)-

¹ Cette section se déroule entre les mesures 67 à 71, incarnant ainsi le centre de l'œuvre totalisant 142 mesures.

réb-mi. Toutefois, le rapport de $\frac{1}{2}$ ton des fondamentales *si/sib* au premier temps des mesures nous questionne inévitablement sur sa survenance lors de la descente d'octaves au sein de l'élément *gamma* (pg. 31, pg. 34) :

Ex. 9

Mesures 58–60, page 31, élément gamma, descente d'octaves

[2.6] A cet instant du déroulé musical, il y a cohabitation entre deux systèmes : l'un à la main droite fondé sur une gamme sur *sib* qui concentre, par sa 3^{ce} majeure et sa 6^{te} mineure, la double potentialité d'être perçue soit comme un mode de *la* (avec 3^{ce} haussée), soit comme un mode de *sol* (avec 6^{te} abaissée) ; l'autre à la main gauche fondé sur *si bécarré*, dont l'accord de 7^e de dominante qui clos le passage résume la saveur auditive qui se dégage de la descente de broderies qui le précède et achève d'inscrire le *mi#* comme altération de la 5^e. A l'écoute de ce passage, il apparait qu'aucun des deux systèmes ne parvient à s'imposer par rapport à l'autre : en effet, toute tentative de modification enharmonique des notes de l'un ou l'autre système au profit d'un espace unique est vaine. Ceci est particulièrement évident au moment où surgit l'ultime accord noté *sf* : il est tout autant impossible de considérer l'octave *sib* de la main droite comme un retard du *la* 7^e, de même qu'il est impensable d'imaginer les notes *la-ré#* de l'accord comme des appoggiatures du triton *lab-ré* au sein d'un accord sur *sib* (le *si bécarré* devenant *dob...*). Si donc il n'y a pas effacement de l'un au profit de l'autre, il y a, en revanche, interpénétration des systèmes par l'intermédiaire des notes communes qu'ils sont en mesure de partager. Comme nous l'avons signalé au point [2.5], le 1^{er} temps de la troisième mesure de la section centrale déploie un accord de 9^e de dominante altéré sur *sib*, or la 5^{te} haussée de cet accord a la particularité de former avec la 9^e mineure une 5^{te} juste à distance d' $\frac{1}{2}$ ton de la fondamentale (*si-fa#*). De même, lorsqu'un accord sur *si* voit sa quinte abaissée, il peut aisément

basculer, par enharmonie, dans l'univers de *sib* : *si-ré#-mi#* -> *dob-mib-fa*, le *mib* devenant appoggiature de *ré*, nous accédons ainsi à un segment d'un potentiel accord de 9^e de dominante sur *sib*.

[2.7] Poursuivons encore notre raisonnement : lorsque nous disposons deux accords de 9^e de dominante mineure sur *sib* et si bécarre, sans que leurs quintes ne soient aucunement altérées, nous observons que leur seule note commune est le *si/dob*. Cette note se trouve au centre d'un segment de deux ½ tons constitué par les deux fondamentales et les deux 9^e des accords (*sib-si-do*). Ce segment nous permet de réévaluer le début des deux occurrences de l'élément *gamma*. La première fois, le *dob* assombrit l'accord de *lab*, et porte avec le *fa*, ainsi que nous l'avons vu, la potentialité de le saisir comme un segment d'accord de 9^e sur *réb*. Dans cette configuration, le *sib* se trouve inéluctablement attiré vers le *lab*. La seconde fois, le *do bécarre* ôte le doute sur la fondamentale de l'accord et transforme le *sib* en note neutre, 9^e de l'accord de dominante sur *lab*. Nous voyons donc que le rapport de ½ ton des deux accords de dominante *sib/si bécarre*, génère un segment de trois notes que Szymanowski dote d'une capacité structurante, et dont le *dob* au centre va s'avérer d'une extrême importance.

