



Université Paris-Sorbonne Institut de recherche en musicologie (IREMus – UMR 8223)

Regards sur le comparatisme en musicologie : enjeux et méthodes

Rencontres des 13 et 14 mars 2015

Comité d'organisation : Audrey Cabarrou, Yvonne Duong, Raffaele D'Eredità, Martin Guerpin,
Anne Heijboer, Lois Lacour, William Osmond, Alexandre Robert, Tristan Ruiz

13 mars, Maison de la recherche – 28, rue Serpente – Paris 6^e – salle D 223, 14-19 heures

Modération : François Picard

14h00 **Nicolas MEEUS** (Université Paris-Sorbonne), *Exposé introductif.*

14h40 **Mathilde ZAGALA** (Université Paris-Sorbonne), *Maple Leaf Rag : comparaison de deux arrangements pour orchestre, dans les États-Unis du xx^e siècle.*

En 1899, la publication de *Maple Leaf Rag*, piano rag de Scott Joplin, par John Stark & Son marqua l'un des premiers grands succès de partitions instrumentales aux États-Unis, contribuant à une mode mondiale pour le ragtime et la danse qui lui était associée, le cakewalk. Le succès fut tel qu'il dépassa vite la musique pour piano, et le morceau commença à être également interprété par des orchestres. Le début du XX^e siècle aux États-Unis vit la publication de plusieurs orchestrations de ce morceau. Parmi elles, celle contenue dans le recueil des *Fifteen Standard High Class Rags*, plus connu sous le nom de *Red Back Book*, publié par Stark Music Company à une date non connue mais estimée autour de 1912, et celle publiée en 1926 par Melrose Bros. Music Company (arrangement d'Elmer Schoebel) retiennent notre attention, par leur singularité.

Si le répertoire du ragtime a déjà beaucoup été étudié, son interprétation par des orchestres de danse au début du XX^e siècle constitue un aspect peu représenté dans les travaux académiques. Avec l'analyse historique et musicologique de ces deux arrangements pour orchestre de *Maple Leaf Rag*, je montrerai, à partir des nombreuses différences de tonalité, mesure, forme et instrumentation, comment l'on peut saisir une évolution dans la mode musicale du début du XX^e siècle, centrée sur le ragtime, cakewalk et *two step* à l'époque du premier arrangement et sur le jazz et fox trot à celle du second. Cette étude pourrait contribuer à l'approfondissement de la connaissance du répertoire joué par les orchestres de danse au début du XX^e siècle ainsi qu'à celle des idiomes du ragtime et du jazz et leur comparaison.

15h20 **Dominique POREBSKA-QUASNIK** (Université de Siedlce, Pologne), *La construction idéale des œuvres lyriques dans l'Europe de l'Ouest et de l'Est de la première moitié du XX^e siècle. La forme, le centre, le message.*

Nous comparerons des œuvres d'Europe de l'ouest et de l'est (Pologne) de la première moitié du XX^e siècle [1926]. À l'époque de l'éclatement des structures dans une Europe secouée par les guerres et à l'aube de la deuxième guerre mondiale. Prenant racines à la fin du XIX^e siècle, où styles et nationalités s'affirment, nous montrerons comment, s'appuyant sur des modèles solidement établis, des chefs-d'œuvre comme *La Vie antérieure* de Duparc (et Baudelaire), *Morgen* de R. Strauss et *Le Cygne* de Szymanowski, en affirmant leurs origines, restent incomparables. Car le poids des mots et des notes n'est pas le même. Si la

forme est préhensible, le centre, *la clé de voûte de l'œuvre est comme décalée d'une œuvre à l'autre*. Pour comprendre et comparer, il faut saisir le message. Ce que confirment les grandes œuvres lyriques (opéras) postérieures comme *Manru* de Paderewski, face à *Pelléas et Mélisande* (Debussy) ou *Monna Vanna* (Henri Février) et *Salomé* (R. Strauss) [1901-1909]. Puis *La Vengeance de Jontek* (Bolesław Wallek-Walewski) face à *Turandot* (Puccini), *Der Rosenkavalier* (R. Strauss) ou *Wozzeck* (Alban Berg) [1926]. La modernité n'est pas là où elle semble être, car les différences d'écriture ne font que cacher des différences de pensées. Comment pouvons-nous donc comparer, avec quels instruments ? Le principal est pour nous la recherche du message délivré. La pensée de l'œuvre qui crée son langage et non le langage qui représente une époque. Nous rechercherons la structure, le symbole (s'il existe) et comment il faut lire ces œuvres. Sans aucun doute dans leur passé, incontournable. Puis dans leur modernité. Le langage musical n'est qu'un moyen d'exprimer une pensée qui est la clé de voûte de l'œuvre. Saisissant cette pensée, on peut comparer les langages, car ils possèdent alors leur sens véritable. Par exemple : le soleil chez Strauss (Morgen) et la lune (Salomé), n'est pas le soleil de Duparc (et Baudelaire). Chez les Polonais, rare est le soleil, on parle d'aurore... et la lune de Paderewski (Manru) est un symbole de liberté. Tout dépend de cette pensée maîtresse.

