
Métamorphoses de l'intrigue musicale (XIX^e-XX^e siècles)

Metamorphoses of Musical Plot (18th-20th Centuries)

Márta Grabócz



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6503>

DOI : 10.4000/narratologie.6503

ISSN : 1765-307X

Éditeur

LIRCES

Référence électronique

Márta Grabócz, « Métamorphoses de l'intrigue musicale (XIX^e-XX^e siècles) », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 21 | 2011, mis en ligne le 03 janvier 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6503> ; DOI : 10.4000/narratologie.6503

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Métamorphoses de l'intrigue musicale (XIX^e-XX^e siècles)

Metamorphoses of Musical Plot (18th-20th Centuries)

Márta Grabócz

Le cadre narratologique pour aborder la question de la narrativité musicale

- 1 Mon approche de la narratologie musicale (Grabócz 2009) s'inscrit dans la narratologie classique. En partant de ce cadre, j'ai essayé, depuis 2008, de présenter six définitions de la narratologie classique données par plusieurs auteurs et correspondant à une approche musicologique. Cette sélection est donc déterminée par la pertinence des définitions pour l'analyse de la musique.
- 2 1) Définition « générale » ou « globalisante » de la narratologie
- 3 « La narratologie peut être définie comme une branche de la science générale des signes – la sémiologie – qui s'efforce d'analyser le mode d'organisation interne de certains types de textes¹. » (Adam 1984 : 4). D'autres définitions de ce type sont données par Greimas, Fontanille, etc².
- 4 2) Définition minimale de la narratologie
- 5 « [T]out objet est un narratif s'il est considéré comme la représentation logiquement cohérente d'au moins deux événements asynchrones qui ne se présupposent pas ou qui ne s'impliquent pas l'un l'autre. » (Prince, 2008 ; voir aussi : T. Todorov, J.-M. Schaeffer, M.-L. Ryan.)
- 6 3) Définition soulignant « l'acte transformateur », la transformation sémantique, le changement d'état
- 7 « On pourra dire qu'il y a narrativité lorsqu'un texte décrit, d'une part, un état de départ sous la forme d'une relation de possession ou de dépossession avec un objet valorisé, et, d'autre part, un acte ou une série d'actes producteurs d'un état nouveau, exactement

inverse de l'état de départ. » (Hénault 1979 : 143-144 ; voir aussi les définitions de A. J. Greimas, P. Ricœur, M.-L. Ryan)

- 8 4) Définition de la structure narrative tripartite (ou quadripartite, quinaire) soulignant la dimension linéaire, séquentielle

- 9 À l'instar de la définition d'Anne Hénault (voir ci-dessus, point n° 3), de nombreux théoriciens comme P. Ricœur, C. Bremond, J. Fontanille, P. Larivaille, etc. soulignent les trois, quatre, voire cinq étapes que décrit la structure de la narration.

- 10 « La définition que Todorov [...] donna de la structure narrative », dit Louis Diguier, « est des plus connues. Cette structure, elle aussi tripartite [comme celle de Claude Bremond], comprend un état initial, une transformation et un état final. À un niveau d'analyse plus raffiné, on retrouve cinq macro-propositions narratives qui sont enchâssées dans ces trois phases : le récit idéal commence par 1) une situation stable, 2) qu'une force vient perturber. Puis 3) le déséquilibre surgit et 4) une action est tentée pour établir 5) un nouvel équilibre différent du premier. » (Diguier 1993 : 63)

- 11 5) Définition de la structure narrative verticale (niveaux hiérarchiques)

- 12 Greimas, Diguier et d'autres sémioticiens affirment que la narration serait hiérarchisée verticalement. Elle posséderait une structure profonde régissant les structures supérieures, telle la structure du mode d'énonciation (lexique et syntaxe) et la structure de figuration (les personnages et acteurs).

[L]e récit est caractérisé par une structure particulière qui l'établit comme un tout cohérent et signifiant. Cette structure ne se trouve pas à la surface du discours, [...] elle n'est pas non plus à confondre avec la structure des événements (le référent diégétique) qui sont évoqués dans le récit. La structure narrative se situe à un niveau plus profond ; elle donne une signification aux éléments de surface et aux informations diégétiques dans la mesure où elle les organise en termes de fonctions autour d'une transformation ou du bouleversement d'un état initial³. (Diguier 1993 : 64)

- 13 6) Définition soulignant la dimension configurationnelle

- 14 Certains théoriciens comme Todorov, Hénault, Ryan, Ricœur, Diguier, etc. ont toujours pris en compte deux dimensions du récit et du discours : l'une syntagmatique et linéaire, l'autre paradigmatique et logique. Ricœur affirme la coexistence de ces deux niveaux.