[3.1] La question d'un segment de ½ tons structurant se pose de façon prénante tout au long de l'œuvre par le fait que cet élément réside déjà dans les deux cycles de quintes à distance de triton, obtenus, comme nous l'avons longuement décrit, à partir de l'ossature des accords fondateurs (*réb-lab-mib-sib*) et les altérations de leurs quintes (*sol-ré-la-mi*). Or, on trouve, dès la première occurrence de l'élément *alpha*, la relation de ½ ton *réb-ré*. Présentée ici sous un aspect horizontal, elle s'implique de façon verticale au sein de l'élément *béta* au travers des fondamentales harmoniques. L'oscillation *réb-ré* se déploie à distance de quinte générant naturellement le rapport *lab-la*. Ces quatre notes – outre la capacité qu'elles prêtent de basculer instantanément entre des parties éloignées du cycle des quintes – renferment aussi le triton *ré-lab* que l'on retrouve au cœur des deux accords fondateurs (sur *lab* par l'abaissement de la quinte, sur *réb* par la minorisation de la 9^e), et qui s'implique harmoniquement aux mesures 4-6 de l'élément *béta*.

Ex. 10

Più mosso. (♩ = 100)
(*dolce arpeggiando*)

p
(*dolce marc.*)

rallent.

Poco meno quasi recitando (♩ = 144)

(*espressivo*)
p dolce amoroso poco cresc.

poco cresc. (*riten.*)

avvivando
(*a tempo*)

pp
(*secco*)

(*ten.*)

affettuoso avviv.

cresc.

poco più. rit. *poco meno.* *dolce*

f(energ.) *sub. pp* *rit.* *dim.* *rallent.*

sostenuto

U. E. 5858

Mesures 2–21, page 29, éléments alpha et béta, relation de $\frac{1}{2}$ tons réb-lab, ré-la

Lors de la *coda* (3^{ème} système, pg. 37), Szymanowski présente les quatre notes simultanément et parvient à en réaliser la coexistence au sein d'un espace entendu comme un accord de ré majeur sur une pédale de réb.

Ex. 11



Mesure 143, page 37

Par ailleurs, au commencement de l'œuvre, le groupe de deux accords *trémolo ad lib* s'inscrit, malgré sa graphie enharmonique, comme un seul agrégat de dominante fondé sur une fondamentale *la* absente mais auditivement bien présente (*[la]-do#-fa#-sol-si*), dont le positionnement entre un accord de *réb* et une octave *lab* trouve sa justification vis-à-vis de la relation des quatre notes. De plus, cet accord trouve résonance à la mesure 12 de *l'élément bêta*, lorsque le pivot *la bécarré* y est introduit. La théorie classique nous enseigne que notre triton *ré-lab* a, tonalement, la capacité de se résoudre vers *do#-la*, fondation d'un accord de *la* majeur. Or, des quatre tritons constituant nos deux cycles de quinte, seul l'enchaînement de *ré-lab* vers un accord de 9^e mineure fondé sur *la*, est en mesure, si sa quinte est altérée, de contenir l'intégralité des huit notes des deux cycles : *ré-lab* -> *la-do#-mib-mi-sol-sib*. Il est donc tout à fait remarquable que, lors des deux premières occurrences de *l'élément bêta*, les pivots harmoniques dissonant au sein de la gamme de *réb* forment tout d'abord le triton *ré-lab* (mesures 4-6), puis le *la bécarré* (mesure 12).

[3.2] Afin d'éclairer le parcours des fondamentales harmoniques principales et structurantes des sections qui composent l'œuvre, nous procédons à un relevé topographique que nous choisissons de classer sous la forme de deux colonnes, l'une décrivant l'implication du premier cycle de quintes (sur les « touches noires »), l'autre le second (sur les « touches blanches »). Rappelons également que cette distinction *bémol/bécarré* est présentée dès les vagues ornementales de *l'introduction* de l'œuvre à partir du *Piu vivo*.

Ex. 12

The image displays a musical score for 'Relevé topographique' by Christophe Alvarez. It consists of ten staves of music, each with a specific tempo or dynamic marking. The staves are arranged vertically and separated by a central vertical line. The markings are: Piu Mosso (Pg. 29), Poco Meno (Pg. 29), Poco Meno (Pg. 31), Piu Mosso, Meno Mosso, Vivace, Meno Mosso, Tempo I, Vivace, and Poco Meno. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The notes are primarily half notes and quarter notes, with some beamed eighth notes in the 'Piu Mosso' sections.