16h00 Charles ARDEN (Université Paris 8), *Hector Berlioz : la composition comme œuvre de comparatisme artistique*.

Le comparatisme est au fondement de l'apprentissage personnel et artistique de Berlioz : des différents lieux et des influences de sa jeunesse il tire une volonté créatrice qui s'exprimera en multipliant les références littéraires et musicales.

L'œuvre de Berlioz nous paraît exemplaire en cela qu'il multiplie les ouvertures artistiques, culturelles, géographiques, historiques, affectives, institutionnelles... qu'il incarne par des moyens purement musicaux, grâce aux choix les plus subtils de timbres, de mouvements rythmiques, mélodiques et harmoniques, par un travail original des formes et du répertoire.

En comparant les champs de force de son œuvre, nous souhaitons montrer que Berlioz a érigé le principe comparatiste en mode de composition, élargissant la confrontation des moyens musicaux vers une esthétique romantique d'interaction entre les arts.

Il ne s'agira donc pas pour nous d'appliquer la méthode comparatiste comme un ensemble de protocoles à l'objet musical réduit en éléments de comparaison mais, au contraire, de partir des champs de forces qui sont présents dans la musique, de montrer que leur comparaison constitue la cohérence qui fait l'œuvre et qu'elle permet au compositeur et à l'auditeur de se rejoindre, de se comprendre, de s'entendre.

16h40–17h00 : Pause

Modération : Nicolas Meeùs

17h00 Lois LACOUR (Université Paris-Sorbonne), *La Suite pour quatuor à cordes op. 59 et la Suite pour quintette à vent op. 57 de Charles Lefebvre : l'impact de l'effectif sur l'écriture d'un compositeur*.

À la fin du XIX^e siècle, les sociétés de musique de chambre se multiplient. Ces dernières sont le plus souvent dévolues à l'exécution de quatuors à cordes. Cependant, il en est une qui se démarque nettement : la Société de musique de chambre pour instruments à vent fondée par Taffanel, ensemble inédit en ce temps. Charles Lefebvre, compositeur aujourd'hui méconnu mais apprécié de son vivant pour son habileté dans le domaine de la musique de chambre, a dédié une pièce à cet ensemble. L'intérêt de cette dernière se trouve rehaussé lorsque l'on constate que le même compositeur a, moins d'un an après, écrit une seconde œuvre comparable pour quatuor à cordes. En effet, ces deux pièces utilisent un genre particulier : celui de la suite. Les deux formations utilisées sont le quatuor à cordes et le quintette à vent, c'est-à-dire aujourd'hui les effectifs phares des deux familles instrumentales évoquées. Le fait de comparer un objet de référence à un autre qui n'en est qu'à ses débuts permet d'éclairer ce dernier, de mettre en valeur ses caractéristiques propres. Les différences de facture et d'acoustique des instruments poussent le compositeur à proposer des solutions différentes. Le but de cet exposé sera de montrer comment ces contraintes techniques – ambitus, nombre d'instrumentistes, gestion du souffle ou de l'archet, etc. – ainsi que les modes expressifs attribués à chacun de ces deux ensembles ont une répercussion sur les choix du compositeur, et montrer de ce fait les spécificités de l'écriture pour quintette à vent.

17h40 **Audrey CABARROU** (Université Paris-Sorbonne), *Le Trio pour violon, violoncelle et piano n° 2 op. 34 de Cécile Chaminade et le Trio n° 2 op. 92 de Camille Saint-Saëns : deux facettes de la musique française.*