C'est un trait universel de tout récit, de fiction ou non, de conjoindre une dimension séquentielle et une dimension configurationnelle. C'est cette conjonction ou cette compétition qui, selon moi, constitue la structure de base du récit. On peut appeler le récit une totalité temporelle, si l'accent est mis sur le facteur de configuration, ou comme une succession ordonnée, si l'on privilégie le facteur de succession. [...] C'est l'office de l'intelligence narrative de « comprendre », au sens originel du mot, de telles successions ordonnées d'événements ou de telles totalités temporelles⁴ (Diguier 1993 : 41)

La question de la signification et son mode d'organisation dans les œuvres musicales

- 15 Pour arriver à une approche narratologique de la musique, il faut clarifier les autres composantes ou notions nécessaires.

- 16 Signification musicale : pour le dire en termes simples, la signification musicale, en relation avec les œuvres écrites entre les XVII^e et XIX^e siècles, serait la reconstruction

verbale d'une compétence musicale perdue, d'un certain savoir musical oublié à travers les âges, savoir qui était malgré tout perpétué dans la pratique musicale grâce aux interprètes, transmis d'une génération à l'autre par les écoles instrumentales et vocales. La notion de signification couvrirait les types expressifs au sein de chaque style musical, qui seraient liés techniquement parlant aux mêmes formules musicales, désignant les mêmes « unités culturelles », les mêmes expressions reconnues par les membres de la culture et de la société en question.

- 17 Ce savoir sauvegardé pendant des siècles par la pratique et par l'oralité (et en partie par les traités anciens) a fait l'objet de descriptions verbales « musicologiques » dans deux écoles sur deux continents, à *peu près en même temps mais indépendamment l'une de l'autre*, dans les années 1970-1980. Aux Etats-Unis, Charles Rosen (1971), puis Leonard Ratner (1980) publient les premiers ouvrages qui parlent de genres expressifs et de l'expression en relation avec une tradition historique. Ces types expressifs de l'histoire musicale occidentale, réintroduits par Ratner à partir des traités de composition des XVII^e-XVIII^e siècles, seront appelés « topiques », un terme également employé en rhétorique où il se réfère aux lieux communs. À la même époque, en Europe de l'Est, les successeurs de Boris Assafiev (né en 1884 et compagnon des structuralistes russes tels que V. Propp dans les années 1920-1930) créent la notion d'« intonation », qui correspond à la catégorie de types expressifs découverts au sein de chaque style musical (à partir du Baroque et de l'époque classique, transmis jusqu'à la période romantique) et qui sont caractérisés par les mêmes données techniques (à savoir : paramètres musicaux comme hauteur/mélodie ; rythme ; timbre/orchestration, etc.), ces données techniques étant toujours reliées à la même expression à l'intérieur d'un style donné. Un des représentants de la théorie de l'intonation, József Ujfalussy, musicologue hongrois né en 1920, résume la notion d'intonation comme suit :

La tradition matérialiste de l'esthétique musicale désigne sous le terme *intonation* les expressions sonores caractéristiques d'un milieu social, d'une attitude humaine, d'un type d'homme ou d'une situation déterminée. Ce terme prend sa source dans la musique vocale, dans l'interprétation traditionnelle de la musique, qui, depuis l'antiquité cherchait dans la musique la correspondance des attitudes et sentiments humains qui s'expriment dans les intonations du langage parlé. Cependant, dans la pratique actuelle de l'esthétique musicale, la catégorie de l'intonation représente bien davantage que la simple intonation mélodique et rythmique des inflexions du langage parlé. Dans la terminologie actuelle, l'intonation signifie des formules, des types de sonorités musicaux spécifiques qui transmettent un sens humain-social, qui représentent des caractères déterminés dans l'ensemble de la composition ; leur destin se forme dans de grandes unités musicales et dramaturgiques à l'instar des caractères qu'on peut observer dans les drames, et contribue à exposer l'image du monde complexe de l'artiste. C'est par la notion de l'intonation que la musique entre en contact avec une catégorie centrale, importante de l'esthétique, avec le typique. [...] (Ujfalussy⁵ ([1978] 1980 : 164).