Relevé topographique

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

Ex. 13

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

Tableau d'énumération

Ce tableau nous confirme l'implication primordiale des deux fondamentales *réb-lab*, qui sont à la base du cycle sur les « touches noires » par le double empilement de quintes qu'elles génèrent au-dessus d'elles, formant l'ossature des deux accords de 9^e (*réb-lab-mib*, *lab-mib-sib*). L'apparition récurrente du *si/dob* suscite également un intérêt tout particulier, car celui-ci est, avec le *fa*, la seule note du cycle sur les « touches blanches » pouvant être envisagée de deux façons : 1) soit en tant que continuation naturelle du cycle en « touches blanches » formé par les altérations de la 5^{te} des accords fondateurs (*sol-ré-la-mi-si*), 2) soit en tant que 7^e de l'accord fondé sur *réb*, donc rattachée de facto à la structuration agrégative non-altérée de l'accord fondateur (*réb-fa-lab-dob-mib*). Le *fa*, tout en bas de la colonne en terme de fréquence d'apparition, porte en lui la même dualité : 1) c'est-à-dire l'achèvement du cycle en « touches blanches », 2) mais également l'incarnation de la sensible de l'accord fondateur, formant le triton caractéristique avec la 7^e *dob*.

[3.3] Parmi la liste des fondamentales issues du relevé topographique et présentées dans le tableau, seul le *do* – permettant de clore le cycle et de former l'intégralité des 12 notes – est absent. Si celui-ci est présent comme sensible dans l'accord fondateur de 9^e de dominante sur *lab* (*lab-do-mib-solb-sib*), nous avons vu que Szymanowski joue tout particulièrement avec la fonction de cette note au sein de *l'élément gamma*. En effet, il se sert du *dob* et de sa possibilité (illusoire au demeurant, or c'est là tout le jeu des masques) d'être perçu comme abaissement de la sensible, afin de neutraliser son pouvoir d'attraction et de créer la confusion dans son implication soit comme 3^{ce} mineure de *lab*, soit comme 7^e de

réb.¹ Le *dob* est aussi le chaînon manquant entre la 9^e majeure et la sensible, formant ainsi un segment de trois notes (*sib-dob-do*) qui, au cours de la descente d'octaves dans l'*élément gamma*, deviennent matériau structurant (c.f. [2.7]).

[3.4] La tentative de la formulation d'un cycle complet de 12 notes présenté par la succession d'intervalles de 5^{tes} justes trouve sa réalisation de façon tout à fait remarquable dans l'*élément alpha*². Nous avons noté au point [3.1] la génération par la main gauche d'un segment de ½ tons *réb-ré*. Celui-ci trouve un écho à distance de quinte, à la mesure suivante, via l'enharmonie *sol#-la*. Or, par le dessin mélodique conjoint des 2^{ème} temps des deux mesures de la carrure, signalons également la présence de la nouvelle 5^{te} *mib-sib* qui forme, avec *réb-lab*, un segment de cycle rattaché à notre cycle sur « les touches noires ». Enfin, la 5^{te} *mi-si* – seule quinte juste que forment les accords égrenés de la main droite – s'adjoint naturellement à la quinte *ré-la* et présente à son tour un segment de cycle afférent au cycle sur les « touches blanches ».

Ex. 14

Mesures 2–3, page 29, élément alpha

¹ A ce titre, c'est la même chose qui se déroule lors des occurrences de l'*élément alpha* fondées sur *réb*, lorsque la sensible *fa* de l'accord de dominante est abaissée au *mi*.

² Nous choisissons ici de porter notre analyse sur sa toute première occurrence, *Piu mosso*, pg. 29.

Les notes qui permettent de compléter les deux cycles se trouvent dans les deux accords des 2^{ème} temps à la main droite. Ils apparaissent sous la forme de deux accords de 9^e de dominante sur *lab* et *réb*, sans leurs fondamentales, et dont les deux tritons *do-solb* et *fa-dob* sont d'une importance capitale. Si la survenance du *solb* permet de relier les deux cycles entre eux, le rattachement de la quinte *fa-do* à l'un ou à l'autre pose question : en effet, la séparation *bémol/bécarre* qui avait été induite par le cycle premier issu des accords fondateurs de 9^e (*réb-lab-mib*, *lab-mib-sib*) et par la génération d'un cycle second obtenu par les altérations des deux quintes de ces dits accords (*sol-ré-la-mi*), cette séparation *bémol/bécarre* également présentée dès le premier système de l'introduction (*Piu vivo*), il semblait théoriquement exact d'inclure, dans le tableau d'énumération ci-dessus, le *fa* comme élargissement du cycle sur les « touches blanches ». Or, comme nous le voyons ici, les notes *fa-do* incarnent le rôle de sensibles respectives des deux accords fondateurs (*réb-fa-lab-dob-mib*, *lab-do-mib-solb-sib*) et constituent – avec la fondamentale – le matériau inamovible de l'identité sonore et expressive d'un agrégat de dominante. Ainsi, puisque ces notes subsistent quelle que soit la présentation de l'accord (authentique, ou avec sa 5^{te} altérée), elles sont communes aux deux segments de cycles par le fait qu'elles peuvent, en les complétant, ainsi refermer le cercle complet.

