

La maîtrise artistique de Vincent d'Indy : de quelques relations nouvelles entre composition et analyse au début du XXe siècle

Autor(en): **Campos, Rémy / Donin, Nicolas**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **25 (2005)**

PDF erstellt am: **14.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835272>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

La maîtrise artistique de Vincent d'Indy : de quelques relations nouvelles entre composition et analyse au début du XX^e siècle

Rémy Campos & Nicolas Donin (Genève/Paris)

L'analyse musicale vient habituellement dans l'après-coup de l'œuvre. Que ce soit fantasmatiquement ou pour en faire son projet explicite, la démarche analytique a longtemps supposé possible de retrouver, dans cet après-coup, tout ou partie des gestes, de la logique, sinon de la volonté du créateur.¹ De fait, compositeur et analyste partagent *a minima* certains présupposés, certains outils et certains modes d'accès lettrés à la partition – quand ils ne sont pas une seule et même personne, puisant dans l'analyse d'autres œuvres des ressources pour créer ou bien éprouvant sur un répertoire donné la généralité de catégories musicales forgées dans une composition particulière. Lorsqu'un même auteur pratique ainsi tant l'analyse que la composition, rien d'impossible à ce que l'analyse d'une œuvre précède son achèvement. Non seulement parce que le compositeur peut porter un regard critique sur son œuvre au fil de sa réalisation en faisant appel à une grille de lecture analytique, mais aussi parce qu'il peut faire appel à des notions analytiques pour informer le matériau de la composition selon des schèmes (plans formels par exemple) et un vocabulaire comparables à ceux de l'après-coup analytique. Cette posture analytique est connue pour être, dans la seconde moitié du XX^e siècle, celle du compositeur d'avant-garde formulant par avance son projet artistique, voire le formalisant dans une phase dite pré-compositionnelle. Mais elle existait déjà plusieurs décennies auparavant alors que l'analyse n'était pas encore une discipline en tant que telle.

En France, Vincent d'Indy² est la première figure à adopter cette nouvelle pratique : compositeur de premier plan, auteur de textes théoriques (dont le plus diffusé est son *Cours de composition*), chef d'école (il est l'un des fon-

1 Cet article reprend certains questionnements exposés dans une publication antérieure (Rémy Campos et Nicolas Donin, « La musicographie à l'œuvre : écriture du guide d'écoute et autorité de l'analyste à la fin du dix-neuvième siècle », *Acta musicologica*, LXXVII, 2, 2005, p. 151–204) où nous avons tenté de montrer que c'était précisément à partir du projet, explicitement formulé par les musicographes étudiés, de reconstitution des « secrètes pensées de l'auteur, lorsqu'il a tracé le plan de son œuvre » (cité p. 171), qu'avait pu se constituer la principauté autonome de l'analyste.

2 Manuela Schwartz (dir.), *Vincent d'Indy et son temps*, Sprimont, Mardaga, 2006.

dateurs de la Schola Cantorum³ où il instaure une pédagogie alternative à celle du Conservatoire), il a lui-même sans cesse opéré le va-et-vient entre écriture musicale et écriture sur la musique, en même temps qu'il promouvait des interprètes et des standards d'interprétation cohérents avec ces écritures. La poétique d'indyste, qui suppose le contrôle systématique par l'auteur de la composition, de l'exécution, de l'écoute, de l'enseignement et du commentaire, ira en se radicalisant au cours de la vie du musicien et connaîtra tout au long du siècle, outre ses avatars français, de nombreux équivalents dans d'autres courants esthétiques européens dont une étude transversale est à espérer.

Se pencher sur les mécanismes de l'une des réalisations exemplaires de ce paradigme permet de revenir sur l'histoire des techniques savantes de composition et d'analyse des textes musicaux au XX^e siècle, sans isoler artificiellement de leurs conditions d'émergence les hauts faits modernistes de Messiaen ou de Boulez (pour ne prendre des exemples que dans le champ français), sur lesquels se concentrent le plus souvent les historiens. Pour comprendre de l'intérieur le rayonnement de d'Indy sur toute une génération de compositeurs français et étrangers, il est nécessaire de reconstituer les agencements de personnes, de textes, de situations, de groupes et d'institutions qui firent exister la doctrine du musicien. Nous le ferons en plongeant dans le corpus des différentes analyses existantes d'une œuvre significative, puis en élargissant progressivement à la fois les sources et les questions, sans abandonner cependant le fil des interactions entre composition et analyse, particulièrement déterminantes dans la poétique d'indyste.

Achevée par d'Indy en 1907, la *Sonate pour piano en mi* fut créée à la Société Nationale de Musique le 25 janvier 1908 par Blanche Selva (1884–1942), dédicataire de la partition et l'un des piliers de la Schola Cantorum où elle avait été nommée professeur à 18 ans par d'Indy⁴. Ce dernier venait de multiplier les tours de force compositionnels : *Istar, variations sympho-*

3 Vincent d'Indy, éd., *La Schola Cantorum en 1925. Son histoire depuis sa fondation jusqu'en 1925*, Paris, Bloud et Gay, 1927, 284 p. ; Vincent d'Indy, « La Schola Cantorum », Lionel de la Laurencie et Albert Lavignac, dir., *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire. Technique, Esthétique, Pédagogie*, 2^eme partie, tome 6, Paris, Delagrave, 1931, p. 3622–3625 ; Ursula Eckart-Bäcker, « Die Pariser Schola Cantorum in den Jahren um 1900. Eine Skizze unter besonderer Berücksichtigung historischer und pädagogischer Aspekte », *Ars musica, musica scientia. Festschrift Heinrich Hüsch zum fünfundsiebzigsten Geburtstag am 2. März 1980*, Detlef Altenburg, dir., Cologne, Gitarre und Laute, 1980, p. 91–99 ; Gail Hilson Woldu, « Le Conservatoire et la Schola Cantorum : une rivalité résolue ? », Anne Bongrain et Yves Gérard, dir., *Le Conservatoire de Paris. Des Menus-Plaisirs à la Cité de la musique, 1795–1995*, Paris, Buchet-Chastel, 1996, p. 235–259.

4 Blanche Selva : *pianiste française et pédagogue novatrice à l'aube du XX^e siècle* (Jean-Marc Warszawski, éd.), Lyon, Symétrie, à paraître.

niques pour orchestre (1896), *Deuxième quatuor à cordes* (1897), *Deuxième symphonie* (1904), *Sonate pour piano et violon* (1905) ; à quoi s'ajoutaient deux monuments lyriques : *Fervaal* (1897) et *L'Etranger* (1903). En une décennie, le musicien s'était assuré une autorité incontestable sur la scène artistique française. La *Sonate pour piano* était l'apothéose de la technique d'écriture cyclique que d'Indy présentait comme l'actualisation ultime de la pensée de Beethoven. Alors que le «debossysme» s'imposait comme alternative à la doctrine prêchée à la Schola, les quarante minutes de combinaisons harmonico-motiviques, de déductions rythmiques et de subtiles élaborations formelles de la *Sonate en mi* offraient au public – et aux élèves de l'école dirigée par d'Indy – l'assurance que le métier patiemment acquis, que le travail d'artisan consciencieux conduisaient à coup sûr au chef-d'œuvre.⁵

Ce monument du piano moderne nous a semblé idéal pour saisir les logiques analytiques du milieu musical dont d'Indy est le centre. A partir de la *Sonate en mi*, notre approche s'efforcera de comprendre son entreprise de maîtrise de la totalité des aspects de la pratique musicale (de l'invention du matériau à l'écoute en passant par l'interprétation ou le discours sur l'œuvre) ; ce faisant, il s'agira aussi d'alimenter une réflexion plus actuelle sur l'épistémologie de l'analyse musicale, à une époque où les paradigmes formalistes, après avoir été frontalement contestés par leurs déconstructeurs⁶, sont interrogés quant à leur historicité et à leur capacité opératoire en vue d'une possible mutation.

1. Ecritures contraintes

Lire de près différentes analyses de la *Sonate en mi* nous permettra, tout en proposant une vue d'ensemble de la partition, de mesurer le degré d'imbrication entre composition et analyse chez d'Indy. Pour ce faire, notre lecture

5 Les études sur la *Sonate en mi* sont à ce jour encore rares : Robert Avedis Hagopian, *The d'Indy and Dukas piano sonatas*, Doctor of Musical Arts dissertation, Indiana University (Bloomington), 1975, 53 p. ; Virginia Elizabeth Kneisner, *Tonality and form in selected French piano sonatas, 1900–1950*, PhD dissertation, Ohio State University, 1977, 437 p. ; Giselher Schubert, « « Vibrierende Gedanken » und das « Katasterverfahren » der Analyse. Zu den Klaviersonaten von Dukas und d'Indy », Hermann Danuser, Helga de la Motte-Haber, Silke Leopold et Norbert Miller, éd., *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte – Ästhetik – Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, Laaber, Laaber-Verlag, 1988, p. 619–634 ; Stefan Keym, « Der Rahmen als Zentrum. Zur Bedeutung von langsamer Einleitung und Coda in Vincent d'Indys Instrumentalmusik », Manuela Schwartz et Stefan Keym, dir., *Pluralismus wider Willen ? Stilistische Tendenzen in der Musik Vincent d'Indys*, Hildesheim/New York, Olms, 2002, p. 114–159, en particulier p. 149–155.

6 Voir par exemple l'anthologie : *Music-ideology. Resisting the aesthetic*, Adam Krims et Henry Klumpenhower, dir., Amsterdam, Gordon & Breach, 1998.

tiendra compte à chaque fois des conditions d'énonciation de ces textes (lieu de publication, identité de l'auteur, langue analytique utilisée et circonstances de rédaction).

Une analyse après coup ?

Pour commencer, adoptons avec Norman Demuth (1898–1968)⁷, auteur d'une monographie qui paraît l'année du centenaire de la naissance de d'Indy, la posture de l'analyste « d'après coup » face à la *Sonate en mi*. Près de cinquante ans après la composition de l'œuvre, le musicien et musicographe britannique⁸ analyse la partition dans une publication à la double vocation : rendre hommage à l'artiste disparu et initier étudiants et amateurs aux trésors contenus dans sa musique. Demuth revendique dans sa préface (p. V) avoir puisé aux meilleures sources grâce aux contacts pris avec l'entourage de d'Indy (une conversation avec Pierre de Bréville en 1949, des échanges avec Guy Ropartz et Guy de Lioncourt). S'il n'est pas véritablement du sérail – son unique rencontre avec d'Indy fut trop tardive pour avoir été fructueuse⁹ – du moins affiche-t-il de fortes accointances et peut-il se targuer d'avoir été le « délégué pour l'Angleterre » du Comité d'action en charge d'organiser les célébrations jubilaires (p. VI).

La *Sonate en mi* est introduite dans la quatrième partie du troisième chapitre, « The Composer ». Après avoir commenté « l'approche d'indyste de la Sonate et de la Symphonie, et ce qui est appelé, de façon impropre et trompeuse, « Forme sonate » » (p. 68), Demuth introduit la question de la variation. Cette dernière est à la fois un genre et un style d'écriture – le commentaire en parle comme d'une technique en général (« *Variation Manner* », p. 68). Reprenant dans ce contexte l'analyse d'*Istar* qu'il avait rédigée pour un autre ouvrage¹⁰, Demuth écrit :

« This work was a foretaste of what he was to postulate in his later *Cours* at the Schola Cantorum. His Symphony in B flat laid down his symphonic principles ; the Variation Manner, combined with the cyclical and germinal processes, received its crowning glory in the Piano Sonata. »¹¹

7 Norman Demuth, *Vincent d'Indy, 1851–1931, Champion of Classicism*, Westport, Greenwood Press, 1951, 117 p.

8 Avant son *Vincent d'Indy*, Demuth avait publié un *Albert Roussel* (1947), un *Ravel* (1947), un *César Franck* (1949) et une *Introduction to the Music of Gounod* (1950). Plus tard, il écrivit, entre autres : *French piano Music* (1959).

9 Demuth donne un récit de cette entrevue dans : « Vincent d'Indy. 1851–1931–1951 », *Music Survey*, vol. III, n° 3, march 1951, p. 154–160.

10 Demuth, *A Course in Musical Composition*, London, Bosworth, 1951.

11 Demuth, *Vincent d'Indy*, p. 72.

D'emblée, l'exemplarité générique (d'Indy est l'un des rares musiciens en vue à se lancer en France dans l'écriture d'une grande sonate après Paul Dukas dont la partition avait été créée en 1901)¹² et didactique (« the work serves as a practical justification of his pedagogic principles », p. 72) de la *Sonate* est soulignée, ainsi que le caractère exceptionnel de la maîtrise de son écriture (« This Sonata provides an ideal for the composer since its logical cohesion is absolutely complete », p. 73). Le résultat est présenté comme un travail musical autonome, logique mais non idéologique :

« There is no programme here. The Sonata is a combination of technique and subjective feeling. It does indeed give the answer to those who feel that such subjectivity cannot depend upon the classical designs for its expression but must expand itself freely and at length. »¹³

Quant à la structure, elle n'a rien de rigide. Demuth préfère parler de « *design* » plutôt que de forme (p. 74), impliquant ainsi son caractère « pliable et plastique », vivant et non standardisé, contrairement à ce que suppose en général le moule de la « forme-sonate » (Illustration 1 page 160 sq.).

Vient ensuite l'analyse en tant que telle, que nous résumerons ici en interrogeant les opérations analytiques et rhétoriques qui la sous-tendent.

Les trois principaux thèmes y sont donnés d'emblée, par analogie avec leur mode d'exposition au début de la partition.¹⁴ Ils n'apparaissent néanmoins pas sous leur aspect primitif mais sont présentés mélodiquement, les uns à la suite des autres (la mise en page les constitue en un bloc) et dépouillés de certains de leurs attributs musicaux – harmonie, dynamique, chiffre de mesure et tempo sont omis. Constitués en schèmes, ils seront superposés à presque la moitié des exemples suivants pour permettre de comparer le matériau originel et ses déclinaisons sous forme de variations. Au terme de ces manipulations, l'aspect harmonico-contrapuntique aura été privilégié, rendant secondaires pour l'analyse des indications telles que les nuances ou le tempo qui sont elles aussi supprimées.

Faut-il comprendre que la première déclinaison d'un schème détermine les suivantes, qui n'en seraient par conséquent que des variations, ou bien qu'elle y prélude, introduisant progressivement des figures préparatoires de la forme

12 La Schola Cantorum fut le laboratoire d'où sortirent beaucoup des sonates pour piano écrites autour de 1900 comme par exemple celles de Déodat de Séverac et de Marcel Labey (1901), Gustave Samazeuilh (1902), Antoine Mariotte (1906), Maurice Alquier (1910) et plus tard Pierre de Bréville (1923).

13 Demuth, *Vincent d'Indy*, p. 73–74.

14 Comme l'écrit Demuth (voir p. 74 sur l'ill. 1) en commentant la présentation resserrée des thèmes dans la sonate : « d'Indy puts his cards on the table at once ».

upon the classical designs for its expression, but must expand itself freely and at length. Design (it is preferable to call it that rather than "form") is no restrictive framework. It is simply a convenient way of sealing up the ideas into a comprehensive and logical entity. It is in every way pliable and plastic, and the composer subconsciously directs the formal framework to fit in with his ideas. There is no textbook implication in showing how this particular work is made, and this does not suggest that d'Indy drew up a kind of blue-print in advance, as certain other composers have done—indeed, by the time he came to compose the Sonata he thought instinctively in certain formalistic designs, and it was as natural for him to express his ideas in this way as to speak what is known as "good grammar" without parsing his sentences in advance. However, that does not preclude the reader and student of any work seeing the nature of the construction and drawing a blue-print from the deductions made in the course of study.

Unlike *Istar*, d'Indy puts his cards on the table at once. There are three main themes which pervade the work, each too long to be a cellule. These main materials are as follows:

Ex. 26A has already been quoted on page 57 and is repeated here for convenience sake.

Of these, Ex. 26C makes its first appearance in the middle of the first movement.

d'Indy commences with an introductory passage, binary in form, the whole being repeated and varied. The connection with the chief themes is easy to see:

The first movement consists of four variations upon Ex. 27A, which may indeed be termed the theme of the work, the movement ending with a perfectly open presentation of the theme *mutatum*, as d'Indy himself puts it. The first appearance of this theme, which falls into ternary form, is heavenly music, full of philosophical dignity and tranquility.

Ex. 27B is used as a link between the Variations, as in *Istar*, its last three notes forming the material of the second Variation, in this manner,



which is redolent of Franck. It turns out during the course of the section that Part Two of Ex. 27A is really the original state of the link, inverted. At the end of this Variation, the link itself is presented in triple time, thus:



It joins Variations Three and Four in much the same manner.

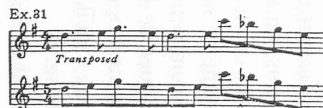
Variation Four initiates the third element of the work, Ex. 27c, over a running left-hand part. Ex. 27B plays a rôle in the main flow of the music and Ex. 27A and Ex. 27c find themselves in combination, in this manner:



The final presentation of the theme of the work is harmonic, Norman Demuth, *Vincent d'Indy, 1851-1931, Champion of Classicism*, Westport, Greenwood Press, 1951, p. 74-75 et p. 76-77.

monised in a manner different from the original, for while its first state was in E minor, its second is in E major, and the original mental calm takes on a spirit of resignation in the change of modality. The writing is chordal, as in the first statement. There are supremely lovely pages in this movement.

In design the second movement, representing the Scherzo, is perfectly normal, and has two Trios. For the sake of clarity we quote the original condition of the material in each case. The Scherzo itself finds its origin in the link (Ex. 27B)



expressed in the pianism in this way:



The first Trio derives from 27c:



principale du motif ? Ces représentations synchroniques, qui cherchent à présenter de la façon la plus synthétique possible l'alphabet formel de la partition, dispensent de penser le développement thématique dans sa successivité. Demuth ne choisira pas clairement, dans ses renvois ultérieurs aux trois thèmes, entre une notation schématique de ceux-ci qui les abstrairait entièrement de leurs occurrences, et la reproduction à l'identique de chacune des formes variées qu'ils prennent dans le courant de la partition. Quitte à abstraire un type à partir de ces déclinaisons, on aurait pu imaginer que l'analyste eût ramené le matériau de la *Sonate en mi* à une série d'intervalles détachée de toute tonalité. Quitte à citer un thème sous sa forme pianistique originale, on pouvait s'attendre à ce que le commentateur reprît, par exemple, les informations agogiques et dynamiques de l'édition imprimée (« *ff* énergique » pour l'exemple de la première mesure cité p. 75, ex. 27a – cf. ill. 1). Or Demuth se situe dans l'entre-deux : qu'il cite ou qu'il analyse, il produit à chaque fois des images de synthèse.¹⁵

Dans la description du premier mouvement de la *Sonate en mi* qui occupe la page 75, Demuth attire l'attention sur une introduction de forme binaire (c'est-à-dire avec une reprise variée), sur quatre variations du matériau cité dans l'exemple 27a, sur l'énoncé final du « *THEMA, mutatum* » (comme le note d'Indy dans la partition à cet endroit, p. 13), sur une reprise du motif 26a entendu à l'homonyme majeur alors qu'il était initialement en *mi* mineur, avant de revenir à la première apparition du thème, de forme ternaire, « une musique céleste, empreinte d'une dignité et d'une tranquillité toutes philosophiques » (p. 75). En fait, c'est un exemple musical (le n° 27) qui occupe à lui seul l'espace à la fois visuel (la moitié de la page) et explicatif (le passage illustre le procédé de variation des thèmes mis en œuvre de part en part de la *Sonate*). Si, pour l'œil du lecteur, il peut y avoir rupture de la matière de la description (le texte musical paraissant interrompre le flux explicatif), l'analyse de l'œuvre s'appuie en fait indifféremment sur les deux systèmes graphiques. L'écrit musical et l'écrit littéraire, tous deux agencés selon des économies comparables, sont donc mis en continuité. Au moment où sera abordé l'exposé du thème principal, Demuth ne renverra d'ailleurs pas à l'exemple 26 qui en fournissait la version de référence : une qualification littéraire – déjà citée plus haut – lui suffira amplement.

Pour Demuth, l'exemple musical n'est donc pas tout à fait une image, qui serait à commenter dans sa légende ou dans le texte. Mis sur le même plan que la description littéraire de la forme de la *Sonate* et se substituant à une description du matériau thématique, l'exemple musical est plutôt un mode d'exposition des techniques compositionnelles parmi d'autres. La

15 Sur ce type d'opération analytique, nous nous permettons de renvoyer le lecteur à : R. Campos et N. Donin, « La musicographie à l'œuvre », p. 157–167.

suite de l'analyse joue sur cette équivalence entre musique notée et discours pour présenter des aperçus sur l'utilisation des motifs par d'Indy.¹⁶ Ce travail sur des micro-éléments absorbe l'attention de Demuth. Le matériel exposé dans l'exemple 27b et servant ensuite de lien entre les variations est ainsi décortiqué sans que rien ne soit dit, par exemple, du contenu des variations elles-mêmes. La composition des motifs reste d'ailleurs souvent mystérieuse : les exemples musicaux ne sont pas annotés et le lecteur doit se débrouiller avec des commentaires pas toujours très précis.

