

LES FANTAISIES DU VOYAGEUR

XXXIII Variations Schaeffner

Ouvrage publié avec le concours du
CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

PARIS
SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE
1982

Sur le premier thème de la VIII^e symphonie de Beethoven

« Ne lâchez plus Beethoven ! » me disait gentiment André Schaeffner le 30 juin 1970, après une communication à la Société française de Musicologie¹, suivie d'une longue conversation avec lui. A la mémoire de celui qui n'était pas seulement, pour ma femme et moi, le musicologue et l'ethnomusicologue connu de tous, mais un ami de longue date, rencontré d'abord chez notre ami commun le peintre Desnoyer, ce m'est un pieux devoir que de dédier les pages que voici — comme un prolongement de notre conversation d'alors.

Dans la musique de Beethoven, il arrive qu'on rencontre des échos venus soit de ses œuvres antérieures, soit d'ailleurs. Dans le premier cas — pour nous en tenir à quelques exemples — il peut s'agir, comme dans l'op. 110 (1821), du nostalgique rappel d'un thème d'autrefois, venu ici de la huitième sonate pour piano et violon (1802); ou encore, d'un rythme qui revient à différentes reprises, jusqu'au moment où il trouve sa forme accomplie : tel celui du premier thème de la V^e symphonie (1808), plusieurs fois présent dans les œuvres antérieures (finale du V^e quatuor op. 18 n° 5, 1800, premier mouvement de la sonate op. 57, 1804-05, etc.)²; tel encore le thème de l'*Hymne à la Joie*, élaboré à plusieurs reprises : *Gegenliebe* (WoO 118, 1795), esquisse de 1804,

1. Résumée dans la *Revue de Musicologie*, LXVII/1 (1971), 23-28.

2. Après la V^e symphonie, on en trouve un dernier écho dans le *Scherzo* du X^e quatuor, op. 74 (1809).

instrumentale qui accompagne la musique. Il n'est donc pas rare d'entendre une sorte d'« hétérophonie » rythmique entre les parties chantée et jouée. La première représente l'image réelle, la deuxième l'image idéale de la même idée rythmique.

En voici les paroles, en traduction française :

Voici le message de Kossuth : — Il n'a plus de régiment.
S'il le demande encore une fois — Nous irons tous à la bataille.
Vive la liberté de la Hongrie — Vive la Patrie.

Texte bien circonstanciel, il va de soi, qui ne peut s'appliquer qu'à la guerre d'indépendance de 1848. Il est composé de quatre vers octosyllabes (segments 1-4) et un refrain de treize syllabes (8 + 5, segments 5-6). Si l'on ne considère que la mélodie, on est tenté d'y voir cinq octosyllabes et un refrain de cinq syllabes. Il existe heureusement plusieurs strophes, ou plusieurs textes, établis sur la même mélodie, qui ne nous laissent aucun doute sur ce point. Il existe un deuxième texte, qui n'a pas de rapport organique avec les paroles pré-citées :

Il pleut à verse — Sur le chapeau de Lajos Kossuth;
Qu'il soit béni autant de fois — Qu'il reçoit de gouttes,
Vive la liberté..., etc.

Les deux textes (strophes ?) ont-ils été écrits par le même auteur ? C'est possible, mais nous n'en sommes pas sûrs, en raison de l'ambiguïté extra-musicale qui entoure le chant. Mentionnons seulement que la cadence choriambique est moins nette dans le deuxième texte :

E-sik e-s' ka-ri-ká-ra
 ♪ ♪ ♪ ♪. ♪ ♪ ♪ ♪.
 Kos-suth La-jos ka-lap-já-ra etc
 ♪ ♪. ♪ ♪. ♪ ♪ ♪ ♪

L'auteur probable du texte est Lajos Balkányi Szabó (1823-1889), fervent patriote et poète de second ordre, auteur de plusieurs poèmes à prétention populaire inspirés de l'esprit de Petöfi (né la même année que lui) ¹⁶.

Ervin Major, grand spécialiste de la musique hongroise au XIX^e siècle, admet que Balkányi Szabó puisse être l'auteur, non seulement des paroles, mais aussi de la mélodie. Selon István Völgy ¹⁷,

16. Il fut avocat puis magistrat à Debrecen. Cf. *Magyar Irodalmi Lexikon* [Dictionnaire de la littérature hongroise] (Budapest, 1963-1965), I, p. 92.

17. « A Kossuth-nóta története » [Histoire du Chant Kossuth], dans *Éneklő Nép*, 1946, n° 3.