[3.5] Des quatre notes formant les deux tritons, le *dob* également mérite toute notre attention. En effet, l'enharmoine *si/dob* sépare virtuellement les deux cycles *bémol/bécarre* et agrandit de facto le cycle sur les « touches noires ». A ce titre, l'enharmoine présentée à la main gauche – c'est-à-dire le *réb* devenant *do#* pour aller à sa 5^{te} *sol#* – doit être éclairée. En réalité, le *solb* demeurant exempt de notation enharmonique et éliminant de fait l'émergence d'un *fa#*, la quinte *do#-sol#* se voit coupée du cycle duquel elle devait être la continuité (*ré-la-mi-si-fa#-do#-sol#* etc). Il semble donc que Szymanowski mette en œuvre là un procédé d'écriture ayant pour objectif unique de pourvoir à l'intelligibilité mélodique d'une *canzonette* quasi-vocale¹ et qui ne doit pas induire en erreur notre explicitation théorique. Or donc, le point tournant enharmonique permettant de caractériser le basculement *bémol/bécarre* entre les deux cycles se situe sur la note *si/dob*. L'analyse de cette section permet ainsi de montrer l'implication musicale de la quasi-intégralité du cycle des quintes dont seul le *sol* est absent :

¹ En effet, du point de vue de la lecture pure, le rapport intervallique *ré-do#* est plus aisé à concevoir et à former que le rapport *ré-réb*.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. A red box highlights the notes 'b' and 'a' in the bass clef, with the word 'centre' written above it. A blue box highlights the notes 'g' and 'f' in the treble clef, with the text 'sensibles de réb et lab' written below it. Brackets below the bass clef indicate 'bécarre' and 'bémol' intervals.

Cycle de quintes, dont les deux sensibles des accords structurants sont notées à part

[4.1] Nous avons vu au cours de notre analyse de *l'élément gamma* à quel point le *dob*, émaillant le discours, jouit d'un statut pluridimensionnel. Le *dob trillo*, sous la descente d'octaves caractéristique, unit par sa constance les deux agrégats à distance de triton, se voyant investi tantôt du rôle de 7^e (sur *réb*), tantôt du rôle de sensible par enharmonie (sur *sol*). C'est le *si/dob* qui figure la note unificatrice entre les deux univers à distance de $\frac{1}{2}$ tons aux mesures 12-14 de la section : en effet, la fondamentale *si* organisant la main gauche participe également de l'agrégat de dominante fondé sur *sib* exprimé par la ligne mélodique de la main droite par le fait qu'elle peut y incarner la 9^e mineure (par enharmonie *dob*). Cela se réalise de façon plus saillante encore au milieu exact de l'œuvre (*Piu mosso*, pg. 32), lorsque, au deuxième système de la section, l'ambivalence au $\frac{1}{2}$ ton se produisant de nouveau, c'est la fondamentale *sib* qui s'impose. Car à cet instant, le *ré* abaissé à la main gauche (ex *ré#* précédemment) ayant été ôté de toute fonction de sensible sur *si*, l'accord parfait mineur se voit envisagé alors par enharmonie : le *fa#* devenant *solb*, appoggiature de la 5^e *fa*, le *ré* incarnant la sensible sur *sib*, et le *si* devenant *dob*, 9^e mineure de l'accord de dominante. Nous avons vu également que, dès le début de la première occurrence de *l'élément gamma*, le *dob* provoque l'ambiguïté par sa double implication tantôt comme 3^e mineure de *lab*, tantôt comme 7^e de *réb*¹. Enfin, l'importance structurelle du *dob* nous permet de mieux saisir le sens de l'aboutissement stupéfiant des vagues ornementales de l'introduction : les traits de virtuosité caractéristiques de la séparation *bémol/bécarre* voient au 2^{ème}