Jusqu'ici, Demuth aura privilégié la mise en lumière de la combinatoire compositionnelle. Son analyse aura fait l'économie d'une partie du texte original – les indications de mouvement et de dynamique jugées inutiles. Ses schèmes auront eu un air d'esquisses d'atelier. Bref, sa description de l'œuvre achevée aura souvent pris la tournure d'un exposé du projet d'écriture d'une sonate.

Poursuivons la lecture de l'analyse. Demuth définit le deuxième mouvement comme un scherzo avec deux trios et continue à mettre en relation les éléments thématiques de l'œuvre. Le matériel du scherzo est tiré de 26b, celui du premier trio dérive de 26c, et celui du second de 26b, ce que démontre l'insertion dans le texte de quatre fragments de la *Sonate* dont trois sont surmontés des squelettes motiviques leur correspondant.

Le dévoilement du jeu de construction d'indyste s'achève avec l'analyse du troisième mouvement (« *the Finale* ») qui est fabriqué selon le « *design* » du premier dont il reprend jusqu'à l'introduction. Au cours de celle-ci, un thème émerge qui va jouer un rôle important dans ce mouvement. Demuth pointe encore l'apparition de matériau nouveau dans l'épisode qui suit – témoignage, selon lui, de l'inventivité de d'Indy qui n'hésite pas à bâtir son final sur deux thèmes non déduits des trois principaux piliers motiviques de l'œuvre. Dans le développement, l'analyste insiste sur un motif qui jouait un rôle secondaire dans l'introduction et qui apparaît ici « sous un aspect intéressant » (p. 79). La coda conclusive donne le thème principal dans une écriture pianistique de bravoure. Lorsque ce thème atteint sa troisième période, il est combiné, triple *forte*, avec le thème qui avait succédé à l'introduction et sur lequel l'attention du lecteur n'avait été préalablement attirée que parce qu'il s'avèrerait nécessaire de le reconnaître au moment où il faudrait

16 Sur ce plan, une ambiguïté est manifeste aux p. 75–77 : au lieu de se reporter systématiquement aux trois phrases de l'ex. 26 (qui donnaient les thèmes de l'œuvre dans leur forme purifiée), Demuth renvoie à l'ex. 27 (qui mêlait citation et schème) comme si d'Indy variait ce passage-là précisément. Par ailleurs, nous devons informer le lecteur de l'ill. 1 du fait que Demuth commet une confusion entre les exemples 26 et 27 aux pages 76 et 77 où il faut lire : 26c au lieu de 27c.

traiter cette combinaison spectaculaire. Enfin Demuth assure qu'il est difficile d'identifier le « second sujet », qui réapparaît dans les ultimes mesures de la *Sonate*, à partir des seuls fragments cités dans son livre (exemples musicaux et glose verbale auront fait jeu égal jusqu'à la fin de l'analyse). Au terme de cette narration motivique, il est cependant impossible, une fois de plus, de se représenter l'œuvre dans sa continuité. Demuth souligne des moments remarquables dans une partition qu'il est préférable de tenir en main pendant la visite. Le guide aura passé sous silence tonalités, dynamiques, certaines reprises de matériau connu, etc.

Pour finir, Demuth critique le commentaire manichéiste de Blanche Selva, qui insistait dans son livre *La Sonate* sur la lutte entre le Bien et le Mal dont la partition serait le théâtre.¹⁷ Avant l'envoi final (une défense de d'Indy, souvent accusé d'être un pâle et mécanique suiveur de César Franck, accompagnée d'un éloge de la place et de l'influence du compositeur dans l'histoire), l'auteur revendiquera pour son analyse – tout en s'en excusant – une froide objectivité : « As I have said, to analyse this great music in this cold manner conveys nothing of its warmth and humanities. [...] It is thoroughly convincing in both technique and aesthetic » (p. 81). De fait, en mettant l'accent sur le jeu des structures qu'il a décomposées puis resynthétisées, Demuth peut sembler tiède en regard de Selva. Cependant, tout ce qu'il a lui-même décrit constitue une accumulation de preuves édifiant un monument à la grandeur absolue – technique et esthétique – de d'Indy.

La démarche analytique de Demuth a balancé entre plan synoptique et auscultation de sections exemplaires, entre citation (insertion de fragments de l'œuvre, adaptés à leur nouveau contexte) et schématisation (lors des superpositions, les structures mélodiques et leurs occurrences apparaissent en vis-à-vis). Le discours musical se trouve ainsi partiellement traité alors que l'intention affichée est exhaustive. Par ailleurs, l'analyse selon Demuth porte un projet d'objectivation forcenée. C'est la technique d'écriture et elle seule qui doit rendre raison de ce morceau de musique pure ; non seulement il n'aura jamais été question de traduire des significations censées être véhiculées par la *Sonate* (voir sa critique de Selva), mais il n'aura pas non plus été fait allusion aux points de vue de l'exécutant ou de l'auditeur du chef-d'œuvre de l'artisanat d'indyste. C'est plutôt en tant que compositeur

17 « [...] chez d'Indy, comme chez Bach ou Franck, par exemple, les éléments concourant à l'action s'unissent dans la péroraison ; la lutte a transformé les êtres en présence. Le Bien a vaincu le Mal, non en le tuant, mais en le faisant servir à l'action bonne, laquelle exerce un bienfaisant empire sur lui, délivrant le mal de lui-même pour l'amener à la liberté et à la vie » (Blanche Selva, *La Sonate. Etude de son évolution technique, historique et expressive en vue de l'interprétation et de l'audition*, Paris, Rouart, Lerolle et Cie, 1913, p. 266).

et pédagogue¹⁸ que Demuth aborde la *Sonate en mi*, ce qui peut expliquer qu'aucune saillance analytique ne soit apparue au cours de notre relecture. Contrairement aux analystes – compositeurs et musicologues d'avant-garde – qui, dans ces mêmes années 1950, cherchent à montrer la singularité formelle et les trouvailles compositionnelles spécifiques des œuvres dont ils se saisissent (afin d'inventer, et non de perpétuer, une tradition)¹⁹, Demuth donne à son lecteur les éléments essentiels d'un continuum architecturalement cohérent, la mise bout à bout de toutes ses analyses des pièces composant le catalogue de d'Indy devant *in fine* prouver au lecteur la grandeur du compositeur capable de concevoir un univers aussi bien agencé. Les outils d'analyse thématique, désormais standardisés, que manipule Demuth lui ont permis, sans surprise, de trouver une sonate, des formes connues, ou des finesses thématiques et motiviques. Vingt ans après la mort de d'Indy, ce fervent franckiste s'acquittait de sa dette envers l'esthétique scholiste. Le professeur de composition de la Royal Academy of Music proclamait l'autonomie de l'œuvre au détriment de l'interprétation donnée par Selva (pourtant potentiellement légitime par sa proximité du maître) et hors de tout programme « politique »²⁰, l'emphase pédagogique de la forme

18 Professeur de composition à la Royal Academy of Music, Demuth est l'auteur d'un important catalogue comprenant six opéras, neuf symphonies, d'innombrables concertos ou pièces de musique de chambre, de piano ou d'orgue ainsi que d'un cours de composition (*A Course in Musical Composition*, Londres, 1951–1959).

19 L'attendu moderniste d'une analyse musicale – la recherche de la singularité de l'œuvre – est formulé de façon très claire par Jean Barraqué, à la fois musicologue et compositeur, qui oscille entre l'usage de l'outillage d'indyste (dont il reprend notamment des concepts pour son analyse de la *Mer*, faute d'un vocabulaire analytique plus approprié) et sa critique radicale. Du *Cours de composition*, le musicien écrit : « Il ne s'agit pas ici de commenter l'esthétique de cet ouvrage, mais de constater que, loin de rechercher une auto-organisation musicale, il consacre une méthode de répertoriage, largement fondée sur la notion d'archétype. Or, cette notion, utile dans un cadre bien précis, allait bientôt devenir une entrave au développement de la conscience musicale. Une fois analysée en quoi telle sonate restait une sonate comme les autres, en quoi, au contraire, elle s'éloignait du « modèle », quel était le second thème et où se trouvait la réexposition, tout était dit : le souci de tout rapporter à la sonate, à la sonate idéale, empêchait de pénétrer plus avant cette sonate-là, ce qui aurait dû être l'essentiel » (*Écrits de Jean Barraqué, réunis, présentés et annotés par Laurent Feneyrou*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001, p. 405).

20 Il va de soi que la dimension politique des écrits et des compositions de d'Indy peut faire l'objet d'une critique historique au même titre d'ailleurs que la volonté de neutralité idéologique de l'analyse de Demuth. Cf. Michel Faure, *Musique et société du Second Empire aux années vingt : autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel*, Paris, Flammarion, 1985, et Jane F. Fulcher, *French Cultural Politics and Music : From the Dreyfus Affair to the First World War*, New York, Oxford University Press, 1999.

n'étant par ailleurs pas ramenée à son contexte de production (une période d'intenses polémiques esthétiques qui voyait la pensée systématique de la Schola contestée par une nouvelle avant-garde après avoir elle-même constitué le paradigme alternatif aux institutions officielles comme le Conservatoire ou l'Institut).²¹

La version de l'auteur

Le « discours officiel » de Blanche Selva, que Demuth avait contesté à la fin de son commentaire, s'insère dans un réseau de textes plus vaste sur lesquels le musicographe anglais s'appuie sans les mentionner forcément. Car loin d'être seul face à la partition comme son texte le laisse supposer, l'analyste utilise un outillage intellectuel qu'il partage avec d'autres et il a sous la main au moins l'un des textes que nous allons maintenant étudier : le *Cours de composition* de d'Indy – source incontournable de tout écrit sur la *Sonate en mi* puisque le compositeur y livre lui-même l'explication des rouages de son œuvre.

Dans le cours que d'Indy professe en 1899–1900 et édite chez Durand en collaboration avec son élève Auguste Sérieyx (nous utilisons ici la version imprimée de 1909 qui inclut *a posteriori* des œuvres des années 1900)²², la *Sonate en mi* apparaît au sein du cinquième chapitre consacré à « La sonate cyclique ». D'Indy y figure parmi d'autres compositeurs d'œuvres de ce type : Franck, Saint-Saëns, de Castillon, Fauré et Dukas. Après s'être auto-introduit avec précaution mais assurance²³, l'auteur livre au lecteur deux pages et demi d'analyse de sa propre *Sonate en mi* – voir ill. 2.

21 Camille Mauclair note ce basculement de l'avant-garde à la réaction dans « Nos chapelles musicales en 1908 » (*La religion de la musique*, Paris, Librairie Fischbacher, 1909 ; reprise de : « Chapelles musicales de France », *La Revue*, 15 novembre 1907 ; « Les chapelles musicales en France », *Le Courrier musical*, 1er décembre 1907).

22 Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale. Deuxième livre, première partie, rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx d'après les notes prises aux Classes de Composition de la Schola Cantorum en 1899–1900*, Paris, Durand, 1909, 500 p.

23 « Bien que le fait de parler de ses propres œuvres prête toujours à quelque critique, l'auteur n'a pas cru devoir omettre de mentionner ses deux Sonates : la première, en *UT*, pour piano et violon, op. 59 (1904), la seconde, en *MI*, pour piano seul, op. 63 (1907). Cette dernière a même paru pouvoir faire l'objet, en raison de sa forme spéciale, d'une analyse destinée à montrer l'une des évolutions opérées déjà dans la conception *cyclique* de la Sonate, une vingtaine d'années après la première réalisation complète due à César Franck » (ibid., p. 428).

Illustration 2

LES FRANÇAIS

429

conception *cyclique* de la Sonate, une vingtaine d'années après la première réalisation complète due à César Franck.

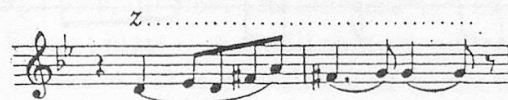
La Sonate en *Mi* est en *trois* mouvements : les motifs cycliques générateurs sont au nombre de *trois*, dont le premier (x) régit toute l'œuvre :



Le deuxième (y) apparaît seulement à titre de phrase complémentaire dans le mouvement initial ; mais il engendrera plus tard l'idée principale du *Scherzo* :



Le troisième (z), simplement exposé dans le mouvement initial, sert à former le *premier trio* du *Scherzo* :



1° *Modéré*, en *mi* : *Introduction* dans laquelle sont esquissées, sous une forme qui n'est pas encore définitive, les *trois idées cycliques* (x, y, z). Le thème principal X (formé de x et complété par y) s'expose ensuite en *mi*, et sur le degré de la *dominante* comme point de départ. Il est suivi de *quatre variations* servant à *l'amplifier* suivant les principes indiqués ci-après, au chapitre vi. Chacune de ces *Variations amplificatrices* est terminée par une *exposition* chaque fois différente du dessin y . Après la quatrième variation, reparaît le grand thème X, en *Mi*, mais partant cette fois du degré de la *médiate* (en fonction de *tonique*), c'est-à-dire tel qu'il a été cité ci-dessus et qu'il restera dorénavant dans la suite de l'œuvre.

2° *Très animé*, en *SOL*, de forme *Scherzo* à deux *trios* :

SCHERZO. Th. A, en *SOL*, formé par le dessin y et développé :

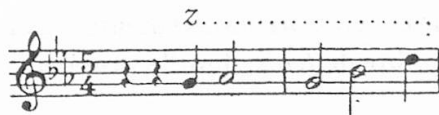


Illustration 2 suite

430

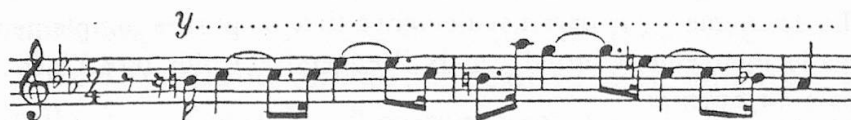
LA SONATE CYCLIQUE

Trio I. Th. B, en *Mi \flat* , formé par le dessin ζ qui donne naissance à une phrase complète :



SCHERZO. Th. A, en *SOL*.

Trio II. Th. C, en *ut*, provenant d'une autre modification de γ :



— A ce thème s'adjoint bientôt une nouvelle interprétation du dessin x , préparée rythmiquement déjà et s'exposant complètement en *UT* :



SCHERZO. Th. A, en *SOL*, exposé une troisième fois pour conclure avec un rappel du *trio I.*

3° *Finale. Modéré*, en *Mi*, de forme Sonate, avec une *Introduction*, en *mi*, symétrique de celle du mouvement initial : toutefois, les interventions du dessin complémentaire (γ) sont remplacées ici par une nouvelle phrase mélodique destinée à former peu à peu le thème A du finale ; le motif (γ) n'est plus ici qu'une transition entre cette introduction et le thème A lui-même, marquant le commencement du dernier mouvement proprement dit :

Exp. Th. A, en *Mi*, formant une phrase complète en *trois* périodes :

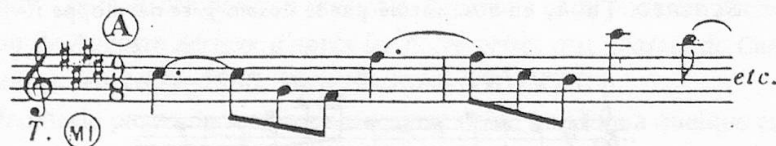


Illustration 2 suite et fin

LES FRANÇAIS

431

- Th. B, en $LA\flat$ - SOL \sharp , en trois phrases (b' , b'' , b''') dont la première (b') est également issue du motif γ :



DÉV. par A, modulant de RE à sol ;

- par P, en sol , amenant un *repos* en $UT\sharp$ par la phrase b' combinée avec des fragments de a .
- par P, partant du ton de $fa\sharp$ et modulant pour amener un rappel du thème général X (exposition simplifiée formant *repos* en ut).

RÉEXP. Th. A, en MI .

- Pont en mi , modulant vers SOL ;
- Th. B (b' , b'' , b'''), réexposé en SOL , à cause du *dév. term.*
- *Dév. term.* par A, interrompu par le dessin x tendant à ramener peu à peu le thème entier.
- — par le thème général X, exposé dans toute sa force au ton principal, MI , et se superposant vers la fin au thème A du finale.
- — rappel de b' qui termine l'œuvre en s'effaçant progressivement.

Paul DUKAS, né à Paris, fut élève du Conservatoire et obtint, en 1888, le second prix de Rome ; mais il se rendit compte qu'il avait jusqu'alors appris fort peu de choses et eut la conscience de recommencer toute son éducation musicale. Il fit donc une étude approfondie et passionnée de l'œuvre des maîtres musiciens de toutes les époques, et parvint ainsi par son travail personnel à se former une doctrine esthétique, attendant, pour produire des œuvres, d'être parfaitement sûr de lui-même.

Il a écrit une Sonate pour piano seul, en $mi\flat$ (1900), qui n'est point construite à proprement parler sur des thèmes cycliques, mais qui est néanmoins soumise d'une façon indéniable à cette sorte de conception, dans l'esprit sinon dans la forme ; c'est pourquoi il y a lieu d'analyser ici cette œuvre, divisée en quatre mouvements :

1° *Modérément vite*, en $mi\flat$, de forme Sonate.

Exp. Th. A, en $mi\flat$, puis en $la\flat$, s'infléchissant vers $ré\flat$; ce procédé d'assombrissement progressif par les *quintes graves* se rencontre fréquemment dans les œuvres du même auteur ; mais il sait l'employer assez habilement et sobrement pour que le sens tonal général n'en soit point oblitéré : l'harmonie de $mi\flat$, au contraire, reparait ici toujours en fonction de *tonique*, sans la moindre équivoque.

- Pont, par le dessin de A, amenant une sorte d'*exposition préparatoire* du th. B, toujours par sa *quinte grave* (SD).
- Th. B, composé d'une phrase *unique*, en SOL

Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale. Deuxième livre, première partie, rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx d'après les notes prises aux Classes de Composition de la Schola Cantorum en 1899-1900*, Paris, Durand, 1909, p. 429, p. 430 et p. 431.

Les trois « motifs cycliques générateurs », dénommés *x*, *y* et *z*, sont introduits successivement en rapport avec la fréquence de leur utilisation : le premier « régit toute l'œuvre » (p. 429), le deuxième « apparaît seulement à titre de phrase complémentaire dans le mouvement initial ; mais il engendrera plus tard l'idée principale du *Scherzo* », le troisième « sert à former le *premier trio* du *Scherzo* ». Chacun est présenté dans sa tonalité d'origine, mais sans harmonies, sans indications de tempo ou de chiffrage de mesure (*x* en *mi* majeur [p. 13, mes. 10 sqq] ; *y* en *mi* mineur [p. 3, mes. 26 sqq] ; *z* en *sol* mineur). Vient ensuite l'analyse mouvement par mouvement.

L'explication est schématique. D'Indy ne se réfère pas à la partition à la mesure près (pas plus que ne l'avait fait Demuth). Les exemples musicaux, qui ne reprennent pas la notation pour piano mais sont « réduits » à des citations monodiques (à une exception près) dépourvus de nuances, constituent des unités visuelles qui permettent de découper dans la *Sonate* de la grande forme. Quant au texte, d'Indy crée deux niveaux de commentaire par l'usage de deux tailles différentes de caractères. L'un est employé pour la description des grandes lignes formelles du mouvement, l'autre pour en donner une lecture cursive incluant les exemples musicaux.

Le vocabulaire du *Cours de composition* est déployé tout au long du commentaire : « *trois idées cycliques* », « *variations amplificatrices* », « forme Sonate », « *dév. term.* » (pour : développement terminal). De même le parcours tonal détaillé illustre les procédures compositionnelles en vigueur à la Schola. Le texte de d'Indy est en effet destiné à apprendre au novice à lire les chefs-d'œuvre modernes un crayon à la main et à y vérifier l'application des bonnes règles. Cet aller-retour régulier du manuel à la partition s'inscrit en continuité avec les autres pratiques de lecture active promues par le *Cours*, en particulier les exercices d'écriture, et définit la démarche analytique scholiste au même titre que les règles de taxinomie ou la théorie d'indyste des formes.²⁴ On en a retrouvé un exemple pour la *Sonate en mi* : les annotations

24 Dans une note de bas de page de sa vaste présentation de la sonate beethovénienne, d'Indy écrit par exemple : « Il ne serait pas possible de citer des exemples de chaque sorte de développement, car il faudrait avant chaque exemple citer l'exposition de l'idée développée, pour montrer sa transformation. On voudra bien se reporter aux œuvres indiquées » (*Cours de composition musicale. Deuxième livre, première partie*, p. 242). Une autre note, au seuil de l'analyse d'Albert Groz, un pur produit de l'enseignement de la Schola, n'est pas à lire, elle non plus, comme la simple justification d'un arrangement avec des contraintes typographiques mais comme un véritable pacte de lecture : « Le lecteur doit être prévenu que la présente analyse serait absolument illisible, en tout cas dénuée de tout intérêt s'il n'avait soin de se reporter à chaque instant à la partition de l'ouvrage analysé. On ne pouvait songer à insérer dans le texte un nombre suffisant de citations musicales. On a cru bien faire de placer en note au bas des pages les références indispensables » (Albert Groz, « Une Nouvelle Œuvre de M. Vincent d'Indy. La Sonate en mi pour piano », *Le Courrier Musical*, 15 février 1908, note 1, p. 101).