À la fin du XIX^e siècle, le trio pour piano, violon et violoncelle apparaît comme l'ensemble phare de la musique de chambre. Apte à mettre en valeur les cordes, il suscite sans retenue l'intérêt des musiciens français. Comparer deux pièces dédiées à ces trois instruments réunis devient digne d'attention dès lors que le travail met en lumière la diversité de traitement de cette formation. Dans le cadre de la présente étude, la comparaison s'effectuera entre les mouvements lents de deux trios, l'un composé par Cécile Chaminade en 1887, l'autre par Camille Saint-Saëns en 1892. La mise en regard de ces œuvres implique de partir du constat suivant : les procédés utilisés pour renouveler le discours sont en réalité similaires. Ainsi faut-il relever l'importance que chacun accorde à la sonorité, et à l'utilisation du timbre des instruments en tant qu'outil apte à varier le matériau thématique ; au même titre que la transposition, la richesse de l'écriture pianistique constitue un moyen efficace de renouvellement du discours musical. Si les procédés de composition exploités présentent au départ des parentés, notre objectif sera de montrer que d'une pièce à l'autre, la variété de leur emploi permet d'aboutir à un résultat sensiblement différent. Nous observerons comment, avec une formation instrumentale identique, chaque compositeur parvient à mettre en avant certains aspects de la musique française, telle que la recherche d'une couleur sonore ou d'une écriture savante au contrepoint élaboré.

18h20 **William OSMOND** (Université Paris-Sorbonne), *L'impressionnisme, une idée de la peinture rendue légitime en musique ?*

L'usage du terme impressionnisme pour expliquer des tendances musicales de certains compositeurs de la fin du XIX^e siècle ne fait pas toujours l'unanimité parmi les musicologues. Face au phénomène interdisciplinaire où une idée issue du domaine de la peinture est emprunté et utilisée – voire accolée à outrance – en musique dans le but de la faire sienne, nous avons le devoir – ou du moins la responsabilité – d'en vérifier les postulats. Notre étude s'ouvre sur la question de la correspondance entre les arts, se concentrant en particulier sur la musique et la peinture. Nous traiterons la notion d'image musicale et la conception d'une musique qui se dit impressionniste, en signalant les risques qu'implique une telle approche interdisciplinaire. Un regard sera également porté sur les théories concernant le parallélisme entre musique et peinture. Ensuite, nous aborderons l'origine et l'épanouissement du mouvement impressionniste : il s'agit de présenter brièvement les éléments qui caractérisent l'impressionnisme en peinture pour mieux comprendre leur correspondance dans la sphère musicale. Une troisième partie sera consacrée aux compositeurs, notamment Claude Debussy, dont les œuvres ont été classifiées d'impressionniste. Nous y évoquerons les éléments qui ont stimulés chez ces compositeurs au tournant du siècle le renouvellement du langage musical. À travers quelques exemples tirés d'œuvres choisies, nous illustrerons cette recherche d'expressions nouvelles, en évoquant également l'étendue du mouvement au-delà de nos frontières.

14 mars, Maison de la recherche – 28, rue Serpente – Paris 6^e – salle D 223, 14-18 heures

Modération : Jean-Jacques Velly

14h00 Cécile BARDOUX LOVEN (Université de Stockholm), *La mélodie selon Schenker, Meyer et Narmour : comparaison, évaluation et rencontre de procédés analytiques.*

Au cours du XX^e siècle, de nombreux théoriciens s'intéressent à la dimension mélodique. Parmi eux, Heinrich Schenker (1935) et Leonard B. Meyer (1973) ont élaboré des théories concernant son fonctionnement, sa structure, son déploiement et son implication dans l'organicisme d'une œuvre. Malgré l'influence de Schenker sur Meyer, leurs théories semblent diverger et elles constituent postérieurement la source de courants théoriques différents. À la suite de Narmour (1977) se posera toutefois la question de la pertinence de leur rencontre.

La communication propose une étude comparative de deux éléments analytiques principaux et de leurs représentations graphiques dans les théories de Schenker et de Meyer. Elle débute par un exposé concis concernant leurs principes fondamentaux respectifs (*Ursatz* et implication-réalisation) et la signification, selon eux, du mouvement conjoint dans la mélodie. Ensuite, elle présente systématiquement des exemples d'analyses thématiques pour éclairer efficacement les sens accordés, d'une part, aux niveaux d'analyse, et d'autre part, aux intervalles disjoints, en particulier, à la figure d'élaboration mélodique de type *gap-fill*. Cette étude comparative permet également d'établir une évaluation méthodologique et épistémologique des deux théories. Finalement, la place de la réflexion de Narmour et de sa théorie mélodique (1977, 1990/92) est étudiée par rapport à Schenker et Meyer. Il sera alors suggéré que ces théories présentent, en ce XX^e siècle, la possibilité de se compléter et de conduire à de nouveaux résultats musicologiques.