¹ Cette ambiguïté est levée lors de la seconde occurrence de *l'élément gamma* (*Meno mosso*, pg. 33), lorsque le *do* à présent bécarre s'inscrit pleinement comme sensible au sein de l'accord de 9^e de dominante sur *lab*.

système leur dynamique augmenter et leur tempo se précipiter, provoquant une chute brutale sur un *si bécarre*. A l'aune du rôle acquis par le *si/dob* comme point tournant enharmonique du cycle des quintes incarnant, ainsi que nous l'avons vu dans l'exemple 15, son point médian entre une organisation en *bémol* et l'autre en *bécarre*, il n'est pas surprenant de trouver cette hiérarchisation condensée de façon très subtile au cœur de l'introduction de l'œuvre. Signalons également que le *si/dob* a la capacité de transformer l'accord de *lab* en un accord de *mi* majeur ou de *mi* 7^e de dominante, par l'altération ascendante ou/et descendante de la 5^{te} *mib* ; faculté dont Szymanowski use notamment au premiers temps de l'*élément alpha* fondé sur *réb* (pg. 29, pg. 30), ainsi que dans les deux dernières mesures de son occurrence fondée sur *lab* (pg. 33).

[4.2] Nous avons constaté plus haut dans le tableau d'énumération des fondamentales de l'œuvre que seul le *do* manquait à l'accomplissement de l'intégralité du cycle des quintes. Or justement, Szymanowski joue avec le rôle harmonique que cette note est amenée à remplir dans une certaine situation. En effet, au sein des deux accords fondateurs (*réb-lab-mib*, *lab-mib-sib*), c'est dans l'univers de *lab* que le *do* dévoile son potentiel expressif, prenant les traits d'une sensible et transfigurant alors l'accord en 9^e de dominante. Pourtant, ce rôle de sensible est perturbé par l'intermission du *dob*, considéré au premier abord comme 3^{ce} mineure de *lab*, mais également voué à travestir l'accord mineur de *lab* en segment de l'accord de 9^e sur *réb*. Ce jeu sur la 3^{ce} se déplace et se voit reproduit dans l'univers de *réb*, lors des occurrences de l'*élément alpha* concernées par cette fondamentale, et dès la première mesure de l'*élément béta*. Ainsi, le *fa* – qui apparaîtra au 2^{ème} système de l'*élément béta* (pg. 29) – est abaissé au *fab*, ou *mi* par enharmonie. Il forme alors, avec le *dob* emprunté à l'abaissement de la 3^{ce} de *lab* – ici originellement assimilé à la 7^e – une quinte qui, lorsqu'on lui adjoint un *sol#/lab* – note commune aux deux accords respectifs sur *réb* et *lab* – achève de former l'accord de *mi majeur* que Szymanowski réitère quatre fois dans l'*élément alpha*.

[4.3] Nous avons, au point [2.3] de cette analyse, déduit par l'exploration d'itérations agrégatives caractéristiques que Szymanowski généralise dans la Sérénade l'emploi de deux accords structurants de 9^e fondés sur *réb* et *lab*, et dont leurs quintes sont altérées. Si l'ossature de ces deux accords avait formé un premier cycle de quintes (*réb-lab-mib-sib*), la double altération de leurs quintes en formait également un second à distance de triton (*sol-ré-la-mi*). Le relevé topographique des fondamentales de l'œuvre avait permis de mettre en lumière l'implication de ces deux cycles, ainsi que d'y voir apparaître trois autres notes, intrinsèquement liées à l'assise

expressive des deux accords structurants : *fa-dob-solb*, soit respectivement le triton sensible-septième (*fa-dob*) inscrivant l'agrégat sur *réb* comme une dominante, et la 7^e (*solb*) faisant de même au sein de l'agrégat sur *lab*. Or donc, par la superposition de deux couches harmonico-structurelles, l'une directement perceptible par l'oreille (agrégatif), l'autre de l'ordre de l'inconscient (pivots fondamentaux), Szymanowski présente l'intégralité des douze notes de la gamme chromatique qu'il choisit de déployer sous la forme d'un double cycle de quintes.