à l'aide desquelles Samuel Baud-Bovy (1906–1986) – genevois n'ayant jamais fréquenté les classes de la Schola, rue Saint-Jacques – a reporté sur sa partition les articulations soulignées par d'Indy dans son analyse du *Cours de composition*.

Pour coller au plus près du texte, le musicien suisse s'est toutefois vu contraint d'ajouter des sous-sections (voir ill. 3 ses IIa, IIb, etc. notés au crayon à papier).

Illustration 3

The image displays a handwritten musical score for Vincent d'Indy's *Sonate (en mi) pour piano* (op. 63). The score is written on ten systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is in G major and 3/4 time. The score is annotated with various dynamics and performance instructions in French, including:

- un peu f* (a little forte)
- II^a clair* (II^a clear)
- plus fort* (stronger)
- en di - mi - nu - ant* (diminishing)
- très expressif* (very expressive)
- sfz* (sforzando)
- pp* (pianissimo)
- plus f* (stronger)
- retenu* (retained)
- phase complémentaire* (complementary phase)
- au Mouvt très calme* (at a very calm movement)
- un peu retenu* (a little retained)
- en diminuant* (diminishing)
- p* (piano)
- sfz* (sforzando)
- p* (piano)

Handwritten annotations in pencil include Roman numerals (II^a, III^a, III^b, III^c), the word *retour* (return), and the number *5b*. The score is numbered *D. & F. 6993* at the bottom.

Vincent d'Indy, *Sonate (en mi) pour piano par Vincent d'Indy* (op. 63), Paris, Durand et fils, 1908 – exemplaire de Samuel Baud-Bovy (collection particulière).

En utilisant l'outil analytique fourni par l'auteur de la *Sonate*, Baud-Bovy a distingué au moins deux niveaux de précision : s'il retombe sur la coupe formelle définie par d'Indy (ce dont témoigne, parmi d'autres, l'indication : « phrase complémentaire »²⁵), en revanche il doit retrouver par lui-même l'échelle mélodique des sous-sections. Mais la participation du lecteur à l'analyse ne bouleverse en rien les principes posés par le *Cours de composition* : Baud-Bovy a simplement poussé la machine à décrire d'indyste un peu plus loin que ne l'avait fait son concepteur.

L'analyste autorisé

Passons à l'analyse la plus précise de la *Sonate en mi* qui nous soit connue : celle rédigée par Albert Groz dans un article paru dans *Le Courrier Musical* au moment de la création de l'œuvre par Blanche Selva.²⁶ Le passage annoté par Baud-Bovy bénéficie d'un long développement :

« Cette longue mélodie en mi mineur déroule lentement sept périodes modulantes (2). A la considérer d'un peu près on voit qu'elle est formée en réalité de deux thèmes importants et contrastés qui vont servir de base à l'œuvre entière. C'est le conflit entre ces deux thèmes ou plutôt, entre les sentiments qu'ils représentent qui sera la raison d'être de la sonate. C'est de leur lutte, de ses péripéties et de son dénouement que toute l'œuvre va tirer sa signification expressive.

Le premier thème, que je demande la permission de désigner par la lettre X, est énoncé dans la première période du Choral et complété par les cinq périodes suivantes. Le deuxième – appelons-le Y – est exposé dans la septième et dernière période. Il convient de prendre également en considération deux petits dessins accessoires, dont l'un (3) sert à relier la première période à la seconde, dont l'autre (4) termine le choral et l'enchaîne à ce qui va suivre. Tous deux reparaitront notablement amplifiés dans la Variation II.

(2) 1^{re} période : p. 2, mes. 19 à 22 ; – 2^e période : p. 2, mes. 23 et p. 3, mes. 1 à 6 ; – 3^e période : p. 3, mes. 7 à 10 ; – 4^e pér. : p. 3, mes. 11 à 14 ; – 5^e pér. : p. 3, mes. 15 à 18 ; – 6^e pér. : p. 3, mes. 19 à 25 ; – 7^e pér. : p. 3, mes. 26 à 29.

(3) P. 2, mes. 22.

(4) P. 3, mes. 28. »²⁷

La découpe est la même que celle que pratiquera Baud-Bovy sur sa partition (à la différence que les cinquième et sixième périodes seront identifiées par

25 La formule est directement empruntée à la terminologie d'indyste (cf. V. d'Indy, *Cours de composition musicale. Deuxième livre, première partie*, p. 269–270).

26 A. Groz, « Une Nouvelle Œuvre de M. Vincent d'Indy », p. 101–109.

27 Ibid., p. 102.

lui comme retour des première et deuxième, ce que les subdivisions de Groz ne permettent pas de percevoir). On a vu apparaître dans le commentaire du *Courrier Musical*, outre un quadrillage très serré (ne s'appuyant pas sur des extraits musicaux mais renvoyant de façon précise aux mesures dans la partition), des notations que Demuth aurait pu qualifier d'idéologiques. Pour Groz, les événements musicaux ne sont pas situés sur le seul plan du langage. Ils sont toujours la représentation ou les représentants de quelque chose, en l'occurrence de sentiments. L'article de 1908 circule systématiquement entre ces deux plans, avers et envers de la *Sonate*. Voici par exemple comment Groz analyse l'une des variations du premier mouvement :

« En *sol mineur* (4), au-dessus d'un sourd grondement de la basse, un premier fragment offre une exposition mélodique complète du farouche thème Z. Nous touchons au moment décisif de l'action. Le dialogue s'engage entre le thème Y et son perfide conseiller (5). Ce dernier l'emportera-t-il ? Non sans doute, car nous voyons peu à peu l'autre thème se dégager, échapper à l'emprise, repousser les puissances de ténèbres, et, tendant tout son être vers la lumière, jeter dans le frissonnement des trilles l'ardent appel d'espoir (6). O divin soulagement à cette tragique minute d'angoisse : l'appel est entendu. Austère et doux le thème principal du choral reparait (7) enfin, son maintien résolu et sévère suffit à chasser la mélodie ennemie, dont les inutiles révoltes iront s'affaiblissant et ne servent qu'à dissimuler une fuite honteuse, pleine de confusion.

Tout au grave (8), la mélodie Y semble s'abîmer dans une ardente prostration et consommer le don de soi en renonçant aux obscurités du mode mineur pour entrer dans la gloire du ton de MI majeur définitivement établi désormais. Je ne crois pas, du moins, dépasser les limites que je me suis imposées en interprétant de cette façon l'élévation du thème Y sur une seconde mineure (9) — avec le *do* naturel caractéristique de *mi* mineur, et sa retombée par une seconde majeure (10) (*do* dièze caractéristique de MI majeur).

(4) P. 9, mes. 13.

(5) P. 10, mes. 2 et s.

(6) P. 11, mes. 4.

(7) P. 12, mes. 2.

(8) P. 13, mes. 1.

(9) P. 13, mes. 2.

(10) P. 13, mes. 4. »²⁸

Jargon technique et vocabulaire imagé (issu du drame moral post-wagnérien ou du lexique religieux) sont inextricablement liés les uns aux autres, parfois au point que les deux lectures sont possibles pour une même expression (par exemple lorsque Groz parle de l'élévation de la seconde mineure). Si les lettres X, Y, Z sont choisies pour éviter la personnification, cela n'empêche pas l'analyste d'adopter un modèle très narratif où les thèmes sont des

28 Ibid., p. 104.

héros même s'ils ne représentent rien. Approche dont Groz se justifie en se revendiquant de d'Indy :

« Qu'on ne s'étonne pas du sens quasi-dramatique attribué ainsi aux éléments d'une œuvre dite « de musique pure ». Une telle interprétation, pourvu qu'elle s'entienne à ces termes vagues, ne contredit en rien nous le savons de bonne source, aux principes esthétiques de M. V. d'Indy, eux-mêmes fondés sur l'esthétique beethovénienne, et singulièrement renforcés, il faut l'avouer, par les récents travaux de MM. Schweitzer et Pirro sur Jean-Sébastien Bach. Nous n'oserions pas cependant nous aventurer plus loin sur cette voie. Si l'on voulait convenir une fois pour toutes, par exemple que le thème Y représente l'âme humaine, le thème X la Foi, et le troisième thème, – voulez-vous que nous lui attribuions dès à présent la lettre Z ? – le Doute, il est évident que cette explication ingénieuse atténuerait la sécheresse de notre analyse, et se heurterait à d'autant moins d'objections que mille autres fables du même genre pourraient être proposées avec autant de vraisemblance. »²⁹

L'impureté toute relative du commentaire est à mi-chemin entre un discours que Groz qualifie de « littérature » en l'opposant à un accès direct à la musique, et un formalisme moderne (que revendiquera Demuth lorsqu'il défendra l'autonomie de l'œuvre par rapport à tout programme quand bien même il ne pourra s'empêcher d'inclure des notations sur la grandeur, la dignité, etc., de certains passages de la *Sonate* – cf. p. 75 dans l'ill. 1). L'auteur de l'analyse se revendique de d'Indy à la fois pour dire que son approche « dramatique », c'est-à-dire narrative et herméneutique, est compatible avec l'esthétique du compositeur, et d'autre part pour soutenir qu'il est préférable de court-circuiter les « idéologies, bonnes tout au plus à flatter les esprits paresseux », afin de décrire correctement la musique.

Qu'en était-il pour d'Indy lui-même ? Il suffit de prendre le *Cours de composition* à une échelle plus large que celle précédemment utilisée, pour retrouver ce double postulat technique et esthétique. Le musicien donne la grammaire de la composition aux jeunes techniciens auxquels il s'adresse, mais l'essentiel du traité ne fournit qu'en pièces détachées les éléments du puzzle, idéologie et morale n'étant pas incluses dans la narration analytique elle-même.³⁰ D'autres que lui feront la liaison plus explicitement. D'Indy

29 Ibid, p. 102–103.

30 Le *Cours de composition* s'ouvre sur une déclaration de principes esthétiques et moraux sur l'œuvre d'art et l'artiste où d'Indy ne fait pas mystère de sa foi catholique (*Cours de composition musicale. Premier livre, rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx d'après les notes prises aux Classes de Composition de la Schola Cantorum en 1897–1898*, Paris, Durand, 1902) puis présente séparément les outils de l'écriture (notation, harmonie, expression, tonalité, etc.) et les formes musicales (fin du premier livre et volumes suivants).

avait formé à cela Groz ou Selva ; d'autres fidèles travailleront à la fabrication de guides d'écoute et d'articles de presse consacrés aux grandes œuvres de leur maître³¹ ; et certains musicographes emprunteront allègrement aux cours publiés par le compositeur pour alimenter leurs exégèses de sa musique³².

Le principe du puzzle s'accompagne d'un postulat sur la nature du discours analytique. Celui-ci ne prétend pas à un inventaire exhaustif de la totalité des événements sonores. Il propose des prises choisies sur l'œuvre, exonérant d'Indy et ses disciples de traiter l'ensemble des paramètres musicaux. Ainsi du rythme, des *tempi* et/ou de la métrique dans la présentation de la *Sonate en mi* par son auteur dans le chapitre sur la sonate cyclique du *Cours de composition* ; de même par Groz dans son analyse plus détaillée, et sans aucun doute inspirée du maître.

Prenons l'exemple du traitement du scherzo par Groz³³ (p. 105), où ce dernier multiplie les paramètres analytiques. Dans le deuxième trio, après deux développements du thème Y :

« L'intervalle entre les périodes est rempli par l'appel rythmique.

C'est ce dernier élément devenu phrase, amplifié mélodiquement en UT majeur, qui, d'une allure volontairement burlesque, avec des stridences de trompette, remplit la seconde partie du développement (4).

(4) P. 19, mes. 15. Ce passage est annoncé déjà à la basse, p. 18, mes. 1 et s. »³⁴

Il n'y a dans ce passage aucune allusion au registre – pourtant significatif – dans lequel cette phrase mélodique reprenant l'appel rythmique est énoncée (medium/aigu) par rapport à ses occurrences précédentes (toujours dans le registre grave p. 15–18, puis dans le medium p. 19 – voir l'ill. 4 p. 176 sq.).

L'évolution tonale et celle des profils mélodiques suffit à rendre cette occurrence significative. Mais d'autres paramètres – le registre, l'articulation, la dynamique – auront contribué, au cours des occurrences précédentes, à

31 Ainsi de l'analyse de la *Sonate en mi* par Octave Maus parue dans *L'Art moderne* (9 février 1908).

32 On pense par exemple à la notice de concert rédigée par Charles Malherbe (*Salle Érard. Cinq séances de Musique de Chambre moderne française sous la patronage de MM. A. Durand et fils, Éditeurs. Programme. 2^{ème} séance*, Paris, Administration de Concerts A. Dandelot, 1911, [8] p.).

33 A. Groz, « Une Nouvelle Œuvre de M. Vincent d'Indy », p. 105.

34 Ibid.

Illustration 4

Très animé (♩ = 184)

pp doux

Un peu moins vite (♩ = 168)

ff f dimin. p

serrez - - - // Plus animé

ff f dim.

retenu

ff dimin. p

Illustration 4 suite

The musical score is presented in six systems, each with a piano (treble) and bass (bass) staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings and performance instructions:

- System 1: *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte).
- System 2: *dim.* (diminuendo) and *p* (piano).
- System 3: *sfz* (sforzando) and *augm.* (crescendo).
- System 4: *ff* (fortissimo).
- System 5: *toujours ff* (always fortissimo).
- System 6: *glissé* (glissando) and *ff* (fortissimo).

The score concludes with the publisher's information: D. & F. 6993.

Vincent d'Indy, *Sonate (en mi) pour piano par Vincent d'Indy (op. 63)*, Paris, Durand et fils, 1908 – 2^e mouvement, mes. 1–2 ; 13–14 ; 24–29 ; 62–66 ; 94–99 ; 101–125.

préparer son émergence. Que ces paramètres aient ou non concouru à la détermination par Groz de l'importance de ce passage (lorsqu'il était en train de concevoir son analyse), il n'en reste pas moins qu'il lui suffit dans son article de ne faire appel qu'à une partie d'entre eux pour décrire l'occurrence significative.

Qui plus est, l'analyse de Groz n'a pas besoin de citer toutes les versions de l'appel rythmique, comme une analyse plus systématique pourrait chercher à le faire. Il signale bien la position de deux occurrences dans la première moitié du mouvement mais ne formulera la règle compositionnelle qui administre leur retour tout au long de la pièce (les appels sont des articulations entre les séquences) que bien plus tard, lors du point culminant de leur évolution (partition, p. 19). C'est alors seulement que notre analyste met en avant le rôle thématique de l'appel, délaissant une fois de plus la dynamique interne des occurrences. Une analyse plus soucieuse de démontrer le dynamisme interne du plan du *Scherzo* devrait donner tous les éléments significatifs de l'évolution que Groz décrit au moyen de quelques points de référence seulement, ce qui supposerait d'élargir l'observation à d'autres phénomènes : enrichissement harmonique, élévation du registre vers l'aigu, incise de l'appel disposée à des endroits divers de la mesure (voire en tuilage avec une autre phrase : 9^e mesure de la p. 19), etc.

En donnant des accroches sur l'œuvre pertinentes au sein de la pensée d'indyste, Groz n'a rendu compte, semble-t-il, que de certaines parties du texte musical ; mais en réalité il a fait bien plus que cela : il a défini un espace analytique plus large où les paramètres complémentaires se meuvent selon des trajectoires prévisibles. C'est là toute la force de l'organisation musicale d'indyste. Les commentateurs n'ont pas besoin de rendre raison de chaque note puisqu'ils savent que l'appareil analytique pourrait produire la « raison explicative » de n'importe quel passage. La logique d'indyste, comme on l'a entrevu déjà de façon plus réduite chez Baud-Bovy, donne les deux extrémités (forme et motif) et une loi de convergence dont la réalisation est à lire directement dans la partition, non plus dans l'article.

La parenté de tous les discours publiés sur la *Sonate en mi* est troublante. On peut se demander si elle n'est pas due au fait que les analystes de l'œuvre sont tous issus du même cercle, qu'ils sont liés par une communauté tantôt esthétique, tantôt scolaire, tantôt institutionnelle et politique, et souvent par tout cela à la fois – Demuth y compris, en tant que sympathisant scholiste britannique. Cette hypothèse peut être précisée en documentant les modalités de circulation de la pensée du compositeur, en particulier la « passation » de la *Sonate en mi* de l'auteur à l'interprète, puis de l'interprète à d'autres musiciens et aux auditeurs – donc en sollicitant encore d'autres aspects des pratiques musicales d'indyistes que ceux décelés dans les analyses précédentes.

L'autorisation de la lecture

Un ensemble de lettres échangées en 1907 par d'Indy avec ses proches jette une lumière précieuse sur la manière dont la dernière-née des œuvres du directeur de la Schola Cantorum fut transmise à Blanche Selva, sa future créatrice. Pendant l'été, le compositeur avait annoncé à la pianiste qu'elle serait la dédicataire de la sonate qu'il était en train d'écrire.³⁵ Dans une lettre du 7 août où il la tenait au courant de l'avancement de son travail, d'Indy avait dessiné la frontière des territoires respectifs de chacun des partenaires de la création : « Je suis content du premier [mouvement], c'est une forme assez spéciale : des variations qui s'engendrent et se combinent mutuellement ; il y en a 2 (variations) que je ne peux pas jouer... néanmoins, je crois que ça ne sera pas extrêmement difficile *pour vous*, bien qu'évidemment ça ne soit pas précisément pour le cours du 1^{er} degré... ».³⁶

La division des tâches s'imposait particulièrement en raison de la nature de la pièce dont la virtuosité interdisait à son auteur une interprétation publique. Une première exécution privée, fixée à la mi-octobre 1907, fut organisée méticuleusement par d'Indy dans une lettre adressée à Blanche Selva :

« Donc, le Lundi 14, je viens vous cueillir à la Schola à la sortie de votre cours et nous pourrons, soit rester à la Schola, soit aller chez vous pour l'audition en question qui doit être *sérieuse*. Je m'explique :

Je tiens à vous jouer *2 fois* l'œuvre en question, une 1^{ère} fois *sans faire les notes* et dans le mouvement pour avoir une idée d'ensemble, une seconde fois *lentement* en faisant tout, afin que vous puissiez me dire les modifications *pianistiques* que vous y verriez, car, comme on la gravera pendant mon absence, je voudrais pouvoir donner un manuscrit *au net*.

Entendu, n'est-ce pas – Et puis, pour cette affaire, des *amis*, bien entendu, s'il y en a à Paris, mais pas autre chose que des *très-intimes*, à cause du travail à faire à nous deux.

En suite de quoi, j'irai vers 6 heures la porter chez Durand et on pourrait dîner tous ensemble n'importe où. »³⁷

35 « J'ai reçu ces jours-ci une bonne lettre du Maître qui m'a faite la plus heureuse des mortelles. Il m'annonce en effet qu'il écrit la Sonate qu'il me destine. Le 1^{er} morceau en est déjà fait./Moi qui ne pouvais jamais croire qu'un si beau rêve se réalisât jamais, il me semble que ce ne peut être vrai./Alors, voilà une belle première audition pour la Libre Esthétique ! » (lettre de Blanche Selva à Octave Maus, Mas del Sol, [1907], collection particulière).

36 Lettre de V. d'Indy à Blanche Selva, Les Faugs, 7 août 1907, collection particulière.

37 Lettre de V. d'Indy à Blanche Selva, Les Faugs, 24 septembre 1907, collection particulière.

La séance prévue n'avait donc rien d'un concert. Le compositeur y emploierait une technique de lecture proche de celle rodée pendant ses cours à la Schola où, assis au piano et entouré d'élèves se pressant autour de la partition posée sur le pupitre, il jouait les pièces en modulant leur tempo selon les besoins de l'analyse.³⁸ A la famille de René de Castéra³⁹, Blanche Selva envoie une longue lettre où elle raconte sa découverte de la *Sonate* durant la séance du 14 octobre. Après une analyse minutieuse de la partition où le texte alterne avec quantité de citations musicales, la pianiste relate le moment de la transmission de l'œuvre du compositeur à son interprète favorite :

« Le Maître me l'a jouée, tout en disant des blagues ici c'était du Debussy, et ailleurs du Charpentier etc. Poujaud le faisait taire.