Hassan JOUAD,
Bernard LORTAT-JACOB

Les modèles métriques dans la poésie de tradition orale et leur traitement musical

I. LES PRINCIPES DE VERSIFICATION

La théorie métrique élaborée par Morris Halle et Samuel J. Keyzers ¹ repose sur une hypothèse qui distingue dans toute activité de versification deux aspects : d'une part le mètre, qui est une structure séquentielle d'entités abstraites et qui a une fonction de modèle, d'autre part la réalisation de ce mètre-modèle en énoncés concrets, c'est-à-dire en vers.

Si l'identification d'un vers ne pose pas de problème majeur du fait que celui-ci est une donnée immédiate, l'identification de la structure métrique qui lui est sous-jacente n'est au contraire pas évidente. Aussi l'essentiel du travail de recherche consiste-t-il à découvrir ce qui, dans une tradition poétique donnée appartient au domaine de la structure métrique et qui, donc, ne se confond pas avec le vers proprement dit.

Dans cette optique cependant, la tradition poétique orale berbère du Maroc constitue un domaine privilégié. Il existe en effet dans cette tradition une pratique poétique dont l'interrogation systématique a permis la mise à jour d'un système de modèles métriques ². Ce système de modèles constitue un outil d'analyse qui met en lumière d'une façon tout à fait neuve la plupart des phénomènes entrant dans la définition du vers.

L'objet du présent article est double : il vise à présenter au lecteur une description du système de modèles métriques de la poésie berbère marocaine; mais aussi à démontrer que les résultats que nous avons obtenus en interrogeant systématiquement la métrique poétique doivent nécessairement être pris en compte par l'analyse musicale.

1. M. Halle, S. J. Keyzers, 1966; M. Halle, 1970, 1972.

2. Cf. H. Jouad, 1977.



André Schaeffner notant la musique d'un tambourinaire Dogon.
Mission Dakar-Djibouti au Mali-Sanga (1931) (cf. Musée de l'Homme).

a) La « cloche des héros » (*dpa'o dril-bu*), qui est dépourvue du rosaire de perles, des monstres, des lotus et des guirlandes, autrement dit qui devrait être parfaitement lisse.

b) La « cloche des Tathāgata » (*de-bzhin gshegs-pai dril-bu*), avec visage de Vairocana (Tib. *Rnam-snang*) et bandeau de « roues de la loi » (*'khor-lo*) (voir fig. 3).

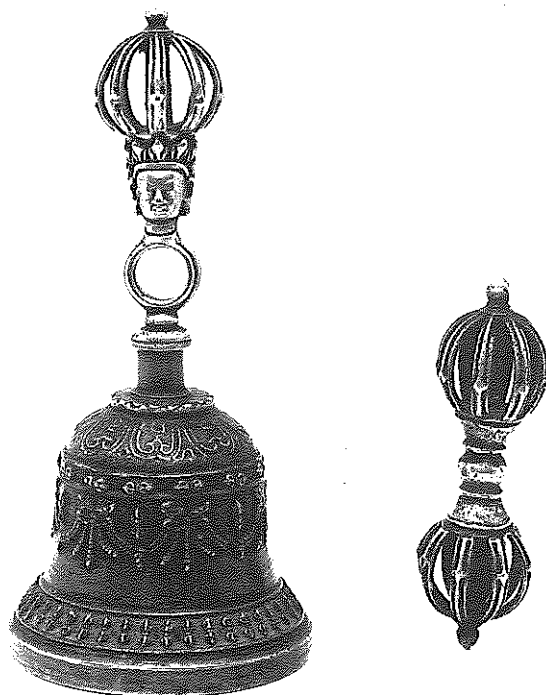


FIG. 4 — Cloche de la famille du diamant et *rdo-rje* à neuf pointes, formant paire. Coll. personnelle, cliché Musée de l'Homme.

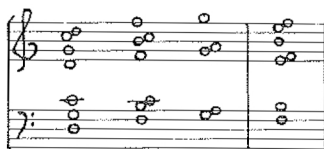
c) La « cloche de la famille du diamant » (*rdo-rje rigs kyi dril-bu*) avec bandeau de *rdo-rje* (voir fig. 4).

d) La « cloche de la famille du joyau » (*rin-chen rigs kyi dril-bu*) avec bandeau de bijoux (*rin-chen*).

e) La « cloche de la famille du lotus » (*padma rigs kyi dril-bu*) avec bandeau de lotus (*padma*).

f) La cloche de la famille des actions agissantes (*las kyi rigs kyi dril-bu*) avec bandeau d'épées (*ral-gri*).

quartes superposées, mais cette fois-ci au milieu et non pas à partir de la note la plus grave (ce qui échapperait à l'analyse harmonique limitée à la première octave). L'accord final est composé de sol-la-sol'-la'-sol" (27/27). Nous trouvons ici réunis, dans la plus courte pièce du répertoire, les trois accords les plus fréquents de la musique ('au) sisile kwaio; l'accord 442/442 apparaît dans d'autres pièces également sur la note fa :