Ex. 16

The image shows a musical staff with three segments. The first segment is labeled 'Réb 9+ avec 5+ et 5-' and shows a sequence of notes: Bb, C, D, Eb, F, G, Ab, Bb. The second segment is labeled 'Lab 9+ avec 5+ et 5-' and shows: Ab, Bb, C, D, Eb, F, G, Ab. The third segment is labeled 'Totalisent 12 notes' and shows the combined sequence: Bb, C, D, Eb, F, G, Ab, Bb, C, D, Eb, F.

Accords de 9^e altérés sur *réb* et *lab*, formant la totalité des 12 notes

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

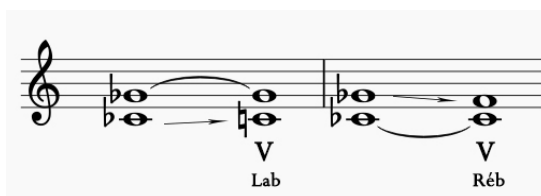
Ex. 17

The image shows a musical staff with two systems. The top system is in treble clef and shows notes: do, re, mi, fa, sol, la, si. A blue line connects 'do' and 'fa'. The bottom system is in bass clef and shows notes: do, re, mi, fa, sol, la, si. A red box highlights the notes 'si' and 'do' in the bass clef, labeled 'centre'. A green line connects 'ré' and 'lab' in the bass clef. A blue line connects 'do' and 'fa' in the treble clef.

Cycle de quintes complet, obtenu à partir du centre *si/dob*

Nous voyons qu'aux deux extrémités figurent justement les notes ambivalentes *do* et *fa* et nous allons constater que celles-ci ont la capacité de résonner de façon particulièrement remarquable avec le moyeu enharmonique *si/dob*. Par sa relation de symétrie, l'exemple ci-dessus nous instruit que c'est véritablement au cœur de la quinte centrale *si/dob-solb* que se produit le changement enharmonique ; ainsi c'est lorsque le *si* tend vers le *solb* qu'il se transforme en *dob*. Néanmoins, et c'est là que figure toute l'extraordinaireté de la conception architectonique imaginée par Szymanowski, cette quinte centrale *dob-solb*, neutre en apparence, se voit dotée de la possibilité de s'inscrire au sein des accords fondateurs par une double altération : lorsque le *dob* est haussé au *do*, extrémité basse du cycle, nous obtenons le triton caractéristique de l'accord de dominante sur *lab* ; lorsque le *solb* est abaissé au *fa*, extrémité haute du cycle, nous disposons alors du triton caractéristique de l'accord de dominante sur *réb*.

Ex. 18



Différentes altérations de la quinte *dob-solb*

Enfin, signalons également qu'en déployant symétriquement les quintes à partir du moyeu *si/dob*, nous obtenons le rapport de triton *ré-lab* dont nous avons parlé au point [2.3] et qui est au centre du parcours harmonique des *éléments alpha* et *béta* (pg. 29, 30, 35). Là encore, ce triton a la capacité de s'inscrire au cœur des deux accords fondateurs : soit dans l'accord de *lab* par l'altération descendante de sa quinte, formant ainsi un mode acoustique et un segment de tons entiers ; soit dans l'accord de *réb* par l'abaissement de la 9^e, formant avec le triton sensible/septième *fa-dob* un cycle de 3ces mineures pouvant générer avec la fondamentale une construction octotonique.

[c.1] Afin de conclure cette analyse, j'ai jugé nécessaire d'insister sur les relations de symétrie qui gouvernent un accord de 9^e de dominante. L'ossature quintale de l'accord fait figure d'étalon : on dispose deux quintes à partir d'un moyeu central qui figure l'élément de liaison par sa note commune. Prenons ici l'exemple du premier des accords fondateurs de la Sérénade :

Réb	Lab	Mib
7		7

Tableau Intervallique : Ligne 1

Le même déploiement symétrique, organisé autour du point central *lab*, permet d'obtenir un cycle de 3^{ces} mineures qui est la base même de l'identité expressive portée par le terme *dominante* :