Le Maître semblait très inquiet de mon impression. Il m'avait dit, en m'amenant de la Schola : « Je ne sais ce que vous en penserez, mais j'avais cru faire quelque chose de bien, je le crois encore, et pourtant personne n'a l'air d'y rien comprendre ; pourvu que vous l'aimiez ! »

Aussi dès que ce fut fini, il se retourne vers moi et me dit : « Eh bien ! Blanche, aimez-vous ? »

Alors, moi, complètement emballée de la magnifique œuvre qu'il venait de me faire, et qu'il croyait que je n'aime pas (comment a-t-il pu jamais imaginer chose pareille) je me suis précipitée à son cou et je l'ai embrassé.

Alors il a eu l'air très ému et m'a dit : « merci, vous l'aimez, je suis content ».

Seulement, mes amis, je dois vous dire qu'il la joue fort mal ; ce n'est pas tant les notes qu'il ne fait pas, cela m'est égal, mais surtout, il a peur de se donner là-dedans, encore plus que dans ses autres œuvres je crois, et alors il joue froidement, sans qu'on puisse se douter de l'expansion expressive, de la généreuse tendresse, de l'émotion extraordinaire qui débordent de ces pages. J'enrageais, tandis qu'il me la jouait, et par endroits, c'était plus fort que moi, je chantais de tout mon cœur.

Aussi, au lieu que ce soit lui qui me la rejoue lentement, comme il avait été convenu, ce fût moi, qui, dans mon enthousiasme, me mis au piano et la lui déchiffrais immédiatement. Vous pensez quelle émotion j'avais, à déchiffrer ainsi devant lui !

Mais je m'en tirais si bien qu'il en était abasourdi, non que j'ai fait toutes les notes, mais l'esprit y était, et tout semblait d'aplomb. Il dit alors à Poujaud : « J'avais crû faire quelque chose de difficile et voilà que s'il y avait un concert demain, elle la saurait déjà admirablement ».

38 Cf. R. Campos, « Le Cours de composition de Vincent d'Indy comme théorie en acte », N. Donin et Laurent Feneyrou, dir., *Théorie et composition musicales au XX^e siècle*, à paraître.

39 Sur les liens de Blanche Selva avec René de Castéra, voir : Anne de Beaupuy, Claude Gay et Damien Top, *René de Castéra (1873–1955). Un compositeur landais au cœur de la Musique française*, Paris, Editions Séguier, 2004, 495 p.

Il n'en revenait pas, et répétait sans cesse : « comme c'est bien lu, c'est ça, c'est ça que je voulais ! » Et lui qui avait joué si froidement, lui me poussait sans cesse : « allez-y ; donnez-vous ; chantez ; montez ; ouvrez ; chauffez ! »

Vous allez voir comme je vais jouer ça, mes amis ; cela est tout à fait pour moi. »⁴⁰

Pour cette première audition, d'Indy joue avec une neutralité étonnante. C'est qu'il soumet la cohérence d'un texte à une experte en écritures musicales. Pianiste, il s'interdit en quelque sorte de participer personnellement à la lecture. Ce que Blanche Selva revendique au contraire comme son domaine spécial.

L'analyse qu'elle avait livrée aux Castéra au début de sa lettre était l'équivalent de l'exécution glacée de d'Indy : une mise en œuvre implacable des méthodes de description de la musique forgée dans les cours de composition de la Schola et que l'on retrouvera dans les pages consacrées en 1913 par la pianiste à la *Sonate en mi*.⁴¹ On y rencontrait le vocabulaire habituel : « thème lied, plus une complémentaire »⁴², « développement terminal »⁴³ ou encore « pont »⁴⁴, certaines notions figurant dans l'analyse de la *Sonate* par d'Indy dans le *Cours de composition* – voir l'ill. 5 p. suivante.

40 Lettre de Blanche Selva à la famille Castéra, 15 et 16 octobre 1907, collection particulière (nous remercions vivement Guy Selva pour nous avoir communiqué ce document et plusieurs autres). Le récit de cette séance de déchiffrage est précédé dans la lettre de trois paragraphes enthousiastes sur « cette chère et admirable Sonate » : « Très nouvelle de plan, d'une exquise écriture de piano, sans cesse variée et imprévue, où tout sonnera merveilleusement, elle se rattache en droite ligne à la puissante et magnifique trinité des pièces de Franck./Vous verrez comme ce sera expressif, grand, noble et beau, et en même temps quelle tendresse exquise, quelle finesse et parfois quelle amusante malice sont répandues là dedans. C'est une admirable œuvre, vous dis-je, absolument complète » (ibid.).

41 L'avant-propos de *La Sonate* proclame : « La présente étude de la Sonate, conçue surtout dans le but d'aider à sa compréhension auditive et à son interprétation, en permettant de pénétrer plus facilement dans le sens des œuvres et d'en ressentir, par cela même, plus profondément la beauté, ne doit pas être un cours de composition./Il n'y a d'ailleurs aucune raison d'écrire, présentement, un cours de ce genre ; l'étude détaillée de la forme Sonate, telle que la documentation actuelle nous la montre, étant faite avec la plus compétente intelligence, jointe à l'autorité clairvoyante d'une érudition de vrai artiste, par Vincent d'Indy, en son *second Livre* du *Cours de composition musicale*. C'est à ce livre précieux, dont l'harmonieuse ordonnance présente toutes choses avec une claire simplicité, et auquel nous empruntons (nous tenons à le déclarer) le plan général, les dénominations et la plupart des définitions de notre travail, que nous renvoyons tous ceux qui voudront pénétrer davantage dans l'organisme intime de la magnifique forme de la Sonate, clef de voûte de tout le mouvement musical actuel existant » (*La Sonate. Etude de son évolution technique, historique et expressive...*, op. cit., p. VII).

42 V. d'Indy, *Cours de composition musicale. Deuxième livre, première partie*, p. 166 pour l'exposé de la notion de *forme lied* et p. 269–270 pour l'usage de celle de *phrase complémentaire*.

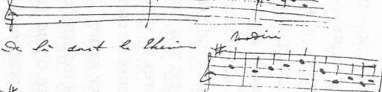
43 Ibid., p. 283 pour la définition de la notion de *développement terminal*.

44 Ibid., p. 265 pour la définition du *pont*.

Le 11^o est commencé par une 2^e sonate
le 11^o principal dans un autre rythme



suivie de complémentaires à la 1^{re}



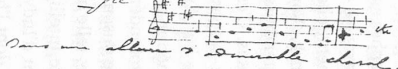
De la suite le thème



le 12^o 3^e, s'ajoute un 4^e nouveau



cel. se développe pendant que revient
le 1^{er} puis le thème revient sur un
autre 2^e gre

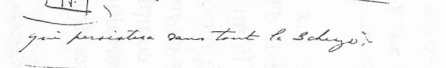


dans une allure 2^e admirable chorale.

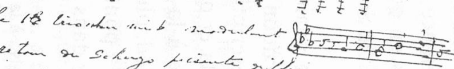
Les 13^o 14^o 15^o sont les 2^{es} sonates mais en
finissent s'admirable façon. Elles sont
à un piano très nouveau, (qui en les lra,
je crois)



qui précède avec tout le Schygo



le 16^o marche mais surtout



2^o 3^o 4^o 5^o 6^o 7^o 8^o 9^o 10^o 11^o 12^o 13^o 14^o 15^o 16^o 17^o 18^o 19^o 20^o 21^o 22^o 23^o 24^o 25^o 26^o 27^o 28^o 29^o 30^o 31^o 32^o 33^o 34^o 35^o 36^o 37^o 38^o 39^o 40^o 41^o 42^o 43^o 44^o 45^o 46^o 47^o 48^o 49^o 50^o 51^o 52^o 53^o 54^o 55^o 56^o 57^o 58^o 59^o 60^o 61^o 62^o 63^o 64^o 65^o 66^o 67^o 68^o 69^o 70^o 71^o 72^o 73^o 74^o 75^o 76^o 77^o 78^o 79^o 80^o 81^o 82^o 83^o 84^o 85^o 86^o 87^o 88^o 89^o 90^o 91^o 92^o 93^o 94^o 95^o 96^o 97^o 98^o 99^o 100^o

est un de Schygo présente s'effacement
2^o 3^o 4^o 5^o 6^o 7^o 8^o 9^o 10^o 11^o 12^o 13^o 14^o 15^o 16^o 17^o 18^o 19^o 20^o 21^o 22^o 23^o 24^o 25^o 26^o 27^o 28^o 29^o 30^o 31^o 32^o 33^o 34^o 35^o 36^o 37^o 38^o 39^o 40^o 41^o 42^o 43^o 44^o 45^o 46^o 47^o 48^o 49^o 50^o 51^o 52^o 53^o 54^o 55^o 56^o 57^o 58^o 59^o 60^o 61^o 62^o 63^o 64^o 65^o 66^o 67^o 68^o 69^o 70^o 71^o 72^o 73^o 74^o 75^o 76^o 77^o 78^o 79^o 80^o 81^o 82^o 83^o 84^o 85^o 86^o 87^o 88^o 89^o 90^o 91^o 92^o 93^o 94^o 95^o 96^o 97^o 98^o 99^o 100^o

Lettre de Blanche Selva à la famille Castéra, 15 et 16 octobre 1907, collection particulière.

Cette intimité avec le lexique scholiste fait de Blanche Selva une propagandiste désignée des techniques d'analyse d'indystes. Dans une lettre au pianiste Edouard Risler, la musicienne délivre, à la même époque, les instruments analytiques de base permettant de décrypter une sonate :

« Monsieur

Voici les 2 livres des Sonates de Beethoven, avec les annotations du cours de M. d'Indy.

Abréviations :

A. 1^{er} thème

B^a. 2^e thème, 1^{ère} phrase

B^b. 2^e thème, 2^e phrase

B^c. 2^e thème. 3^e phrase

Dév. Développements.

X. 1^{ère} cellule

dessin un peu important.

Y ou Z. 2^{de} cellule

A. dans les rondos est le refrain.

D. Dominante

SD. Sous-dominante.

T. Tonique.

Je vous fais une copie des notes du cours concernant la Sonate à l'époque beethovénienne.

Vous pourrez garder ces notes que je copie à votre intention. »⁴⁵

Pour ces interprètes, l'un des gestes essentiels de l'intellection musicale est celui de l'analyse abstraite. Pour Selva, la distinction entre l'explicitation de l'œuvre (moment de l'analyse) et sa réalisation expressive (moment de l'interprétation instrumentale) est devenue une évidence, quand bien même la musicienne mêle constamment ces registres au quotidien (dans l'enseignement, dans les concerts-conférences, dans sa correspondance, etc.). Dans cet univers mis en coupe réglée par les créateurs, la partition est le lieu stratégique du contrôle auctorial. Sur-travaillée par le compositeur, portant un nombre d'indications jamais atteint avant la fin du XIX^e siècle, elle matérialise son pouvoir. Interpréter suppose alors de pouvoir reporter sur le texte la compréhension de l'auteur lui-même, ou celle d'un analyste légitime (tel d'Indy commentant Beethoven). En ce sens, Selva ou Risler doivent pouvoir se faire scribes autant que pianistes. Mais même rigoureusement annotée, la partition ne suffit pas. Selva pousse son collègue à circuler du *Cours* au texte musical, dans ce balancement dont on a montré qu'il était

45 Lettre de Blanche Selva à Edouard Risler, Paris, 21 juin 1905, collection particulière.

au fondement de l'analyse selon d'Indy. Cette circulation est rendue possible par un lexique partagé et une technique d'abréviation des motifs qui unifient l'article de Groz pour le *Courrier musical*, l'essai de Selva sur la *Sonate* ou les conversations et correspondances amicales.

L'efficacité de cette communauté de langue et de ces gestes analytiques identiques était d'autant plus forte lorsqu'ils s'appliquaient à la musique de d'Indy. Ils venaient alors s'enchâsser impeccablement dans des œuvres pensées avec un matériel « fait pour » l'outillage analytique et théorique scholiste. Composition et analyse étaient d'emblée liées dans la pratique de d'Indy, les notions qu'il utilisait pour l'analyse étant aussi des catégories compositionnelles.

Il y eut donc coproduction de la *Sonate en mi* par un collectif gouverné par un compositeur travaillant simultanément sur toutes les instances. Dès le départ, le travail compositionnel de d'Indy avait intégré une contrainte d'analyticité. La parole du compositeur aura tant imprégné ses disciples qu'il n'aura pas besoin de prononcer devant eux une analyse détaillée de sa *Sonate* pour qu'ils puissent en démonter les plus infimes rouages selon la plus parfaite orthodoxie. A cette lecture sous influence, correspondent des écritures analytiques « contraintes ». Ainsi, un critique contemporain de d'Indy pourra être beaucoup plus précis que l'auteur en réutilisant sa boîte à outils ; un lointain disciple anglais, cinquante ans plus tard, redira en substance la même chose que le maître ; l'interprète de la première heure, enfin, sera intellectuellement parfaitement à l'aise avec la *Sonate*, qu'elle comprendra dès l'instant de la lecture à vue.

2. Cercles analytiques et arguments critiques

Les analyses, lectures, écoutes de la *Sonate* par les ambassadeurs de l'œuvre d'indyste furent largement déterminées par leur familiarité avec la pensée du chef de la Schola. Jusqu'ici, nous nous sommes contentés de mettre nos pas dans les leurs et de pointer l'univocité des procédures et des résultats des exégètes autorisés malgré la multiplicité apparente de leurs analyses de la *Sonate en mi*. Pour prendre de la distance – critique et non plus simplement spatio-temporelle – avec le système dont nous avons, à travers ces analyses d'analyses, esquissé la cohérence, nous pourrions soit proposer une méthode d'analyse musicale radicalement alternative à celle de d'Indy, soit lui trouver des contradicteurs qui auraient mis cette dernière en discussion, en espérant que jaillissent alors des points de vue pluriels. Nous ne suivrons pas la première voie car il serait anachronique de se placer sur le même plan que l'auteur, de plain-pied dans une controverse avec lui. Nous nous

engagerons en revanche dans la seconde, en sollicitant progressivement d'autres genres d'écrits sur la musique que les analyses explicites.

Debussy(sme) vs d'Indy(sme) : l'œuvre des critiques

Jusqu'ici, nous avons exclu de notre documentation tout ce qui n'était pas issu du cercle des coproducteurs de la *Sonate*. La saisie du système d'indyste « par l'extérieur » pourrait constituer une issue à l'enfermement implacable dans la pensée scholiste. Les analyses de la *Sonate en mi* ne sont pas le seul matériau à pouvoir aider à sa compréhension. Il est aussi possible de constituer un groupe de sources moins homogènes et qui n'aient pas toutes été produites à la Schola ou dans son orbite. Pour ce faire, le dossier Debussy s'impose : si l'auteur du *Prélude à l'après-midi d'un faune* n'a jamais attaqué directement d'Indy, le débat suscité par sa musique a régulièrement mis en cause la doctrine prônée à la Schola.

L'opposition entre Debussy et d'Indy, forgée à partir de 1902 et aboutissant à la disqualification de la Schola aux yeux des avant-gardes^{45a}, était déjà notoire en 1908 – comme l'indiquera, parmi d'autres possibles, l'indice suivant. Le mois où la *Sonate* est créée par Blanche Selva, mais en référence à l'actualité des concerts orchestraux, le critique musical Jean d'Udine⁴⁶ écrit dans *Le Courrier Musical* : « L'histoire des Grands Concerts à Paris, durant le mois de janvier, se résume toute entière en deux noms : Vincent d'Indy et Debussy. »⁴⁷ Dans le même numéro, l'insert photographique traditionnellement placé entre la couverture et la première page comporte au recto une photographie de d'Indy « qui vient de diriger plusieurs de ses œuvres aux Concerts-Colonne et aux Concerts-Lamoureux », et au verso la reproduction du portrait de Debussy par Jacques-Emile Blanche – Debussy « dont les Concerts-Colonne viennent de donner, sous sa direction, deux auditions de *La Mer* ». On peut voir dans ces rencontres de papier entre Debussy et d'Indy un indice significatif de leur omniprésence sur un même terrain, sinon de leur rivalité.

45a Voir : Fabien Michel, *La querelle des d'indystes et des debussystes*, thèse, Université de Bourgogne, 2000.

46 Jean d'Udine est le pseudonyme d'Albert-Guillaume Cozanet (1870–1938) qui fut l'un des principaux rédacteurs du *Ménestrel* et du *Courrier musical* (Vefa de Bellaing, *Dictionnaire des compositeurs de musique en Bretagne*, Nantes, Ouest Editions, 1992, p. 244–245).

47 Jean d'Udine, « Les Grands Concerts. Concerts Colonne et Lamoureux », *Le Courrier Musical*, 1^{er} février 1908, p. 82. C'est en fin de cahier qu'une annonce indique : « L'éminente pianiste Blanche Selva se fera entendre le mercredi 5 février, à 9 heures du soir, dans des œuvres de Bach, Scarlatti, Beethoven, V. d'Indy (la *Sonate* pour piano) et Albeniz » (ibid., p. 98).

Dans le numéro suivant, Jean d'Udine signe la critique d'un concert de l'orchestre Colonne au Châtelet où sont donnés *Souvenirs* de d'Indy, la *Mer* de Debussy et *l'Apprenti sorcier* de Dukas. Le texte du musicographe est, en un sens, provocateur. D'Udine met dans le même sac les positions esthétiques antinomiques de d'Indy et de Debussy⁴⁸ en jouant de paradoxes : le premier est capable, en dépit de son « intellectualisme », de « beauté immédiatement perceptible »⁴⁹ ; le sensualisme du second est assimilé à un « langage chiffré »⁵⁰. Dans les deux cas, le critique est sceptique sur la question de la perception des deux projets compositionnels par le public. D'Udine se lancera pourtant dans la suite de son article dans une analyse détaillée

48 Sur les débats esthétiques agitant la scène musicale parisienne à cette époque, voir : Jann Pasler, « La Schola Cantorum et les Apaches : l'enjeu du pouvoir artistique, ou Séverac médiateur et critique », *La musique du théorique au politique*, Hugues Dufourt et Joël-Marie Fauquet, dir., Paris, Aux Amateurs de livres, 1991, p. 313–343 ; Christian Goubault, « Les premières œuvres de Roussel au regard de la critique. Tentatives de « récupération » d'un scholiste ? », Manfred Kelkel, éd., *Albert Roussel. Musique et esthétique. Actes du Colloque international Albert Roussel*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1989, p. 20–33.

49 « *Souvenir* et la *Mer* furent exécutés sous la direction de leurs auteurs respectifs. Je n'ose guère porter une appréciation, même purement subjective, sur le poème pour orchestre de M. Vincent d'Indy. J'en ai pressenti la grandeur fière et forte ; je ne l'ai pas goûtée tout entière. Les parties les plus calmes de l'œuvre [...] m'ont fait apercevoir l'émotion de ces *Souvenirs*. Mais la hardiesse de la structure, la rudesse de certains rythmes, cette sorte de scherzo âpre, un peu cahoté et même chaotique, du moins à une première audition, l'habileté légèrement téméraire de l'instrumentation dans les mouvements rapides ne m'ont pas laissé percevoir nettement toutes les intentions d'un ouvrage, qui ne livre pas immédiatement ses secrets et voile ses confidences probablement les plus précieuses sous des dehors parfois rébarbatifs... Bref il entre dans cette pièce une part d'intellectualisme parfois fort importante et, pour le coup, j'admets volontiers qu'il y ait là-dedans quelque chose à comprendre, et qui ne se comprend pas tout de suite. Ce quelque chose n'est point d'ailleurs l'élément artistique de l'œuvre, dont la *beauté*, immédiatement perceptible, ne saurait se confondre avec l'*intérêt*, qui sans doute lui ajoute beaucoup de prix, mais exige de l'auditeur plus d'effort et de volonté » (Jean d'Udine, « Les Grands Concerts. Concerts Colonne et Lamoureux », *Le Courrier Musical*, 15 février 1908, p. 110).