14h40 Claire CHAMIYE COUDERC (Université Paris-Sorbonne), *La genèse de l'utilisation de l'intertextualité par les musicologues médiévistes : de l'attraction à l'appropriation.*

L'objet de cette communication est d'étudier la manière dont les premiers musicologues médiévistes se sont appropriés le concept d'intertextualité entre la seconde moitié du XIX^e et la seconde moitié du XX^e siècle. Dans un premier temps, il s'agira d'examiner ce qui a incité les musicologues médiévistes à s'intéresser au concept d'intertextualité : en quoi cet outil prioritairement littéraire ouvrirait-il des perspectives pour l'analyse de la musique médiévale et de la chanson plus particulièrement ?

L'apport du philologue médiéviste Paul Zumthor fera l'objet d'une seconde partie tant ses travaux ont marqué de leur empreinte la recherche en littérature et en musicologie médiévale. Ces deux premières parties ont pour finalité d'éclairer la mise en place progressive d'un comparatisme méthodologique de l'intertextualité littéraire mais aussi de l'oralité ethnomusicologique dans le domaine des musiques médiévales.

Dans un troisième temps, nous évaluerons la manière dont les principales écoles se sont approprié le concept. L'analyse montre, en particulier, la finesse des raisonnements dans l'utilisation comparatiste de l'intertextualité. Il sera intéressant de noter les divergences et les fruits de ces différentes formes d'appropriation. Nous aurons ainsi dressé un panorama général des différentes méthodes comparatistes de l'intertextualité appliquée au répertoire médiéval, plus particulièrement à celui de la chanson.

15h20 Luis VELASCO-PUFLEAU (Université de Salzbourg), « *New music festivals as Agorai* » : *des festivals de musique contemporaine européens comme objets de comparaison internationale en musicologie.*

La communication de Luis Velasco Pufleau est basée sur l'approche comparative développée dans le projet de recherche « New Music Festivals as Agorai » de l'Université de Salzbourg et portera sur trois festivals de musique contemporaine européens : l'Automne de Varsovie, le Wien Modern et le Festival d'Automne à Paris. Sa communication analysera, dans une perspective qualitative et quantitative, deux des problématiques de recherche étudiées au sein de ce projet : la circulation des œuvres et des compositeurs dans l'espace européen dessiné par les trois festivals et les protocoles respectifs de commande d'œuvres aux compositeurs. Ses résultats montrent de quelle façon ces problématiques sont tributaires des spécificités et des dynamiques nationales, historiques, sociopolitiques et structurelles de chaque festival. Dans une perspective plus large, ces résultats soulignent l'importance de la démarche comparative en musicologie afin d'étudier les particularités, les similitudes et les différences des festivals de musique contemporaine, en tant

qu'institutions nationales et internationales au croisement des champs esthétique, social, économique et politique.

16h–16h20 : Pause

Modération : François Madurell

16h20 **Sofia BARRETO-RANGEL** (Université Simón Bolívar, Caracas, Venezuela), *Musicologie comparée au XXI^e siècle : démarche comparative dans une étude sur le folklore musical de l'Est vénézuélien et celui des îles Canaries.*

L'article « Towards a New Comparative Musicology » qui souligne la nécessité de « revisiter » la Musicologie comparée est publié en 2013 par Steven Brown et Patrick Savage dans *Analytical Approaches to World Music*. En 2014 ce même journal publie trois réponses différentes à cet article : Victor Grauer est pour, David Clarke est contre, et Daniel Locke propose un point de vue plus conciliatoire. Pour sa part, la liste de l'IASPM dans la branche d'Amérique latine réagit à cet article par une stupeur indignée, suivie par un débat entre des chercheurs tels que Ruben López Cano en Julio Mendivil, débat qui se clôt par un sentiment de rejet envers les idées proposées par Brown et Savage. Mais en lisant cet article, on doit d'abord se demander si on a vraiment laissé tomber la Musicologie comparée en Amérique Latine, même si des questions telles que le racisme associé à l'évolutionnisme de l'École de Berlin ont été bannies du discours régnant. Dans ma thèse doctorale (2004), j'ai suivi une démarche comparative concernant les chansons traditionnelles nommées « malagueñas » au Nord-Est du Venezuela et ses homonymes aux îles Canaries (Espagne). Les objectifs et méthodes choisis pour cette occasion seront revisités ici en partant de la proposition si controversée de Steven Brown et Patrick Savage, révisant en particulier ce qui concerne mon intention de construire une description stylistique pour chaque corpus et les imbrications qui apparaissent en essayant de répondre aux questions sur l'origine de ces deux traditions.

17h00 **Philippe CATHE** (Université Paris-Sorbonne), *Exposé conclusif.*

Discussion finale