Fa	Lab	Dob
3		3

Tableau Intervallique : Ligne 2

Par ailleurs, l'éventualité d'élargissement offerte par l'ossature quintale présentée à la colonne 1, voit l'apparition de deux nouvelles notes qui, envisagées de façon isolée, forment un segment d'accord parfait de la possible résolution de l'agrégat de dominante (*solb-sib*)¹, mais qui, envisagées de façon plus globale, peuvent trouver leur inscription au sein d'un accord de 9^e de dominante sur *lab*, second accord fondateur de l'œuvre (*lab-réb-mib-solb-sib*)² :

Solb	Réb	Lab	Mib	Sib
7		7		7

Tableau Intervallique : Ligne 3

[c.2] A partir du moyeu, les possibilités d'écartement symétrique sont au nombre de sept avant que de parvenir à l'ossature quintale de référence. Ainsi, le résultat du premier mouvement présente la division de la quinte en sa double altération, le second résume la ligne 3 du tableau intervallique par l'établissement d'un segment de trois notes à distance de tons dont les deux extrémités forment la 3^{ce} *solb-sib* porteuse tel que nous l'avons vu plus haut d'une double potentialité.

¹ Notons que ceci fait particulièrement sens dans le cas où l'ossature quintale est fondée sur le pivot *lab* ; ainsi les nouvelles notes obtenues (*réb-fa*) s'affirment comme résultantes d'un geste cadentiel entre les deux accords fondateurs de l'œuvre.

² Le *réb* est assimilé à l'appoggiature de la sensible *do*.

Sol		Lab		La
	1		1	

Tableau Intervallique : Ligne 4

Solb		Lab		Sib
	2		2	

Tableau Intervallique : Ligne 5

Poursuivant le mouvement, nous obtenons le cycle de 3^{ces} mineures présenté plus avant à la ligne 2, segment à capacité octotonique lorsqu'on lui adjoint, avec l'altération de la 5^{te}, la fondamentale ou la 9^e de l'accord. Le mouvement évolue ensuite vers une disposition en 3^{ces} majeures, intrinsèquement porteuses d'une saveur de gamme par tons, et trouvant également la possibilité de s'inscrire au sein d'un accord de dominante avec 5^{te} haussée fondé sur *lab*.

Fa		Lab		Dob
	3		3	

Tableau Intervallique : Ligne 6

Mi		Lab		Do
	4		4	

Tableau Intervallique : Ligne 7

A ce stade, les deux derniers mouvements d'écartement se caractérisent par leur double implication tant au sein de l'accord sur *réb* que celui sur *lab*. Ainsi, le premier résonne avec l'ossature quintale de référence mais diffère de celui-ci par sa présentation en quartes qui par conséquent lui confère la faculté de se voir perçu comme un second renversement de l'accord parfait de *lab* majeur dont le *réb*, comme nous l'avons vu dans la ligne 3, incarne l'appoggiature du *do*. Le second, quant à lui, représente la division de l'octave de 12 notes en son milieu par le triton, symbolisant tout à la fois l'abaissement de la 9^e majeure sur *réb*, et

Au-delà de la prégnance naturelle d'accords de 7^e ou de 9^e de dominante, altérés ou non, fondés sur les pivots structurants *réb* et *lab*, on note la présence de trois agrégats remarquables. Au sein d'un intervalle de quinte juste formé par les deux extrémités, l'agrégat de 9^e de dominante mineure altérée fondé sur *sol* jouit d'une constitution qui le rend très proche de l'accord de 9^e de dominante sur *réb* : en effet, avec leur quatre notes communes, il suffit à la fondamentale originelle (*réb*) d'effectuer un déplacement de triton pour créer ce nouvel accord sur *sol*. A cet instant, la 7^e de *réb*, notée *dob*, devient sensible sur *sol* et se transforme enharmoniquement en *si bécarre*. Ainsi, n'est-il pas anodin de constater à la page 31 de l'œuvre, la manifestation quasi-simultanée de la mise en œuvre du point tournant enharmonique lors de la descente d'octaves, et de l'oscillation tritonique *réb-sol*.

A ce titre, l'extrémité haute des trois accords lors de laquelle émerge un agrégat de dominante fondé sur *si* et dont la 5^{te} est haussée, s'implique dans la fameuse descente d'octaves personnifiant le point tournant enharmonique, mais également au sein du balancement de triton *réb-sol* par le jeu des altérations de la quinte et des notes communes au trois accords : *si-ré#-sol-la* -> *sol-si-mib-[fa]-la* -> [*réb*]-[*fa*]-*sol-la-dob-mib*.