50 « *La Mer* de M. Debussy, provocatrice de délirantes ovations, *la Mer*, au dire de ses admirateurs ou plutôt de ses fanatiques, est aux antipodes du d'indysme. Ici rien à comprendre, mais des impressions à sentir, – en admettant toutefois que les traductions, les « correspondances », comme eût dit Baudelaire, de cette musique avec les couleurs et les mouvements qu'elle prétend exprimer soient écloses spontanément dans le cerveau du compositeur et puissent s'imposer aussi spontanément au cerveau des auditeurs. Rien n'est moins sûr et, dans le cas contraire, les formules sonores de *la Mer* n'auraient qu'une valeur conventionnelle, ne constitueraient qu'un langage chiffré, intelligible aux seuls initiés par associations d'idées et cette musique, qu'ils déclarent et que son auteur lui-même croit sans doute purement sensuelle, serait au contraire la plus littéraire de toutes. La question est trop complexe pour que je m'y attaque aujourd'hui ; elle repose à peu près sur les mêmes données que le problème du mallarméisme [NdA : Debussy n'avait pas encore composé les *Trois Poèmes* (1913)] » (ibid.).

des pratiques d'écriture debussystes qui trahit une expertise musicale plus solide que son incrédulité n'aurait pu le laisser croire :

« Je ne connais rien au monde de moins évocateur et de plus monotone *pour moi* que cette symphonie qui, par son sujet et par les moyens techniques mis en œuvre, devrait être si chatoyante, si variée, si versicolore. Si j'essaie d'analyser mon ennui, j'y trouve d'ailleurs une cause bien simple. J'ai dit autrefois, et l'ai dit en matière d'éloge, que la musique de M. Debussy est d'une limpidité de rythme remarquable et d'une symétrie constante. Je me demande précisément si cette particularité, qui, chez un auteur facile, aux idées nettes et tonales devient une qualité éminente, n'est pas ici un défaut capital. A côté d'une harmonisation infiniment complexe, d'une mélodie, ou plutôt d'une sériation de notes chromatiques et tout à fait atonale, d'une orchestration pointilliste, cette rythmique modeste jusqu'à l'effacement et naïve jusqu'à l'enfantillage leur est tellement étrangère qu'elle gâte tout. Les divers éléments techniques d'un art sont forcément *fonction* l'un de l'autre. Je crois que des formes aussi simples, aussi papillotantes, aussi anarchiques que celles de M. Debussy, nées dans une imagination musicale sans lacune, devraient affecter d'elles-mêmes une égale subtilité de rythme, une asymétrie dans la durée qui ne le céderait en rien à leur atonalité spatiale. La régularité d'un des éléments sonores en présence du désordre voulu de l'autre, ce n'est pas un palliatif, comme je l'ai pensé longtemps, mais au contraire un déséquilibre. »⁵¹

L'analyse du traitement du rythme se fait ensuite plus précise. L'intérêt marqué de d'Udine pour ce paramètre doit sans doute être rapporté à ses liens avec Emile Jaques-Dalcroze.⁵² Le rapport éprouvé du critique au rythme et son appétit insatiable pour les irrégularités expliquent sans doute son attaque contre les rythmes trop dupliqués de Debussy ou contre la « rudesse de certains rythmes » des *Souvenirs* de d'Indy.

D'Udine, s'il admet qu'il y a dans la partition scholiste « quelque chose à comprendre, et qui ne se comprend pas tout de suite », n'adopte pas pour autant une démarche analytique de type scholiste lorsqu'il s'agit de porter un jugement esthétique basé sur son écoute de la pièce. Le journaliste est renvoyé par l'intellectualité de l'œuvre à son propre déficit perceptif : plusieurs auditions, ou une écoute mieux informée (travaillée selon les exigences d'indystes), lui donneraient pleinement accès au propos des *Souvenirs*. Quant à son appréhension de Debussy, elle procède à l'inverse. Il est alors évident pour un auditeur averti qu'il faut s'abandonner aux impressions suscitées

51 Ibid.

52 Jean d'Udine fut formé pendant un an par Jaques-Dalcroze avant de fonder à Paris en 1909 l'Ecole Française de Gymnastique Rythmique. Parmi ses écrits : « Qu'est-ce que la gymnastique rythmique ? », *Bulletin français de la S.I.M.*, 1909, p. 635-651 ; *La coordination des mouvements et la culture de la volonté par la gymnastique rythmique de Jaques-Dalcroze*, Paris, Institut général psychologique, 1911.

par la *Mer*, au point que l'entreprise analytique du critique finit par être retournée contre le spectateur qui devient le centre de l'expérience musicale (d'Udine tente « d'analyser [s]on ennui »). Par ailleurs, quand le commentateur évalue la technique de composition, il applique, faute de pouvoir mobiliser un « discours debussyste » sur le sujet, ses propres idées (sans doute empruntées pour une bonne part à Dalcroze) sur le rythme ou la forme. Car *La Mer* est livrée analytiquement nue par son auteur.

Deux régimes du discours sur la musique

Dans une autre revue, le jour même où paraît l'article de Jean d'Udine, un texte de Louis Laloy sur *La Mer* semble décrire une intégration fonctionnelle des techniques compositionnelles telles que celle réclamée par d'Udine – et dont il jugeait *La Mer* dépourvue, comme on vient de le voir. Pour Laloy, debussyste passé par la Schola, le rythme est précisément le produit de l'imbrication de l'harmonie et de l'orchestration. L'harmonie, écrit-il,

« [...] aussi fine et aussi riche que jamais, est ici réalisée avec plus d'ampleur, et plus figurée. Au lieu de se présenter sous la forme primitive d'accords et de se confier une fois pour toutes à un chœur d'instruments, elle se répartit à travers tout l'orchestre, passe d'un groupe à l'autre, s'enfle et se creuse tour à tour, et surtout se traduit en vifs accents, en motifs décidés, même en mélodies complètes, qui animent ces fonds jusque-là immobiles, les divisent en plans successifs et leur donnent un mouvement. On trouve dans ce poème symphonique une alerte polyphonie, toujours claire parce qu'elle est la floraison de l'harmonie, et qui, du sommet de l'orchestre à ses profondeurs, éveille le rythme... »⁵³

Commentant *De l'aube à midi sur la mer*, Laloy décrit Debussy comme un expérimentateur de l'harmonie, un révolutionnaire tranquille naviguant nonchalamment entre plusieurs systèmes scalaires :

« Ces tonalités précises n'ont aucune arrogance. Elles guident sans rigueur une mélodie qui reste libre de supprimer les demi-tons, à la chinoise (3^e exemple, première période), ou de les rapprocher en progressions chromatiques, de sous-entendre une note, d'en altérer une autre, et de grever, par exemple, le ton de ré bémol d'un sol naturel et d'un ut bémol (3^e exemple, seconde période). Voilà qui fait présager la chute prochaine de nos deux pauvres modes diatoniques, le majeur et le mineur, et l'avènement d'une musique sans gammes fixées, qui reposera directement sur les relations de l'harmonie. »⁵⁴

53 Louis Laloy, « La Mer. Trois esquisses symphoniques de Claude Debussy », *Bulletin français de la S.I.M.*, 15 février 1908, p. 212.

54 Ibid.

La position de Laloy vis-à-vis de Debussy peut être rapprochée de celle d'Albert Groz par rapport à d'Indy. Les deux hommes ont une vue privilégiée sur la poétique des créateurs : Groz enseigne le contrepoint à la Schola de 1905 à 1911 après y avoir suivi le cours de composition de d'Indy tandis que Laloy raconte dans la *Musique retrouvée*⁵⁵ sa proximité avec l'auteur de *Pelléas*. Laloy, qui a de longue date pris des positions publiques favorables à son ami, écrit en 1908 son article sur la *Mer* pour démontrer que l'évolution stylistique de Debussy vers une plus grande solidité d'écriture n'a pas entraîné un renoncement au raffinement de ses débuts. Justification que l'on peut entendre comme une parade contre les arguments et les soupçons d'un d'Udine ou, bien sûr, contre les opinions en cours à la Schola Cantorum. Laloy introduit ainsi l'article (en fait la reprise d'un ancien texte, cette fois augmenté des extraits de partition absents de la première version) :

« J'ai tenté de montrer, en un article de la *Grande Revue* (10 février) l'heureux changement survenu dans l'art de Claude Debussy, lequel, tout impressionniste d'abord, adopte aujourd'hui des formes plus amples, des idées plus précises, des constructions plus solides, des rythmes plus vigoureux ; et cela, sans rien perdre de sa finesse ni de sa fraîcheur. »⁵⁶

La force de l'argument réside dans la distinction faite entre des qualités essentielles de l'impressionnisme (« finesse » et « fraîcheur ») et des qualités musicales plus universelles qui s'avéreraient indépendantes à la fois de l'esthétique scholiste qui les promouvait comme les siennes propres, et de l'esthétique dite impressionniste dont la formulation de Laloy laisse entendre qu'elles tendaient effectivement à les exclure. Si le diagnostic de Laloy est exact, Debussy devient nécessairement celui par qui se concrétise un dépassement du d'indysme en tant qu'il pose l'identité entre une doctrine de la composition (symbolisée par les formes cycliques et la revendication de l'héritage beethovénien) et des qualités telles que l'ampleur de la forme, la précision des idées, la solidité des constructions, etc.

De fait, le dépassement par d'Indy de ses propres positions esthétiques ne se laissait pas analyser dans les mêmes termes. Ainsi, quatre ans plus tôt, dans un compte rendu de la 2^e *symphonie* de d'Indy lors de sa création par Camille Chevillard, Paul Dukas pouvait décrire une évolution stylistique tout aussi notable chez le fondateur de la Schola, mais selon un processus différent :

55 Louis Laloy, *La musique retrouvée, 1902-1907*, Paris, Plon, 1928, 296 p.

56 Ibid., p. 209.

« Ce n'est pas [...] d'un seul bond et en vertu d'un changement d'orientation dans sa façon de concevoir l'art musical que M. d'Indy est parvenu à ce résultat. Il est, au contraire, l'aboutissement logique des plus hauts principes de son enseignement, principes dont ses œuvres de musique de chambre nous offraient déjà de belles manifestations, et qui devaient nécessairement s'imposer à lui à l'époque de sa complète maturité [...].

Il est assez malaisé de rendre compte très exactement des impressions produites par une œuvre des proportions et de la complexité de cette symphonie, même après deux auditions. La partition de M. d'Indy n'étant pas encore publiée, le contrôle est d'ailleurs plus difficile, et si excellente que soit la mémoire de l'auditeur, elle risque fort de s'égarer dans ce dédale de combinaisons thématiques, en raison même de leur imprévu et de leur ingéniosité. »⁵⁷

L'évolution de d'Indy est qualifiée ici, comme tout à l'heure celle de Debussy par Laloy, d'un affermissement ; mais ses modalités en sont bien différentes : « aboutissement logique » d'un « enseignement » dont les œuvres sont des « manifestations » chez d'Indy, « heureux changement » portant Debussy à « plus [d']ampl[itude] », « plus [de] précis[i]on », etc. L'opposition entre Debussy et d'Indy n'est donc pas seulement celle de la sensualité expérimentale et de la déclinaison théorique de principes abstraits, mais bien celle de l'indicible et du formulable, de l'exception insaisissable et de la doctrine explicite faisant l'objet d'un enseignement. D'où l'opposition entre deux régimes du discours critique sur la musique, accompagnant de façon privilégiée chacun des deux compositeurs ; à en croire Camille Mauclair, figure incontournable de la critique parisienne du début du siècle, la frontière passerait entre lecture informée et émotion auditive à formuler :

« [Les musiciens] lisent la musique, nous l'écoutons. Ils ne la goûtent qu'en la lisant, l'essentiel est pour nous de l'ouïr : or, la musique, c'est ce qu'on perçoit, et non ce qui est écrit. Une critique exclusivement consacrée à la technique musicale est une critique d'accordeurs et de luthiers qui reste parallèle à l'émotion incontrôlable du public. Nous avons aujourd'hui beaucoup de musicographes capables de dissenter doctement sur la façon dont les œuvres sont ou doivent être faites ; notre critique musicale n'est pas moins confuse et impuissante que notre critique littéraire, parce que personne ou presque n'y est capable de subordonner ces préoccupations techniques à la vraie et noble critique, celle qui exprimerait éloquemment, avec une émotion communicative, avec une poésie passionnée, l'âme des belles œuvres, ce qu'elles apportent à l'esprit et à la sensibilité – en un mot une transcription de ces œuvres, de quoi les faire comprendre et aimer. [...] C'est cette joie, et non l'étude utile et officieuse de ses préparations, qui devrait être le véritable but d'une critique musicale – le reste n'étant

57 Paul Dukas, « La Deuxième symphonie de Vincent d'Indy », *Chronique des arts et de la curiosité*, mars 1904, repris dans : *Les écrits de Paul Dukas sur la musique*, Paris, Société d'éditions françaises et internationales, 1948, p. 609.

que manuels à l'usage exclusif des instrumentistes et des compositeurs. En un mot, nous ne manquons pas de critiques de la musique écrite, mais il y a très peu de critiques de la musique entendue. »⁵⁸

Il y a donc bataille des formats descriptifs et des manières de produire du commentaire, tout autant que des idées sur l'art de composer. La musique de d'Indy délimite un espace critique dont la production debussyste pourrait être le miroir inversé : un monde de partition analysables vs un ensemble de sons à écouter sans accès préalable à des structures d'appréhension.

Cette opposition entre chapelles ne se décline pas qu'en un combat esthétique sur les champs de bataille du concert et des publications musicales. Debussy dispose les cercles d'admiration par infiltration d'institutions existantes (Conservatoire de Paris, sociétés de concerts, journaux ou salons) et non en les construisant. D'Indy est, à l'inverse, le fondateur de la Schola et de ses antennes (une série de concerts, la tribune périodique des *Tablettes*, les Editions mutuelles, etc.), le maître vénéré de nombreux disciples propageant la bonne parole en France et au-delà, la figure du musicien complet dont les actes et les dits font corps au sein d'une dynamique créatrice continue. La lutte des chapelles recouvre donc – et s'appuie sur – de multiples différences entre des types de pratiques musicales, de sociabilités, et même de styles de vie. Pour les contemporains, tous ces registres s'interpénètrent largement, se laissent saisir en même temps, s'impliquent les uns les autres, comme en témoignera de façon exemplaire cette description d'une soirée amicale et musicale contenue dans une lettre d'Henry Lerolle à Ernest Chausson :

« Il y avait d'abord d'Indy, le héros de la fête, Poujaud, Benoît, Debussy, les Denis et les Arthurs [Arthur Fontaine et sa femme]. J'avais demandé à Debussy d'apporter *Pelléas*, mais en arrivant il m'a dit qu'il ne l'avait pas apporté, que cela ferait trop de musique. Donc après dîner, après les cigares et cigarettes, d'Indy s'est mis à l'ouvrage. Il nous a raconté dans son style plus que bizarre le sujet de son troisième acte (*Fervaal*), puis il nous l'a joué et chanté comme une petite fille qui réciterait sa leçon. Ça m'a fait grand plaisir, surtout la partie décorative, que je trouve très jolie. La fin, le brouillard, les montagnes et les chœurs qui s'y mêlent, me plaît beaucoup. Mais j'avoue que je ne comprends pas bien la partie humaine, vraie. Je trouve que ce qu'ils se disent ne m'intéresse que médiocrement et que la façon dont ils chantent n'est pas émue. Puis, à minuit moins le quart, les Denis sont partis prendre leur train, puis les Fontaine sont partis pendant que Benoît voulait emmener Poujaud qui aimait mieux rester et que Debussy agaçait le piano en ayant l'air de penser à autre chose. Alors, « allez-y donc ».

58 C. Mauclair, « Nos chapelles musicales en 1908 », *La religion de la musique*, p. 263.

« Mais je n'ai rien à jouer ». Et je vois qu'il a une envie folle de jouer quelque chose. Une idée de méfiance me vient – je lui dis qu'il m'a peut-être trompé et en effet je trouve *Pelléas* dans sa serviette – et il s'y met. Nous entourons le piano pendant que Benoît, furieux, va se coucher sur le divan. Et Debussy s'emballa et d'Indy fait des grimaces avec sa moustache en tournant les pages et Poujaud a l'air très épaté pendant que Benoît se roule d'un air assommé, baille tout haut, remonte sa montre avec fracas, se retourne, ne trouve pas le divan assez grand pour ses jambes, puis à la dernière note, avant que Debussy se soit épongé et ait quitté le piano des mains, s'en va sans dire un mot à personne... et on entend la porte du dehors se fermer avec bruit. Alors des appréciations sur *Pelléas* qui, je crois, les a fort étonnés. Puis en parlant de Benoît, Debussy dit simplement qu'il n'a pas voulu lui dire que c'était très bien. Poujaud dit qu'il ne faut pas lui en vouloir, que c'est bien Benoît, et moi je dis que c'est un mufle... Et ils sont partis à onze heures et demie, très gaiement, et je crois, très contents... ».⁵⁹

On est loin ici des comptes rendus de concerts dans lesquels l'opposition ou la différenciation entre d'Indy et Debussy se caractérisait principalement en termes d'esthétique : c'est avant tout le faire-de-la-musique-ensemble qui n'a pas le même sens pour tous les participants de la soirée. Le créateur de *Fervaal* introduit dans un salon le dispositif pédagogique qui fera la fortune de son cours de composition à la Schola : une parole surplombante fournissant des clefs de lecture qui sont les clefs de l'écoute « intégrale » des œuvres (les lettres de proches de d'Indy racontant les commentaires de textes par le compositeur au piano de ses œuvres fraîchement terminées sont innombrables). La prononciation est moquée par Lerolle mais elle prétend assurer la compréhension par une articulation impeccable des éléments de la pièce. Debussy, quant à lui, refuse la démonstration. Sa lecture de *Pelléas* évite tout commentaire, déjoue par avance l'attente de son public et provoque chez ses auditeurs des réactions variées, attentivement relevées par Lerolle pendant et après l'exécution. Le debussysme est encore loin d'agiter la vie musicale française – la scène a lieu en 1894 – mais bien des ingrédients des polémiques de 1902 sont là : l'anti-professeur ennemi des combinatoires verbalisables, l'ineffable, l'élection de l'auditeur touché par la grâce esthétique (et non récompensé pour son effort d'intellection). Dans le cadre de joutes mondaines ou dans les comptes rendus de presse, les deux modes de saisie de la musique seront demeurés incompatibles.

59 Lettre d'Henry Lerolle à Ernest Chausson, 19 décembre 1894, reproduite dans : François Lesure, *Claude Debussy. Esquisse de Pelléas et Mélisande (1893–1895). Publiées en fac-similé avec une introduction par François Lesure*, Genève, Editions Minkoff, 1977, p. 15.

Debussy(sme) vs d'Indy(sme) : Cortot et la Sonate en mi

Nous retrouvons une trentaine d'années plus tard l'antagonisme entre les deux créateurs sous la plume d'Alfred Cortot commentant l'œuvre pour piano de d'Indy et en venant à l'opposer à celle de Debussy.⁶⁰

Dans le chapitre qu'il consacre à « L'œuvre pianistique de Vincent d'Indy », Cortot n'hésite pas à recopier des pages entières du livre de Blanche Selva plutôt que de le paraphraser ou de le résumer. La tendance compilatoire semble transversale aux musicographes de toutes obédiences puisqu'elle caractérise également des auteurs qui, sans avoir de lien particulier avec la Schola, reproduisent dans leurs textes la littérature maison dès lors qu'il s'agit d'évoquer la *Sonate* de d'Indy⁶¹. Mais cet abandon à la prose contrôlée par l'auteur de la *Sonate en mi* est d'autant plus étonnant chez Cortot que le pianiste attaque à plusieurs reprises le style du compositeur – mort l'année précédente, il est vrai.⁶² Ainsi, après avoir relevé que vingt ans séparent les *Tableaux de Voyage* et la *Sonate en mi*, Cortot souligne « l'insidieuse fissure » ouverte entre temps par Debussy dans « ce bloc de convictions intolérantes »⁶³, et son effet d'entraînement sur toute une génération alors que le chef du clan scholiste s'enfonçait dans l'erreur.⁶⁴

60 « Dans le même temps où Debussy disait : « La musique doit être un plaisir », Vincent d'Indy enseignait qu'elle est un dogme et qu'elle s'appuie sur des principes intangibles » (Alfred Cortot, *La musique française de piano*, Paris, Rieder, 1932 t. II, p. 116).

61 Charles Malherbe rédige, par exemple, une notice de programme pour un concert de promotion organisé salle Erard le 8 mars 1911 par les éditions Durand (v. n. 32). La *Sonate en mi*, défendue par Blanche Selva, a sa notice analytique comme toutes les œuvres exécutées ce jour-là. D'Indy et ceux qui l'entourent ont à ce point saturé l'espace public de l'analyse que leur « solution descriptive » s'impose à un Malherbe désemparé qui y recourait pour s'épargner le compliqué travail de dissection de la *Sonate* (« Dans son Cours de composition musicale [A. Durand et Cie, édit., 1909], M. Vincent d'Indy a lui-même analysé son œuvre qui montre, dit-il, « l'une des évolutions opérées déjà dans la conception cyclique de la Sonate, une vingtaine d'années après la première réalisation complète de César Franck », *Salle Érard. Cinq séances de Musique de Chambre moderne française*, p. 6). Le texte du musicographe détaille les « trois motifs principaux » (p. 7) puis les trois mouvements.