Ce sont ces mêmes accords — à l'exception de 424/424 — qui commencent ou terminent les pièces. L'accord final le plus fréquent est formé de 27/2(7), avec ou sans le sol" dans l'aigu (ex. 3, 5, 7, 8 et les sept autres pièces transcrites mais non reproduites ici); cet accord peut également commencer une pièce (ex. 1 et 5). L'accord 442/442 apparaît dans nos exemples trois fois à la fin des pièces (ex. 2 sur ré; ex. 1 et 6 sur fa) et quatre fois au début (ex. 2, 4, 8 sur ré; ex. 6 sur fa).

Il reste une pièce (ex. 4) qui comporte un accord final différent, apparaissant à la fin du passage en tutti joué trois fois : sol-la-do'-ré'-sol'-la'-do"-ré" (2324/232). Avec une tierce (la-do) et deux secondes (sol-la, do-ré) à l'intérieur d'une même octave, cet accord se distingue de tous les autres. En examinant la transcription, on s'aperçoit que le do' et le do" sont émis par le *na'o i na'o* et le *sili i na'o* bien avant les autres notes finales. Si on ne considère pour le moment que ces dernières, en valeur de noires, on voit qu'elles forment un accord habituel de deux quartes superposées et d'une seconde (244/24). Mais les deux do continuent très clairement à se faire entendre, ce qui ajoute des tierces :



Cette configuration sol-la-do-ré, où le do est émis avant les autres notes mais continue à se faire entendre, apparaît fréquemment dans les passages contrapunctiques (ex. 1, 3, 5, 7), et une fois également dans un accord où toutes les notes sont émises simultanément (ex. 1, dernier accord du premier segment mélodique).

Dans les passages contrapunctiques, une autre tierce (ré-fa) apparaît sporadiquement, mais les deux notes ne sont jamais émises simultanément, elles sont toujours décalées rythmiquement.

André Schaeffner

1895-1980

« Savant peut-être, artiste d'abord ». Tel, en pleine lucidité, André Schaeffner se définissait à quelques jours de sa mort.

Il naît le 7 février 1895 à Paris. Son père était originaire de la vallée du Rhin; encore adolescent il avait quitté son pays natal en 1870, ne voulant pas devenir allemand. Issu d'une famille de chimistes, Antoine Schaeffner, établi à Paris, suivit cette carrière et aurait désiré voir son fils unique s'engager dans la même voie. André Schaeffner prépara donc le concours d'entrée à l'Institut de chimie appliquée. Mais inconsciemment son choix était déjà fait. Sa mère, qui avait remarqué son oreille juste, lui avait fait enseigner le solfège et le piano, mais selon des méthodes qui l'ennuyaient. « Je dois très peu de choses à mes études scolaires. Tout se fit en dehors, tout se produisit par une série de hasards. » Le premier hasard date de ses quinze ans : passant ses vacances d'été à Cologne, dans une famille amie dont le père était architecte, il découvre l'existence d'une architecture moderne et de la peinture impressionniste en voyant dans des revues d'art allemandes des reproductions d'œuvres nouvelles : « et l'on voudrait que je haïsse l'Allemagne en bloc. De m'avoir fait connaître et comprendre l'art français peut-être; d'avoir suscité en moi mes goûts artistiques ». A son retour à Paris, il fait connaissance avec le théâtre de Maeterlinck, la littérature symboliste et presque en même temps Ravel et Debussy (les œuvres de piano). Dès lors, il court les concerts. Sa curiosité insatiable le porte aussi bien vers l'art du Moyen Âge que vers l'art moderne, dédaignant la Renaissance et ce qui en est sorti : « le sens du classique ne m'est venu que fort tard, ce que je demandais à une œuvre c'est non pas qu'elle fût belle mais qu'elle me donnât une secousse par son étrangeté, un plaisir nouveau ». L'année suivante est marquée par la lecture pêle-mêle de Claudel, Barrès, Péguy, Gide, Proust : « Je n'ai eu que tardivement l'intuition de ce qui est l'essence de la philosophie. J'avais lu du Nietzsche, du Bergson. Mais ce n'est que lorsque Kant m'a introduit dans la critique de la connaissance que j'ai su ce qu'était la philosophie. »

Dans une note rédigée beaucoup plus tard sur « La surprenante évolution du goût artistique personnel de M.S. », il note à l'année 1914, en même temps que sa fanatique admiration pour Debussy, sa découverte du *Sacre*, son ignorance à peu près totale de Bach et de Mozart, son incompréhension de Beethoven.