Enfin, si les fondamentales aux extrémités figurent également la minorisation des sensibles des accords fondateurs (*réb-fa* -> *mi*, *lab-do* -> *si*) – procédé avec lequel, comme nous l'avons vu, Szymanowski joue fréquemment – l'extrémité basse forme un accord fondé sur *mi* qui apparaît de façon ostensible dès *l'élément alpha*, à la main droite, aux côtés des accords sur *réb* et *lab*.

BIBLIOGRAPHIE

1) Littérature sur Szymanowski :

Chylińska, Teresa, *Szymanowski*, Twayne Publishers & The Kosciuszko Ó Foundation, New York, 1973.

Chylińska, Teresa, *Karol Szymanowski, his life and works (Karol Szymanowski, sa vie et son oeuvre)*, University of Southern California, School of Music, Los Angeles, 1993.

Moere van, Didier, *Karol Szymanowski*, Fayard, Paris, 2008.

Palmer, Christopher PALMER, *Szymanowski, un compositeur à la croisée des chemins*, Actes Sud, Arles, 1987.

Samson, Jim, *The Music of Szymanowski*, Kahn & Averill, London, 1990.

Wightman, Alistair, *Selected writings of Szymanowski (Ecrits choisis de Szymanowski)* Toccata Press, London, 1999.

Wightman, Alistair, *Karol Szymanowski. His Life and Work*, Alderhost, Ashgate Publishing, Alderhost, 1999.

2) Publications en langue polonaise :

Chylińska, Teresa, *Korespondencja Vol. 1 1903-1919 (Correspondance, Volume 1 1903-1919)*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Cracow, 1982.

Chylińska, Teresa, *Karol Szymanowski i jego epoka (Karol Szymanowski et son époque)*, Musica Iagellonica, Cracow, 2006.

Łobaczewska, Stefania, *Karol Szymanowski. Życie i twórczość (Karol Szymanowski. Sa vie et son oeuvre)*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Cracow, 1950.

Sierpiński, Zygmunt, *O Karolu Szymanowskim (A propos de Karol Szymanowski)*, Interpress, Warszawa, 1983.

Zieliński, Tadeusz, *Szymanowski : Liryka i ekstaza (Szymanowski: Lyrisme et extase)*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Cracow, 1997.

3) Ouvrages et articles divers :

Berger, Arthur, « Problems of Pitch Organization in Stravinsky » (« Questions de l'organisation des hauteurs chez Stravinsky »), *Perspectives of New Music*, 2/1, 1963, p. 11-42.

Boulez, Pierre, « Le texte, le compositeur et le chef d'orchestre », in *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. 2. Les Savoirs musicaux* (sous la direction de Jean-Jacques NATTIEZ), Actes Sud / Cité de la Musique, Arles-Paris, 2004, p. 1183-1196.

Chechlińska, Zofia, « Chopin a Impresjonizm » (« Chopin un impressionniste »), *Skice o kulture muzycznej XIX wieku*, Warsaw, 1973, tom 2, p. 21-34.

Kurth, Ernst, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners « Tristan » (L'harmonie romantique et sa crise dans « Tristan » de Wagner)*, Georg Olms Verlag, Hildesheim-Zürich-New York, 1985.

Leleu, Jean-Louis, « La notion de 'Background Structure' chez George Perle: de l'étude du langage musical au déchiffrement des œuvres », *International Journal of Musicology*, vol. 4 (1995), p. 253-290.

Leleu, Jean-Louis, « Structures d'intervalles et organisation formelle chez Debussy: une lecture de 'Sirènes' », in *Claude Debussy. Jeux de formes* (éd. Maxime Joos), Éditions Rue d'Ulm (ENS), Paris, 2004, p. 189-219 et p. 288-295.

Leleu, Jean-Louis, « Debussy selon Ernst Kurth : la mise en perspective du théoricien », dans *Regards sur Debussy* (éds. Myriam Chimènes et Alexandra Laederich), Fayard, Paris 2013, p. 349-360.

Messiaen, Olivier, *Technique de mon langage musical*, Leduc, Paris, 1944.

Perle, George, *Twelve-Tone Tonality (La tonalité des douze notes)*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles, 1977.