62 « L'idée musicale, volontiers abstraite, élément de construction et de développement plutôt qu'argument émotif, s'accorde mieux chez lui aux données de la traduction orchestrale, qui, matériellement, lui prête vie et couleur, qu'aux teintes froides, au timbre anonyme du clavier, trop enclins à en souligner le caractère schématique./La recherche du détail engageant, l'ingéniosité de facture, l'heureuse appropriation des ressources de l'instrument à la nature ou à la qualité des motifs, l'invention pianistique en un mot, ne sont pas les traits marquants de la production que nous avons dessein d'examiner » (Alfred Cortot, *La musique française de piano*, Paris, Rieder, 1932 t. II, p. 117).

63 Ibid., p. 144.

64 « Un autre que d'Indy eût peut-être été ébranlé par la soudaineté et l'ampleur de ce mouvement d'opinion » qui le désavouait, mais le résultat fut « de l'engager à soutenir [sa doctrine] par des démonstrations plus catégoriques » (ibid., p. 145).

« C'est ainsi que nous trouverons dans la *Sonate*, op. 63, qui paraît en 1907 chez Durand, l'affirmation splendidement volontaire d'une conviction qui, sans souci de la défaveur qui commence à peser sur elle dans les milieux musicaux d'avant-garde, se manifeste avec une plénitude de moyens, une maîtrise technique et une ténacité doctrinaire incomparables. [...] C'est par l'étude et non à l'audition que l'on peut s'y convaincre des raffinements de tous ordres qui lui assurent une place exceptionnelle dans la production pianistique de ce temps et peuvent la faire considérer comme une sorte de démonstration transcendante des théories de l'auteur, résumées par lui de la manière suivante : « formuler la matière musicale et l'ordonner de façon à la mettre en œuvre ».⁶⁵

La position assignée par Cortot à Blanche Selva est délicate. L'auteur de *La Musique française de piano* ne confond pas le maître (dont il regrette qu'il ait dénigré la virtuosité et la figure du virtuose) et son organe pianistique, heureuse interprète de ce répertoire sévère⁶⁶, dont il respecte globalement le travail d'analyste⁶⁷. Il ne critiquera d'ailleurs pas le détail de son étude mais ses présupposés idéologiques – et la place que Selva semble leur attribuer :

« [C]e qui nous arrête ici, c'est que la beauté musicale indéniable de cette vaste composition ne puisse se révéler pleinement, si nous en croyons Blanche Selva, que par la connaissance préalable et par l'acceptation du plan minutieux qui nous est proposé ; que la qualité de nos sensations auditives soit en quelque sorte conditionnée par l'entendement plus ou moins précis d'une argumentation idéologique aussi tendancieuse.

Et ce qui nous paraît encore plus inquiétant, c'est que ce plan, cette argumentation, avec toutes leurs conséquences spécieuses, paraissent bien avoir eu pour d'Indy une sorte de réalité matérielle. »⁶⁸

L'époque flamboyante où la machine scholiste tournait à plein régime est révolue : Cortot est libéré des alternatives entre position partisane de Groz, renoncement à l'effort de d'Udine, empathie légèrement distancée de Dukas ou extériorité foncière de Laloy. Il peut ouvertement mépriser les

65 Ibid., p. 145.

66 Ibid., p. 118 et p. 119.

67 « La composition tout entière est régie par une donnée constructive d'un caractère assez compliqué pour avoir motivé de la part de Blanche Selva, dédicataire de l'œuvre, une analyse minutieuse, que l'on doit considérer comme le guide le plus autorisé au travers des méandres de l'argumentation musicale. Voici quelques fragments de ce commentaire : [...] » (ibid., p. 145–146).

68 Ibid., p. 149. Cortot cite, d'autre part, des critiques du constructivisme par Debussy et même par Séverac et conclut en faisant de la sonate « la démonstration magnifique et stérile d'une doctrine poussée à son point extrême de conséquence ». Il n'accepte de la qualifier de chef-d'œuvre que « dans le sens où les compagnons de métier l'entendent du travail qui consacre leur habileté professionnelle » (ibid., p. 151).

spéculations d'indystes et un univers moribond tout en les désignant comme un système⁶⁹ dans lequel il puise d'ailleurs des éléments inoxydables. Comme le relève Giselher Schubert⁷⁰, ce sont les goûts de Cortot qui lui font utiliser de façon incohérente les analyses selvo-d'indystes : le systématisme de Selva est tantôt relevé pour faire la preuve que la *Sonate en mi* est bien de la musique systématique ; tantôt brandi comme preuve de l'incapacité de l'exégète scholiste à rendre compte des caractéristiques essentielles d'une partition (en l'occurrence la *Sonate* de Dukas) extérieure à la systématique d'indyste – le discours de la pianiste sur cette autre sonate est ainsi accusé de sécheresse stérile.

Même chez un musicien comme Cortot, écrivant un quart de siècle après la création de la partition, peu convaincu de la réussite de la *Sonate en mi* et disposé à livrer des arguments contre l'esthétique scholiste, le dispositif élaboré par d'Indy vient encore structurer l'accès à l'œuvre. Passé 1945, si les productions scholistes se feront de plus en plus rares au concert, si la langue musicale telle qu'elle était conçue à la Schola se perdra, l'impératif d'indyste d'analyse s'imposera en revanche à tous. Debussy lui-même, désormais gloire du panthéon moderne, sera soumis à la dissection savante. Jean Barraqué, l'un des premiers à s'y essayer, se considérera démuni face à des partitions peu préparées à engendrer des discours systématiques et empruntera même pour son analyse de *La Mer* quelques notions au *Cours de composition* de d'Indy.⁷¹

Qu'entendait d'Indy à la musique de Debussy ?

Après avoir interrogé, à partir du livre de Cortot, le devenir de l'opposition entre les deux régimes de discours sur la musique précédemment distingués, nous pouvons revenir à la période nodale de la création de la *Sonate en mi* en nous référant aux noms « d'Indy » et « Debussy » non plus seulement comme des auteurs de corpus de textes musicaux et verbaux, ni comme les racines de courants esthétiques – d'indysme et debussysme –, mais comme des individualités engageant, dans la vie musicale de leur époque, des manières

69 « Au reste, la musique elle-même se charge de nous en convaincre ; elle ne s'en émeut pas, n'irradie pas, ne s'abandonne pas ; elle travaille. Elle n'est pas tant musique à programme que musique à système » (ibid., p. 150).

70 G. Schubert, « « Vibrierende Gedanken » und das « Katasterverfahren » der Analyse... », p. 632.

71 Nous avons signalé ces emprunts plus haut (voir note 19). G. Schubert (art. cit., n. 50, p. 634) a relevé dans le texte de Barraqué l'emploi d'un champ lexical, celui du cadastre et du relevé topographique, qui restera celui des critiques ultérieurs de l'analyse musicale et du fétichisme des discours de justification technique (Schubert évoque l'usage du vocabulaire de la comptabilité chez Boulez).

collectives d'entendre et de produire la musique radicalement contradictoires et engageant une postérité potentielle. Notre dernière façon de prendre à revers l'unanimité des analyses de la *Sonate en mi* sera d'étudier la « reconnaissance » de Debussy par d'Indy dans le *Cours de composition* ; autrement dit de nous demander de quelle façon l'auteur de *Wallenstein* pouvait entendre la musique de son collègue, au moment de la décrire et de lui assigner une place dans son système.

Les œuvres de Debussy sont peu présentes dans les volumes du *Cours*. La première citation prend place dans la Première partie du Deuxième livre. Le fragment musical (le motif de Mélisande) est l'ultime exemple d'une liste de variations ornementales tirées des opéras de Wagner ; témoin du fait que « de nos jours même, la Variation ornementale règne encore dans la mélodie moderne »⁷². *Pelléas* est donc traité dans la perspective du drame wagnérien, horizon indépassable du théâtre musical contemporain, et ses techniques d'écriture sont évaluées selon les critères du parfait artisan scholiste chez qui la variation constitue le sommet du savoir-faire artisanal.

Dans le volume suivant, les commentaires sont un peu plus conséquents. Le *Quatuor à cordes* de Debussy, « conçu dans un esprit tout à fait différent de celui des classiques » semble cette fois rétif à être absorbé par la logique explicative d'Indy : « les instruments y sont traités plutôt comme un orchestre restreint, et les recherches de timbres imitatifs y sont poussées à l'extrême, de la manière la plus heureuse d'ailleurs ».⁷³ Expérimentation certes mais peu productive dans la perspective de l'acquisition du métier : la structure du *Quatuor* (« divisé en quatre mouvements, mais il serait difficile de leur assigner une forme nette et, par suite, d'y recueillir des enseignements utiles pour l'objet que nous poursuivons »⁷⁴) ne remplit pas les conditions de modèle pouvant figurer dans la galerie proposée au lecteur et qui l'a conduit du motet et du madrigal aux « formes instrumentales purement symphoniques ». D'Indy ne croit pas que l'œuvre ait ouvert une « voie nouvelle » et il la rattache à « ce Romantisme fantaisiste que l'on voit reparaître périodiquement, au cours de l'histoire des formes musicales ».

Plus loin, quelques lignes seront consacrées aux pièces d'orchestre de Debussy. À ce dernier, d'Indy reconnaît quelques vertus scholistes (« [le musicien] a notablement rehaussé [...] le genre du Poème symphonique, par la qualité supérieure des thèmes et de toute la « musique »⁷⁵) et une forme de génie même dans le *Prélude à l'après-midi d'un faune* et dans les

72 V. d'Indy, *Cours de composition, Deuxième livre, Première partie*, p. 457.

73 Ibid., p. 271.

74 Ibid.

75 Ibid., p. 321.

Nocturnes « encore qu'il n'y ait pas, à proprement parler d'enseignement » à en recueillir au point de vue de la composition »⁷⁶. On peut donc goûter mais surtout pas imiter.

Ce passage du *Cours de composition* avait suscité une discussion épistolaire entre d'Indy et son collaborateur – Auguste Sérieyx – lors de sa rédaction :

« Quant à la *Fantaisie*, nous continuons à marcher en deux directions diamétralement opposées ; vous, contre l'admission de cette *forme*... indéterminée tant que vous voudrez, mais existante, moi, de plus en plus ancré dans l'opinion que ce genre n'est point mort, mais revit de plus en plus dans l'état de la musique moderne.

Comment appeler autrement, et où caser, sinon sous cette rubrique, les « *Nocturnes* » de Debussy que j'ai particulièrement étudiés ces temps-ci, devant les diriger en Amérique.

Sonate ? jamais de la vie ! malgré les efforts de Marnold pour les faire entrer à coups de poing dans ce gabarit.

Suite ? pas davantage.

Poème symphonique ? Malgré les titres : *Nuages, Fêtes, Sirènes*.... dénominations très vagues, aucun programme littéraire, aucune explication d'ordre dramatique ne vient autoriser les écarts de tonalité et les excursions thématiques agréables mais non coordonnées de ces trois morceaux.

C'est donc de la belle et bonne *fantaisie* [souligné deux fois], car on ne peut rejeter ces œuvres pour « mal façon », ainsi qu'on ferait d'œuvres de Bruneau ou de X. Leroux ; elles sont artistiques, elles *existent*, donc elles doivent être classées par nous, où ? dans la *Fantaisie*, je ne vois pas d'autre place.....

Et également, dans la *fantaisie*, nombre d'œuvres actuelles des russes, allemands, anglais, et je crois que plus nous irons, plus ce genre de la *fantaisie* va s'accroître, il me paraît donc indispensable de lui ouvrir un tiroir, qui, j'en suis persuadé, sera plein, avant que nous ayons terminé la rédaction de notre cours !

Nous recauserons de tout cela. »⁷⁷

La musique de Debussy, si elle n'est pas absolument inaudible, a du moins contre elle d'être inclassable, de ne pouvoir s'intégrer sans contorsion à la grande explication d'indyste des formes de la musique – le disciple, Sérieyx, n'étant pas le moins radical dans son jugement. La façon dont d'Indy reconnaît l'« existence » de cette musique tout en l'excluant du corpus assimilable par l'étudiant en composition, implique de la classer dans une catégorie générique synonyme d'indétermination formelle et sémantique. D'autres documents permettraient de décrire beaucoup plus finement l'entente d'indyste de Debussy, et il faudrait aussi envisager la démarche inverse :

76 Ibid., p. 322.

77 Lettre de V. d'Indy à Auguste Sérieyx, Les Fauqs, 20 septembre 1905, Bibliothèque Cantonale et Universitaire de Lausanne [Fonds Auguste Sérieyx 238].

saisir l'entente de d'Indy par Debussy.⁷⁸ L'incursion que nous venons de faire sur ce terrain complexe permet déjà, en tout cas, de pointer dans les termes même de l'auteur de la doctrine scholiste les limites que nous avons étudiées par un élargissement progressif du cercle de nos archives.

Notre excursus hors du corpus des commentaires de la *Sonate en mi* aura donc montré que la circularité dont nous avons été prisonniers n'était pas simplement l'effet de notre parti initial de ne traiter que des textes analytiques. Ces verrouillages existaient avant tout dans les esprits musiciens, d'Indy n'étant pas moins dépendant de sa théorie que ses interlocuteurs d'autant que son lexique, outil de découpe *a priori* de la musique, lui servait à la fois à composer et à analyser. En outre, contrairement au discours debussyste, ce lexique était socialisé comme tel et faisait l'objet d'un apprentissage et d'un usage explicites. Un autre enseignement de ce parcours est donc d'avoir montré que l'autonomie de l'œuvre ou la destination spirituelle de l'art revendiquées avec force par d'Indy – et par tant d'autres après lui, à commencer par ses commentateurs – n'étaient possibles que parce qu'elles s'appuyaient sur l'adéquation de la *Sonate* à des structures sociales, institutionnelles, idéologiques conçues précisément par d'Indy comme les manifestations de cette doctrine. D'où le caractère enfermant des commentaires d'un côté (les textes ne cessent de renvoyer à l'analyse formelle idéale de la *Sonate* et semblent proclamer son autonomie), et de l'autre le silence assourdissant d'une relève jamais advenue, lorsque cette esthétique et ses institutions ont, assez brutalement et semble-t-il définitivement, fait naufrage en entraînant avec elles les partitions qu'elles avaient supportées pendant quelques décennies – à la différence de l'esthétique de Debussy, indéfiniment ouverte non seulement aux commentaires des exégètes de l'époque, mais aussi à ceux de la plupart des avant-gardes et arrière-gardes du XX^e siècle.

3. Composition, notation, interprétation

Nous avons montré plus haut, à partir du récit épistolaire de Blanche Selva, que l'autorité du compositeur s'exerçait à plein dans la transmission de la partition au soliste, puisque l'assimilation de l'œuvre était encadrée par le théoricien non seulement en amont (lors de la formation intellectuelle de Selva) mais aussi au moment de la découverte de l'œuvre. Dans le même

78 Debussy publia en particulier un compte rendu de *l'Etranger* de d'Indy (*Gil Blas*, 12 janvier 1903) et entretint une correspondance irrégulière avec le chef de la Schola où il est parfois question des œuvres des deux musiciens : Claude Debussy, *Correspondance (1872–1918)*, Paris, Gallimard, 2005.

temps, ce témoignage nous montrait avec quelle clarté se découpait l'espace réservé à l'interprète dans la constitution de l'œuvre : Selva prenait d'emblée ses marques en déchiffrant facilement la *Sonate*, en intégrant la systématique d'indyste dans sa lecture de la partition dès cette première prise de contact, autrement dit en identifiant à vue sur quels facteurs elle pouvait jouer – doigtés, articulations, détails expressifs, etc. Le compositeur ne lui disputait en rien ce domaine ; la pianiste elle-même soulignait combien les capacités techniques et expressives du pianiste d'Indy étaient limitées, et, selon elle, en-deçà de ce que le compositeur avait mis dans son œuvre.⁷⁹ Aussi Selva différenciait-elle le crédit à accorder à ce qu'elle entendait sous les mains de d'Indy et celui à accorder à ce qu'elle lisait dans le texte qu'il lui remettait.

Que pourrait nous apprendre une équipée dans ce territoire propre à l'activité d'interprétation – territoire qui définit encore une autre forme d'altérité par rapport à celle expérimentée en terrain debussyste ? Si nous avons rencontré jusqu'ici la parole d'interprètes, c'était moins au titre de professionnels de l'instrument jouant en public que comme lecteurs esthètes adoptant une posture analytique (description de la *Sonate* par sa dédicataire, jugement de l'œuvre par Cortot sur la base d'un texte de Selva). Essayons à présent, au contraire, de circonscrire davantage le domaine de l'interprétation en ce qu'il échappe pour partie à la conceptualisation d'indyste des pratiques musicales – malgré, ou plutôt au sein même des efforts du compositeur pour contrôler l'exécution musicale.

A la recherche de l'interprétation scholiste

Des idées de d'Indy sur le jeu instrumental nous savons peu de choses. Dans une conférence tardive donnée à l'École Normale⁸⁰, le compositeur se montre réticent à l'idée de donner des « cours d'interprétation ». Le texte n'est d'ailleurs pas publié directement par son auteur mais par les rédacteurs de la revue à partir de la sténographie d'une intervention orale.

79 Guy de Lioncourt suggère dans ses souvenirs de la Schola que la posture d'interprète seyait mieux à d'Indy jouant les œuvres du répertoire : « D'Indy donnait tous ses exemples au clavier et il était excellent pianiste. A part ses propres œuvres qu'ils jouait « par-dessous la jambe » et massacrait sans pitié, combien il savait faire valoir toutes les autres ! » (Guy de Lioncourt, *Un témoignage sur la musique et sur la vie au XX^e siècle*, Paris, L'Arche de Noé, 1956, p. 49).

80 Le *Monde Musical* publie dans son numéro du 1^{er} et 2 janvier 1925 une annonce : « Vincent d'Indy, Paul Dukas, Maurice Ravel, Albert Roussel feront en Juin à l'École Normale de Musique des cours d'Interprétation de leurs Œuvres et Jacques Thibaud des cours d'Interprétation de Violon » (p. 3–4). Un texte en précise la philosophie : « Les Cours d'Interprétation de l'École Normale de Musique ont pris l'importance que l'on sait. [...]

Insatisfait de la notice du dictionnaire, il esquisse une définition de l'« interprétation » par comparaison avec des équivalents extra-musicaux :

« Pas plus en sculpture qu'en peinture, il n'y a d'intermédiaire ; c'est le spectateur qui regarde, qui apprécie, qui est à lui-même son propre traducteur interprète. Mais d'autres œuvres d'art, celles qui relèvent de la construction, comme l'architecture et la musique, réclament des interprètes, c'est-à-dire des ouvriers capables de réaliser le plan de l'architecte comme la pensée du musicien. [...] Le musicien [...] a un plan en composant ses ouvrages ; ce plan, comme celui de l'architecte, est également sur le papier ; eh bien ! pour le rendre sensible, pour que le public soit touché par l'émanation de la pensée du compositeur, il est nécessaire que le plan en soit traduit par un, une ou des interprètes. »⁸¹

Le conférencier énumère ensuite plusieurs conditions pour faire un bon interprète, parmi lesquelles : « la connaissance approfondie de l'œuvre à exécuter, de sa construction, de sa manière d'être, des modifications d'interprétation qu'elle peut subir [...] » ; la connaissance « des divers styles qui existent dans l'histoire musicale » ; « l'assimilation des intentions expressives de l'auteur manifestées par la place des accents musicaux [...] – c'est de l'accent que sort l'expression et l'expression elle-même vient du cœur du compositeur » ; « le respect scrupuleux du texte original »⁸². Au terme de sa conférence, d'Indy ne sera pas arrivé à mettre des mots sur cette activité musicienne comme il y parvient d'habitude pour les gestes compositionnels. Bien qu'instrumentiste et chef lui-même, il ne peut que décliner les frontières de son royaume de compositeur. La délimitation des territoires et des compétences (que nous pouvions pointer, grâce à la lettre de Selva aux Castéra, dans le moment même de la transmission de la *Sonate en mi*), s'exerçait déjà au sein même de la partition, à commencer par la note initiale au bas de la première page : « L'auteur se fie à l'intelligence de l'exécutant pour comprendre et interpréter sans heurts les combinaisons de rythmes binaires et ternaires de ces trois pièces. A moins d'indication contraire, chacune des portées est exclusivement affectée à une seule main. Le signe [*point d'orgue*

Jusqu'à ce jour la matière de ces cours résidait principalement dans l'étude des œuvres du passé, chaque maître ayant le souci de rapprocher l'interprète de la pensée de l'Auteur et de la retrouver au-delà de la tombe. Cette année, c'est aux Auteurs vivants que l'Ecole Normale s'est adressée pour les prier de vouloir bien parler de leurs propres œuvres et de donner à l'interprète toutes les indications voulues pour que leur pensée soit respectée » (ibid., p. 3).

81 « Le virtuose (Sténographie de la Causerie faite par M. Vincent d'Indy, au Cours d'Interprétation de ses œuvres, à l'Ecole Normale de Musique.) », *Le Monde Musical*, 11 et 12 juin 1925, p. 211.

82 Ibid. p. 211–212,

à angles droits] signifie un léger point d'arrêt moins important que le [point d'orgue traditionnel] ». La délimitation passait, de même, à travers l'institution scholiste : distinction entre les savoirs oraux et écrits, comme entre les domaines d'enseignement de d'Indy et de Selva.

Une dizaine d'années après la création de la *Sonate*, une discussion sur des problèmes d'articulation et de phrasé figure en bonne place dans une polémique déclenchée par le *Cours de composition*. L'une des attaques que renferme la brochure publiée en 1918 par Saint-Saëns sur « les idées de M. Vincent d'Indy »⁸³ porte en effet sur des fautes de notation musicale relevées dans le *Cours* – dans la citation de la phrase initiale de la *Symphonie pastorale* de Beethoven (p. 15 et 24) et dans des fragments de pièces pour clavier de Bach, Rameau, Scarlatti, Haydn, ou encore Beethoven (p. 29–31 et p. 36–37). Saint-Saëns s'agace :

« Comment M. d'Indy, si attentif aux moindres détails, n'a-t-il pas mieux résisté à la contagion des mauvais exemples ?

Il s'élève très justement contre les indications parasites, notamment les *rallentando* infligés aux anciens maîtres dans des éditions modernes ; et lui-même, dans la 1^{ère} partie, cite un fragment de Séb. Bach, orné d'un *rallentando* que l'auteur n'a pas indiqué. Etrange contradiction !

Fréquemment, dans les citations musicales de ce deuxième livre du *Cours*, on voit des indications hypothétiques, des liaisons arbitraires où trop souvent l'influence des idées Westphaliennes se fait sentir... »⁸⁴

Dans sa réponse à Saint-Saëns, d'Indy bat sa coulpe :

« 6° (Page 30 et suivantes). Ici je dois confesser que vous avez *absolument raison*. Beaucoup d'*articulations*, dans les exemples que je cite, sont fausses ou erronées... Et je dois m'excuser d'une *négligence* à laquelle je n'attachais pas l'importance que vous y attachez vous-même, avec raison, j'en conviens. Voici l'explication : les citations étant surtout à mes yeux des *points de repère*, de simples fiches, n'ayant pour moi qu'une valeur d'exemple de musique et non d'exemple d'interprétation, je les ai simplement, pour gagner du temps, découpées dans une édition, naturellement boche, puisque nos éditeurs français n'ont pas fait d'édition classique. En cela j'ai eu tort, je le reconnais et vous êtes en conséquence parfaitement en droit de me reprocher cette anomalie que je pourrai corriger dans un tirage postérieur. »⁸⁵

83 Camille Saint-Saëns, *Les idées de M. Vincent d'Indy*, Paris, Editions Pierre Lafitte, 1919, 41 p.

84 Ibid., p. 29. Par dérives westphaliennes, Saint-Saëns entend l'« erreur initiale, qui consiste à envisager les figures musicales en elles-mêmes, sans tenir compte de l'harmonie, exprimée ou sous-entendue, qui leur donne leur signification. [...] Toutes les notes qui font partie d'un même accord, soit à titre réel, soit à titre de notes de passage, doivent, *en principe*, faire partie du même groupe » (ibid., p. 32).

85 Brouillon de la réponse de V. d'Indy à Camille Saint-Saëns publié par Léon Vallas dans : « Une discussion Saint-Saëns et d'Indy », *La Revue musicale*, février 1947, p. 79–87.

D'Indy distingue donc la notation d'étude de ses « exemples de musique » de la graphie à destination des instrumentistes – les « exemples d'interprétation » –, chargée de signes n'intéressant pas l'analyste. Selva aussi, lorsqu'elle avait rédigé son livre sur la *Sonate*, avait défini un mode d'écriture particulier des textes analysés, allégés des indications d'articulation et de phrasé.

Ainsi, le débat de 1919 ne porte pas sur la façon de réaliser les prescriptions des signes mais se présente sous la forme d'une dispute entre compositeurs sur le respect des textes originaux. La réalisation de la notation musicale échappe une fois de plus au discours. Ce territoire de l'interprète est donc d'autant plus difficile à observer que les traces en sont rares. Il existait bien une tradition d'interprétation proprement d'indyste : dans les exécutions du maître, dans sa façon de faire travailler les musiciens au cours des répétitions d'orchestre à la Schola et ailleurs. On en trouve des mentions, par bribes ou indirectement, dans différentes archives qui n'ont pas toutes été collectées, ni indexées – les correspondances, les comptes rendus de presse, quelques articles et conférences de d'Indy sur des questions d'exécution musicale, les mémoires d'anciens élèves, etc. Cette tradition d'interprétation, en tant qu'elle est l'objet d'une transmission à des dépositaires, se laisse mieux aborder si l'on se place du côté de l'interprète plutôt que de celui du compositeur.

Blanche Selva pourra à nouveau nous servir de guide, en sa qualité de « femme de main » de Vincent d'Indy. Nous ne pouvons malheureusement plus savoir grand chose de l'aspect sonore de ses interprétations de la musique de d'Indy car elle n'a enregistré des éléments de son répertoire que tardivement (1929–1930), et parce que ses disques Columbia (aujourd'hui pour la plupart réédités)⁸⁶ ne contiennent pas d'œuvres de d'Indy. Mais ce n'est pas seulement dans le jeu instrumental que les doigts de la pianiste servent son travail d'interprète-traductrice. Ils écrivent aussi, et avec la même fidélité au compositeur, comme en témoigna Guy de Lioncourt : « Blanche Selva [...] était en quelque sorte la Philothée numéro 1 du Maître, et [...] s'était tellement imprégnée de sa pensée qu'elle reproduisait exactement sa fine écriture (on pouvait s'y tromper et je m'y trompais presque chaque fois) [...] ».⁸⁷ Cette identification se manifeste notamment dans le volume intitulé *La Sonate* (1913), véritable vulgarisation des conceptions d'indystes à l'intention des interprètes.⁸⁸ Malgré son titre, ce n'est pourtant pas encore ce livre qui nous

86 Enregistrements d'œuvres de Bach, Beethoven, Franck et Séverac réalisés par Blanche Selva entre 1929 et 1930 chez Columbia (repris chez Malibran Music en 2002).

87 Guy de Lioncourt, *ibid.*, p. 66.

88 Blanche Selva, auditrice du cours de composition à la Schola, faisait déjà la preuve de sa maîtrise des techniques d'écriture d'indystes : « D'abord vous avez bien compris n'est-ce pas que le Maître en personne est venu ici Mardi soir ? C'est lui-même qui avait décidé cela afin de faire entendre du Franck à un chef d'orchestre de Munich ou d'ailleurs. En

permettra de documenter l'interprétation de la *Sonate* de d'Indy : il ne le fait que depuis le champ de l'analyse d'indyste, quand bien même il s'adresse aux praticiens de l'interprétation. De la même façon qu'avant de raconter à ses amis sa découverte en pianiste de la *Sonate en mi*, la musicienne avait adopté le point de vue de l'analyste afin de leur donner un premier aperçu sur le contenu de l'œuvre, de même son livre n'est pas à proprement parler un guide d'interprétation des sonates du répertoire mais une reformulation des analyses du *Cours de composition* : la musicienne y parle en zélatrice, non en instrumentiste.

Aussi devons-nous puiser dans d'autres écrits de Selva. L'un d'eux, publié quelques années plus tard, s'y prête car il synthétise les acquis de sa carrière de pédagogue (qui connaît alors un retentissement international) et marque le gain par la pianiste d'une réflexivité sur l'autonomie de son propre terrain de jeu : les centaines de pages de *L'Enseignement musical de la Technique du Piano* (1916–1925)⁸⁹, ne sont plus une simple traduction. Selva y déconstruit et reconstruit en théoricienne la technique de son instrument ; pour cela, elle doit inventer un vocabulaire et un dispositif pédagogique (impliquant la création d'un système sophistiqué d'illustrations explicatives), précisément ce pour quoi d'Indy n'était pas compétent ou ce qu'il n'avait pas désiré faire.

Revenons à la *Sonate en mi* munis de ce guide de lecture.

conséquence j'ai joué ce soir là, Prélude Choral et Fugue et les Éolides à 4 mains avec Lui, la Symphonie Cévenole avec Lui et Labey, le 1er mt de la 2de Symphonie avec Labey, le 2d mt avec Lui, la Symphonie de Chausson avec Lui et Il nous a joué sa sonate [pour piano et violon] terminée. Oh la bonne soirée ! vous pensez bien !/Quelle admirable chose encore que cette sonate ! C'est une des œuvres les plus lyriques qu'Il ait écrite à mon sens. Elle est d'une poésie délicieuse et ce sera encore une très grande joie pour moi de la jouer. Elle est tout à fait cyclique de partout... enfin vous verrez ça. J'aime mieux vous laisser la joie de la découvrir vous-même » (lettre de Blanche Selva à René de Castéra, Paris [50, rue de Varenne], 20 octobre 1904, collection particulière).

89 Blanche Selva, *L'Enseignement musical de la Technique du piano. Livre préparatoire. Première partie : Principes primordiaux du travail pianistique* (Paris, Rouart, Lerolle et Cie, 1922) ; *Livre préparatoire. Seconde partie : Préparation au toucher* (1925) ; *Tome premier. Principes de la sonorité au piano. Travail élémentaire du toucher* (1916) ; *Tome second. La simultanéité des sons au piano. Travail élémentaire des doubles notes. Fondements harmoniques de la polyphonie et du trait* (1919) (daté p. 206 : « Mas del Sol, 1915–1918), *Tome troisième. Le trait Déploiement rythmique de l'harmonie. Travail élémentaire des enchaînements d'octaves, accords, tremolo, trille, arpeggio, gamme, arpège, traits composés* (Dessins de Mademoiselle Maguy Chupin. *Première partie : doubles notes, tremolo, traits brisés et arpeggio* (1923) ; *Deuxième partie : gamme, arpèges, traits composés* (1924). Cet ouvrage est à lier à une revue éphémère : *La Chaîne selvique* (1923–1924) rédigée à elle seule par Blanche Selva à destination de ses élèves.

Un coup d'œil pianistique sur la Sonate

Les premières mesures de la *Sonate en mi* (cf. ill. 6) ne comportent aucune indication de pédale.

Illustration 6

SONATE
en MI
Pour Piano⁽¹⁾

à BLANCHE SELVA

VINCENT D'INDY
Op: 63 (1907)

♩♩♩

I

Modéré (♩ = 80) en retenant - - - - -

PIANO *ff* *énergique* *dimin.*

au Mouvt *ff* *m.g.* *3* *en retenant* *3* *pp* // au Mouvt *doux*

M. G.

Vincent d'Indy, *Sonate (en mi) pour piano par Vincent d'Indy (op. 63)*, Paris, Durand et fils, 1908 – 1er mouvement, mes. 1-7.

Les figures musicales écrites par d'Indy (une mélodie d'accords se déroulant sur une pédale dans l'extrême grave) ne peuvent cependant pas être réalisées littéralement sans pédalisation. Le deuxième tome de *l'Enseignement musical de la technique du piano* de Blanche Selva, qui consacre plusieurs pages à l'art d'utiliser la pédale, montre qu'auteurs, éditeurs et interprètes partagent – ou sont censés partager – certaines conventions quant à la relation entre notation et emploi de la pédale. Ce sont ces conventions que, aux paragraphes 149 et 150, la série de « manœuvre[s] gymnastique[s] pour le travail de la pédale » tente de faire incorporer (voir l'exemple 109 dans l'ill. 7). Selva y emploie un signe de pédalisation plus précis que ceux habituellement

utilisés dans les partitions, afin de faire travailler l'« indépendance d'action entre le pied et la main »⁹⁰.

Illustration 7

Pour *dissocier*, comme il convient, l'action du pied et de la main, il faut étudier le premier exercice de pédale de la manière suivante :

Ex. 109 *Manière normale de mettre la pédale.*

Lentement, puis de plus en plus vite.
Jeu éclatant *f*

main gauche
seule

Comptez: 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2
Pédale: (1)

Blanche Selva, *L'Enseignement musical de la Technique du Piano. Tome second...*, Paris, Rouart, Lerolle et Cie, 1919, p. 129.

Comme beaucoup de passages du *Traité*, celui-ci consiste à apprendre au pianiste la façon dont des gestes musiciens sont à déduire de signes qui ne les indiquent pas explicitement :

« [...] il arrive souvent que les graveurs de musique, et les correcteurs d'épreuves ne mettent pas assez de minutie pour la mise en place des signes *Péd.* ☒, il importe que l'exécutant sache son *métier à lui*, et supplée aux lacunes de l'édition, et que surtout il comprenne les intentions du compositeur.

Lorsque l'élève est tout à fait familiarisé avec cette façon de procéder, il doit apprendre les autres rythmes selon lesquels la pédale peut être mise, suivant les modifications de timbre à obtenir pour la sonorité de l'instrument. »⁹¹

La partition n'est pas un code à réalisation immédiate et mécanique mais suppose un acte de lecture informé, mobilisant une culture musculaire, un savoir-faire expressif et une capacité d'analyse critique de la musique imprimée. Dressant une typologie raisonnée des situations d'utilisation de la pédale, Selva nous fournit un guide possible de lecture au piano du début de la *Sonate* :

90 B. Selva, *L'Enseignement musical de la Technique du piano. Tome second*, p. 129.

91 Ibid., p. 132.

« §152. Combinaison entre la pédale et le jeu « à la muette » pour soutenir un son.

Il arrive parfois, dans des superpositions harmoniques, que la pédale, destinée à soutenir, par exemple, une note de basse pendant l'exécution d'autres sons, doive être enlevée parce que son emploi produirait alors une confusion harmonique intolérable. »⁹²

Comme il est impossible de supprimer définitivement la basse, sous peine d'absurdité harmonique, l'exécution d'un tel passage suppose des mouvements supplémentaires pour maintenir les deux éléments en dépit de leur incompatibilité :

« Cependant le son fondamental, qu'elle était destinée à maintenir, reste nécessaire comme soutien des harmonies nouvelles.

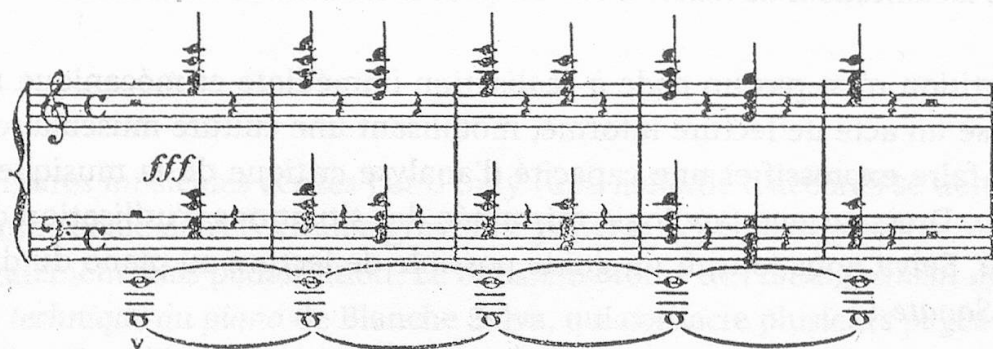
Dans ce cas, une manœuvre habile peut concilier toutes choses.

On fait alterner la tenue par la pédale et par la main, en faisant entrer la pédale, tandis que la main tient encore abaissées les touches du clavier, puis en faisant réabaisser ces mêmes touches par la main (alors qu'elle a achevé l'exécution des parties complémentaires), tandis que la pédale est encore en action.

La main doit alors venir se poser sur les touches, *en les abaissant doucement sans produire aucun son*. Ce procédé à la muette est d'un emploi assez fréquent. »⁹³

Selva conclut le paragraphe par une « application de ce procédé » (ill. 8a) à un fragment de musique composé par ses soins, dont la notation ne peut être respectée qu'en usant de la pédale. Une brève analyse des contradictions internes à ces figurations en apparence banales conduit l'auteur à récrire le même fragment sur trois portées, en une traduction délibérément artificielle explicitant typographiquement les gestes à accomplir (ill. 8b).

Illustration 8a



Blanche Selva, *L'Enseignement musical de la Technique du Piano. Tome second...*, Paris, Rouart, Lerolle et Cie, 1919, p. 136.

92 Ibid., p. 135.

93 Ibid., p. 135.

Illustration 8b

Comptez: 1 et 2 et 3 et 4 et 1 et 2 et 3 et 4 et 1 et 2 et 3 et 4 et 1 et 2 et 3 et 4 et

Pédale: [] [] [] []

On a noté, ici, en petite musique les moments où la tenue doit être faite *par la main, à la muette*, selon le signe $\text{✠} \text{—}$.

Blanche Selva, *L'Enseignement musical de la Technique du Piano. Tome second...*, Paris, Rouart, Lerolle et Cie, 1919, p. 137.

Un tel travail d'explicitation et de traduction vise, une fois répété et incorporé par l'élève, à rendre ce dernier tout aussi à l'aise avec des notations précises de la pédalisation qu'avec les sous-entendus d'écriture dont l'illustration précédente fournissait un exemple générique. Un pianiste formé à la méthode Selva, abordant la *Sonate* de d'Indy, ne saurait donc se trouver en terrain étranger lorsqu'il en déchiffre les premières lignes (qui utilisent d'ailleurs successivement les deux types de répartition, sur deux et trois portées, distinguées dans le traité) : le geste pianistique élémentaire précédemment commenté serait déclenché, en combinaison avec d'autres, par l'écriture d'indyste.⁹⁴ En ce sens, *L'Enseignement de la Technique du Piano* constituerait un répertoire de phénomènes cognitifs censément présents à

94 Au sujet du contrôle mental par le pianiste de l'exécution des silences, dont l'étude précède immédiatement celle de la pédalisation au sein du traité, Selva est amenée à préciser la relation entre les exercices et les situations réelles d'exécution : « Le travail conscient des silences ne peut pas faire la matière d'une combinaison spéciale d'exercice. C'est un *procédé de travail* à employer *étude* des œuvres ; c'est, en effet, l'œuvre elle-même qui détermine la difficulté de l'obtention du silence, par l'*imprévu de l'équilibre* qu'elle offre tout à coup à l'exécutant. Il est matériellement impossible de *prévoir ces imprévus*, et d'en faire la matière d'un exercice. Etablir une *formule* d'exercice ne servirait absolument à rien » (ibid., p. 103).

la conscience pré-réflexive⁹⁵ de n'importe quel bon instrumentiste formé dans cette tradition – ce dont Blanche Selva fournit elle-même la théorie, qualifiée par elle de physiologique : « Tout geste physique, pour parvenir à être l'exécuteur fidèle de la pensée artistique, doit être passé, après une *appropriation consciente*, dans le domaine de ce que l'on a appelé la *sub-conscience* ». ⁹⁶

C'est l'agencement complexe, en situation, de tous ces gestes qui pourrait être la matière d'une analyse musicale idiomatiquement pianistique, distincte de la mise en récit des structures formelles qu'opérait l'exercice scholiste de l'analyse. On a alors affaire à un objet temporel « pianistique » (les mouvements coordonnés des mains sur le clavier et du pied sur la pédale) imbriqué à la phrase « musicale ». Prévoir, choisir et réaliser la relation entre la phrase perçue par l'auditeur et les gestes effecteurs, soit deux objets temporels simultanés, sera l'affaire technique de l'instrumentiste, qui doit, tant au déchiffrage qu'à la n-ième exécution de l'œuvre, assumer ce type de choix d'exécution et de microdécisions techniques établissant, par exemple au début de la *Sonate*, les hiérarchies entre phrasé des mélodies d'accords, harmonies et dynamiques.

La marge de manœuvre sur laquelle on vient d'insister est prédéterminée par la puissance textuelle du compositeur. Mais le rapport de force entre interprète et créateur n'est pas immuable : ainsi, on peut précisément lire l'indication de pédalisation portée par d'Indy sur un passage à cet égard

95 L'identification contemporaine de tels mécanismes relève d'une analyse cognitive de l'activité d'interprétation, telle qu'elle peut se mener en psychologie, en ethnologie ou en ergonomie cognitive. Sur la notion de conscience pré-réflexive, voir Jacques Theureau, *Le cours d'action : méthode élémentaire*, Toulouse, Octares, 2004. Sur un essai d'anthropologie cognitive des pratiques musicales exploitant cette notion et d'autres, voir N. Donin et J. Theureau, « Annotation de la partition par le musicien et (re)distribution de son attention en situation de répétition », *Annotation dans les documents pour l'action*, Pascal Salembier & Manuel Zacklad, dir., Londres-Paris, Hermes Publishing, à paraître en 2006.

96 B. Selva, *L'Enseignement musical de la Technique du piano. Tome second*, p. 99. La gymnastique entre routinisation de tous les gestes élémentaires et adaptabilité à toutes les situations en fonction d'une culture musicale implique cependant l'exercice parcimonieux d'une réflexivité sur la technique pianistique dans certaines situations critiques, comme on le voit bien dans cette « remarque » sur le bon usage des doigts : « Lorsque le doigté n'est pas marqué sur un texte, ou qu'il n'est pas bon, il est nécessaire d'essayer le trait au clavier, un peu rapidement pour se rendre compte du doigté à employer. Marquer sur le texte, alors, seulement les *points d'aiguillage* de ce doigté (passage du pouce, 1er doigt d'une position, etc.) mais surtout ne jamais mettre un doigté sur chaque note, ce qui détruit l'idée de dessin et d'élan, de direction. Pour se diriger aisément, il faut s'orienter, fixer le but où l'on va, mais non point regarder ses pieds en marchant, et ce n'est que dans des passages très scabreux qu'il convient de regarder, pas à pas, où l'on posera le pied au pas suivant » (*Tome troisième, première partie*, p. 84).

comparable à celui du début de la *Sonate* (voir ill. 9) comme une façon de juguler le jeu des réalisations instrumentales possibles qu'aurait ouvert un sous-entendu d'écriture du même type que le premier.

Illustration 9

Vincent d'Indy, *Sonate (en mi) pour piano par Vincent d'Indy (op. 63)*, Paris, Durand et fils, 1908 – 1^{er} mouvement, p. 13.

De nombreux passages de la partition peuvent être lus comme des hybrides de plusieurs éléments techniques qui, chez Selva, font l'objet de chapitres distincts. A plusieurs reprises dans le deuxième mouvement, d'Indy a utilisé une mélodie de quarts et quintes parallèles en accords alternés (dont on peut retrouver quelques fragments représentatifs dans l'ill. 4). L'alternance des mains est abordée dans le deuxième tome du traité.⁹⁷ On y apprend à

97 Ibid., p. 58–82 et en particulier aux § 124 (« Empreintes à mains alternées sur place »), § 125 (« Empreintes à mains entrelacées sur la même octave ») et surtout § 127 (« Empreintes transportées par les mains alternées »).

déplacer des empreintes (ces schèmes gestuels dont la main doit conserver la mémoire) d'accords de quatre notes d'octave en octave, d'accords de deux, trois et quatre notes à mains entrelacées sur la même octave⁹⁸, etc. Selva traite ensuite de la modification des empreintes tout au long de la Cinquième Partie. Ces explications ne permettent néanmoins pas de savoir comment jouer le début du deuxième mouvement de la *Sonate* dans sa globalité. Pour ce que nous appelons aujourd'hui le phrasé, en particulier, il faudrait consulter un autre volume – le premier – qui traite de l'exécution du *neume* (cet « accent en mouvement »⁹⁹). *L'Enseignement musical de la Technique du Piano*, en tant que grammaire de gestes pianistiques, fournit systématiquement des exemples synthétiques, et non des cas particuliers significatifs.

On comprend que, dans l'optique de Selva, les pratiques réelles des partitions du répertoire n'avaient pas besoin de donner lieu à un traité ; le traité est conçu pour guider et alimenter des études, non pour rendre compte analytiquement de la réalité du travail du parfait interprète. Selva ne nous donne pas d'analyse des complexes de gestes associés à une œuvre en particulier – que ce soit la *Sonate en mi* ou une autre – puisque le but du traité est précisément de soustraire du travail de l'interprète le plus grand nombre possible des obstacles qui l'inciteraient à la réflexivité sur ce plan. L'idée d'une analyse idiomatiquement instrumentale que nous définirions plus haut, sorte d'intermédiaire entre le terrain de la technique instrumentale et celui de l'intellection des techniques de composition, n'a pas de sens pour Selva – ce qui rend impossible le détournement de ses concepts pour une telle analyse, du moins à grande échelle (par exemple pour donner une vue d'ensemble de l'œuvre, à l'échelle où se plaçaient les analyses étudiées dans la première partie du présent article). L'ouvrage de Selva n'est opératoire sur un extrait de partition réelle qu'en adoptant un certain degré d'abstraction dans la lecture de ce dernier ; sans quoi le passage considéré glisse entre les mains de l'analyste, sa complexité lui échappant. La musicienne n'hésite d'ailleurs pas, au fil du cursus déterminé par son traité, à conseiller au professeur de se reporter directement au *Cours* de d'Indy dès que le matériau des exercices, perdant la simplicité des figures élémentaires des débuts, se rapprochera du matériau complexe manipulé par l'étudiant (scholiste) en composition :

98 Ibid., respectivement p. 69 et p. 71. Les pages 72 et 73 proposent la décomposition en trois dessins des gestes à effectuer pour réaliser l'exemple 83bis qui consiste en une mélodie d'octaves alternés.

99 B. Selva, *L'Enseignement musical de la Technique du piano. Tome premier*, p. 37.

« Nous recommandons aux professeurs de ne point s'en tenir, pour eux-mêmes, aux théories et solfèges habituels ainsi qu'aux traités d'harmonie.

Tous ces ouvrages sont impuissants à donner la notion exacte et complète de ce qu'est la *Musique* et quels en sont, au juste, les éléments formateurs.

C'est dans les ouvrages semblant s'adresser plus spécialement aux *compositeurs* qu'ils trouveront ce qui doit vraiment les éclairer sur les besoins de l'*interprétation*, laquelle dépend forcément, en tout, de la *composition*.

Au point où en sont nos études pianistiques, nous conseillons aux professeurs de se pénétrer et de s'inspirer pour leurs explications théoriques à l'élève, particulièrement des chapitres 6 et 7 du I^{er} Livre du *Cours de composition musicale* de Vincent d'Indy.

L'enseignement du solfège d'après la *méthode Jaques-Dalcroze* forme, d'ailleurs, excellemment le sens tonal, en développant la sensibilité auditive des intervalles. Les exécutants éduqués ainsi, qui perfectionnent leurs connaissances par l'étude de la *Syntaxe musicale d'Auguste Sérieyx*, pour achever de les compléter avec le *Cours de composition musicale de Vincent d'Indy et Auguste Sérieyx*, seront vraiment informés de tous les éléments musicaux utiles à la compréhension expressive du texte qu'ils doivent interpréter. »¹⁰⁰

Rétrospections

Le parcours qui nous aura mené d'une série d'analyses de la *Sonate en mi* à un manuel de technique pianistique n'est pas une dérive loin de l'objet que nous nous étions donné mais une tentative de prise de distance se distinguant de l'après-coup analytique traditionnel. Notre démarche aura procédé par décentrement progressifs. Non pas en déclassant l'exégèse par d'Indy de sa propre œuvre au bénéfice d'une analyse musicale plus contemporaine, plus professionnelle ou plus originale – nous aurions alors outrepassé anachroniquement les frontières du travail historique. Pas plus en cherchant à rassembler au sein des écrits existants sur la *Sonate* les bribes de pensée qui échappaient au système d'indyste – nous nous serions alors appuyés sur une délimitation prédéfinie de ce qui ressort de la doctrine et de ce qui lui est extérieur. Le décentrement que nous avons cherché à produire consistait à partir de l'alliance passée entre l'analyse et la composition pour atteindre un nouvel objet : l'analyse de l'interprète, à la fois au sens d'une analyse de la place de l'interprète dans le système d'indyste et d'une forme d'analyse de l'œuvre spécifique à l'interprète.

Penser la *Sonate en mi* à partir des pratiques de lecture, de jeu et d'écoute qu'elle a suscité supposait de ne pas la réduire *a priori* à un texte écrit, comme on le faisait couramment dans les milieux scholistes et souvent au-delà. Cela ne signifiait pas pour autant qu'il fallait congédier les par-

100 B. Selva, *L'Enseignement musical de la Technique du piano. Tome second*, p. 161.

titions, ni disqualifier les outils de l'analyse musicale : les premières étaient au cœur des pratiques visées, les seconds étaient particulièrement opératoires sur une musique de conception écrite – même s'il ne suffisaient plus à son analyse.

D'autre part, l'enquête sur une œuvre oubliée et sur un auteur peu en faveur aura servi d'étude de cas pour soulever le problème plus large de la place des compositeurs dans les procédures analytiques au XX^e siècle. Les pratiques de Vincent d'Indy, construisant tout un monde musical autour de lui et de ses idées, relevaient non seulement de la *maîtrise de l'œuvre* mais aussi d'une forme de *maîtrise d'ouvrage*. L'étendue de ce pouvoir devint flagrante au moment de la mort de d'Indy, lorsque la disparition du patriarche entraîna l'effondrement du scholisme – preuve que toutes ses composantes lui étaient chevillées. En quelques années, l'école connut une scission fratricide, son esthétique perdit toute légitimité, la plupart des œuvres du clan disparurent des programmes de concert, enfin plus personne ne vint relire les œuvres fondatrices du courant pour en tirer de nouveaux enseignements.

L'attention portée à cette révolution de l'économie artistique ne doit pas aboutir à accorder une dignité disproportionnée au seul acte créateur, mais plutôt à comprendre le système dans lequel il s'insère et dont il tire sa puissance. Ainsi, dans le courant du XX^e siècle, la surface de l'autorité du compositeur se confondit avec le champ analytique possible et légitime. A plus ou moins grande distance de l'aventure d'indyste, on retrouve des techniques de contrôle comparables chez les autres figures des avant-gardes du siècle (par exemple : Schoenberg et ses disciples, Messiaen et sa classe, Boulez et ses institutions musicales). La prise de pouvoir de d'Indy s'inscrit donc dans une histoire globale de la musique initiée depuis le siècle précédent.

Le contrôle généralisé exercé par les compositeurs (dont le droit d'auteur instauré au milieu du XIX^e siècle n'est que l'aspect le plus visible) eut certes pour conséquence de lier les mains des analystes, tenus au rôle d'adjuvants de la parole auctoriale. Mais les implications de ce contrôle étaient bien plus grandes : les compositeurs avaient désormais un espace beaucoup plus large à travailler que la seule partition-canevas autrefois destinée aux exécutants. Dorénavant, composer ce serait organiser non seulement le squelette du son dans ses moindres détails mais aussi l'écoute, le discours sur l'œuvre et si possible sa postérité ; ce serait prendre en charge la production matérielle d'une pensée musicale vouée à être cultivée par des générations d'auditeurs. L'analyse est l'une des composantes clefs de ce projet de régulation des pratiques musicales, mais une analyse à la définition élargie qui ne se réduit pas uniquement aux textes analytiques. On espère avoir montré à quel point cet exercice descriptif est pris dans des dispositifs complexes associant des éléments aussi variés que le *Cours de composition* de d'Indy ou des programmes

de concert, à des activités orales (le même cours prononcé, les séances de déchiffrage, etc.) et englobant des rédacteurs d'analyse aussi bien que des usagers (Samuel Baud-Bovy, Edouard Risler et bien d'autres). Plus qu'une « littérature analytique » (idée anachronique jusqu'à la constitution dans le dernier tiers du XX^e siècle d'une discipline autonome), il y avait des usages de l'analyse dont les textes publiés n'étaient que la face la plus voyante. Ainsi, l'analyse inventée à la Schola Cantorum n'était pas une simple étape primitive avant l'apogée de la discipline finalement constituée dans les années 1970. Elle était plutôt un outil d'appoint à des pratiques plus mêlées : pédagogie, critique musicale ou composition. D'Indy n'avait pas en tête de former des professionnels de l'analyse mais des musiciens universels qui pouvaient tous passer d'une posture à l'autre, tantôt compositeurs, analystes, interprètes, conférenciers, éditeurs, etc.

C'est sur ce terreau dont l'architecture du *Cours de composition* porte l'empreinte (les analyses du maître y sont suivies par des exercices d'écriture donnés en appendices pour les élèves) que s'était bâti le complexe analytico-compositionnel que nous avons ausculté. La rédaction des volumes du *Cours* se situe à l'époque de la reconfiguration d'un vieil usage des classes de conservatoires : l'imitation des modèles anciens et modernes. La transmission des savoir-faire entre membres d'une même corporation cède alors la place au spectacle de la création (avec vues sur les coulisses de la composition et exposition de la machinerie des œuvres, à destination du public). L'image du chef de la Schola décortiquant au piano les chefs-d'œuvre de l'art entouré d'apprentis est à ce titre emblématique. Est-ce à dire que la musique de d'Indy était écrite pour être analysée (sans que cela implique d'ailleurs forcément un jugement esthétique défavorable) ? Pas exactement, car les deux postures se nourrissent réciproquement tout au long du processus menant de l'atelier du créateur au concert. On préférera donc les rapprocher sur la base des catégories transversales qu'elles partagent, catégories que l'on pourra qualifier d'« anté-compositionnelles » (en distinguant cet adjectif de celui de « pré-compositionnelles », associé à la musique contemporaine et supposant une division chronologique du travail d'écriture), ce qui impliquera d'interroger le lien organique entre analyse et composition sans chercher à les dissocier artificiellement. La formulation d'un plan avant d'écrire, la conception d'une structure pour l'œuvre inscrite dans une histoire téléologique qui l'encadre et où elle vient trouver sa juste place, sont des gestes mêlant inextricablement analyse et composition, de même que commenter Beethoven, concevoir un exercice de composition ou élaborer une interprétation accomplie participent du même acte.

A travers le cas de la *Sonate en mi*, on a pu montrer dans le détail que composition et analyse musicale ne sont pas deux moments disjoints ou successifs, mais le produit simultané d'une même pratique. Pour y parvenir,

nous sommes partis de la partition terminée et imprimée (ce que nous avons appelé l'après-coup de l'œuvre) et nous avons déployé un ensemble de sources très diverses, dont la partition était à la fois le centre et l'un des maillons. L'étude de la genèse de la *Sonate* à partir des brouillons et des esquisses, ou encore celle du milieu anté-compositionnel d'où l'œuvre a émergé, nous amèneraient certainement à vérifier jusqu'à quel degré l'analyse nourrit l'écriture de la musique et à questionner les continuités entre le travail d'invention en atelier et l'emprise de l'auteur sur la diffusion et l'écoute de ses œuvres. Projet pour le moment impossible faute de pouvoir accéder à tous les documents nécessaires.

Le recours exclusif à des traces écrites a eu, par ailleurs, une incidence notable sur notre questionnaire. En effet, plus encore que contre l'autorité suprême de d'Indy qui uniformisait les paroles analytiques, c'est contre le graphocentrisme¹⁰¹, structurant jusqu'aux gestes de l'interprétation, que nous avons buté. L'époque sur laquelle nous nous sommes penchés (les premières décennies du XX^e siècle) avait pourtant vu l'entrée en scène d'un nouveau mode de fixation de la musique : l'enregistrement sonore. Mais d'Indy se situait exactement entre deux univers : celui où l'écriture avait donné la possibilité d'un verrouillage total de l'œuvre par le compositeur et celui où le disque allait offrir au créateur (vingt ans plus tard) l'opportunité de faire porter définitivement son autorité sur les sons en gravant lui-même ses œuvres ou en supervisant leur enregistrement. La génération qui suivra (celle de Ravel, Schoenberg, Stravinsky, Milhaud) verra plus fréquemment dans le disque un enjeu à s'approprier techniquement. L'ultime enregistrement de d'Indy (il dirige un orchestre vers 1930 pour *Le Camp de Wallenstein*¹⁰²), avec son autographe vocal placé au seuil du disque, arrive trop tard. Quant à Blanche Selva, comme on l'a mentionné plus haut, elle n'a pas gravé d'œuvres de d'Indy. L'exploitation d'un enregistrement de la *Sonate en mi* interprétée par Selva, document potentiellement précieux pour développer une analyse de l'interprète telle que nous l'avons esquissée, était donc malheureusement impossible.

101 Sur la notion de graphocentrisme musical, voir : R. Campos, N. Donin et Frédéric Keck, « Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870–1970) », *Revue d'histoire des sciences humaines*, 14, 2006, p. 3–17.

102 Disque Pathé X 8806 et X 8807. D'Indy avait aussi enregistré des pièces pour piano (*Poème des montagnes*, Gramophone W 506* ; *Tableaux de voyage*, Gramophone P 472* et W 506*). Pour une discographie complète, voir Elizabeth Giuliani, « Vincent d'Indy enregistré », M. Schwartz (éd.), *Vincent d'Indy et son temps*, op. cit., p. 351–359.

La difficulté à atteindre cet objet inédit était accrue par la rupture de tradition qui avait eu lieu au milieu du siècle. A l'heure où nous écrivons, il n'est plus d'héritiers de la manière de jouer scholiste qui eût pu témoigner et nous aider à constituer des archives orales de l'interprétation d'indyste. Ne restaient que la partition et les ruines des outils de gouvernement des doigts et des oreilles imaginés rue Saint-Jacques. Autrement dit : une série de pistes dont Léon Vallas fut peut-être le seul à avoir pensé qu'on pouvait s'en émanciper. En 1950, les quelques pages qu'il consacre à la *Sonate en mi* dans le deuxième tome de sa biographie de d'Indy¹⁰³, compilent toutes les informations attendues dans un catalogue d'œuvres commentées : circonstances de composition, première exécution de la pièce, aperçu des réactions critiques, analyse rapide de la partition. Vallas, comme tous ses collègues analystes, est tributaire du corps de textes analytiques conçu par d'Indy et par son entourage (il cite l'étude de Groz, le *Cours de composition* et *La Sonate* de Selva). Cependant, quand il souligne le lien organique de la *Sonate en mi* avec sa première interprète, il insiste paradoxalement sur le décalage entre sophistication de la combinatoire compositionnelle et effet sonore de la partition, dont il est recommandé de ne pas respecter la lettre si on veut en obtenir du plaisir :

« Bien des détails, notés par d'Indy comme nécessaires à qui lit la partition avec patience et loupe à la main, ne sont point utiles à l'auditeur moyen, à celui qui n'est pas un mandarin de la musique et se contente d'écouter). On s'en rendit bien compte lorsqu'un des trois ou quatre artistes, qui se risquèrent à faire entendre cette œuvre au concert, voulut présenter, sans en rien laisser tomber, la totalité de la partition, en donner une sorte de parfaite photographie sans retouches. De l'exécution exacte et complète que réalisa le plus puissant pianiste du début du XX^e siècle, Édouard Risler, il se dégageait de l'ennui. Une fois de plus, dans une œuvre de Vincent d'Indy, il convient de sacrifier la minutie d'une écriture trop complexe à l'élément vivant de la musique, à l'expression ; l'expression qui toujours fut prônée comme reine par le maître du byzantinisme musical. La sonate en *mi* ne pourra prendre place au répertoire des pianistes que le jour où un nouvel interprète, bien préparé par sa culture, nourri des idées expressives de d'Indy, assez conscient de sa tâche, pour faire taire ses scrupules, se sentira l'autorité et l'insolence nécessaire pour reprendre la façon de Selva ou de l'auteur lui-même, et noyer par l'estompe d'un jeu très souple cent dessins compliqués, accessoires, superflus, dont l'intérêt est surtout théorique ou visuel. »¹⁰⁴

103 Léon Vallas, *Vincent d'Indy. II. La maturité, la vieillesse (1886–1931)*, Paris, Albin Michel, 1950, p. 171–176.

104 Ibid., p. 175.

Cette incitation à s'émanciper de l'emprise du maître désormais mort, est pour Vallas une façon de rejouer à l'avantage de ce dernier la dialectique interminable de l'esprit et de la lettre : si la *Sonate en mi*, malgré sa qualité, ne s'est pas intégrée au répertoire des pianistes au cours des quarante années passées, c'est parce que les virtuoses alors chargés de l'exécuter ont cru devoir tout jouer, là où la partition n'aurait été qu'un guide pour l'expression, un répertoire de détails négligeables en regard des idées musicales essentielles dont la restitution était attendue. Pour assurer la viabilité de l'œuvre alors que l'esthétique d'indyste est devenue obsolète et que ses principaux rouages ont disparu, Vallas demande de réévaluer l'interprète afin de diminuer l'ascendant des écritures qui relient ce dernier à la partition qu'il joue. Concrétiser cette aspiration supposerait un travail radical des musiciens sur leurs propres techniques de lecture – c'est-à-dire d'intellection et de critique aussi bien que d'exécution et d'expression. Ne serait-ce pas l'une des conditions d'un retour parmi les vivants, en dépit de la disparition de son architecte, de la *Sonate en mi* ?