Les types de signifiés (topiques) chez Ratner et chez Szabolcsi

- 18 A) Liste des topiques de la musique classique, présentée par L. Ratner (1980) et reprise dans les travaux de Hatten, Agawu, Allenbrook, Monelle et d'autres musicologues : 1) Types de danse : menuet, passe-pied, sarabande, allemande, polonaise, bourrée, contredanse, gavotte, *siciliano*, gigue ; 2) Marches ; 3) Différents styles : *alla breve*, *alla zoppa*,

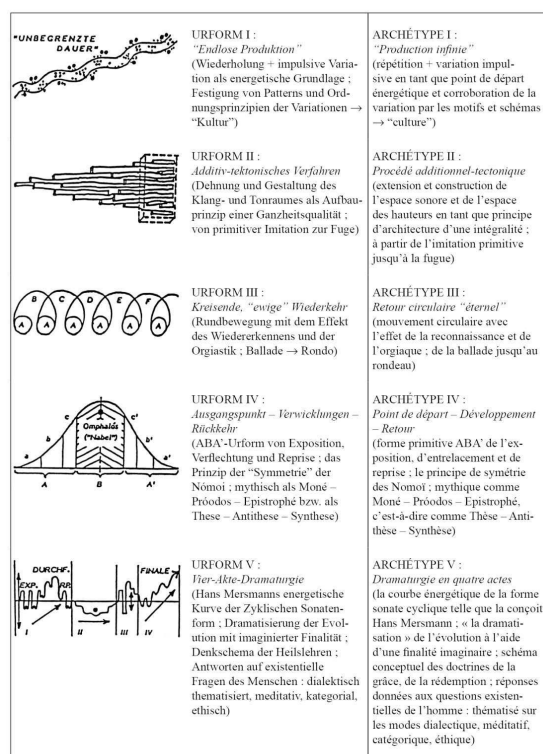
amoroso, aria, style brillant (style virtuose), *cadenza*, *Empfindsamkeit* (sensibilité), fanfare, ouverture française, chasse, style savant, *ombra*, fusée de Mannheim, musette, *opera buffa*, pastoral, *recitativo*, motif de soupir, *singing style* (style mélodique), *Sturm und Drang*, *alla turca* (en tout environ 32 *topoi*/intonations).

- 19 B) Classification de B. Szabolcsi (illustrée avec 300 exemples sonores enregistrés, coffret « Musica Mundana » de six disques noirs, Hungaroton, Budapest, 1975) : 1) Rythme et magie (les sons de la Nature ; rythmes primitifs); 2) Rythmes de danse (*gagliarda* ; *polonica*, polonaise, *polka* ; menuet, *Ländler*, valse ; *verbunkos* ; *alla turca*); 3) Les voix de la rue; 4) La mélodie en prolifération; 5) Le motif « Marseillaise » ; la formule (devise) de Mozart ; le motif « Eroica »; 6) Deux types de psaume; 7) Vaudeville-*chiusetta*; 8) *Estampida*-refrain-rondeau; 9) Incantation, chants magiques; 10) La chasse (*caccia*, galop, etc.); 11) Lamento; 12) Chants de la liberté; 13) *Leitmotive* (Mozart, Beethoven, Verdi).

- 20 A partir de 1986, Eero Tarasti, un musicologue finnois vivant entre l'Est et l'Ouest, a initié, avec l'aide de Daniel Charles, le projet international de signification musicale (congrès internationaux biannuels appelés *International Congress of Musical Signification*, ICMS) dont les membres sont au nombre de six cents actuellement dans le monde entier. Les représentants de cette musicologie placée sous le signe d'un nouveau paradigme⁶ s'intéressent également à l'organisation des *topiques*/intonations à l'intérieur d'une pièce musicale. Pour décrire de manière « scientifique » et non subjective le contenu expressif d'une œuvre perçue par les auditeurs et par les connaisseurs des genres musicaux de telle ou telle période historique, certains musicologues ont eu recours aux modèles offerts par l'évolution récente des sciences humaines, par exemple de la linguistique, de la sémiotique, de la sémantique structurale, de la narratologie et des sciences cognitives. Eero Tarasti s'est référé aux modèles de Greimas (le *parcours génératif* avec ses trois niveaux, les *programmes narratifs*, le système des modalités, etc.). Raymond Monelle s'est inspiré de Greimas et de Peirce et des notions de la narratologie tirées de Tzvetan Todorov, Michael Riffaterre et Graham Daldry. Robert Hatten a appliqué le système de marquage de Michael Shapiro et développé une théorie des « genres expressifs ».

- 21 Vladimir Karbusicky a créé sa théorie des formes musicales historiques et utilisé les théories de Peirce ; il introduit les six *Urformen*, les six formes archétypiques de l'histoire de la musique dans son ouvrage de 1990 : 0) Chaos initial ; 1) Production à l'infini (forme A, B, C, D, E, etc.) ; 2) Procédé additionnel-tectonique (forme A, A', A'', A''', etc.) ; 3) Le retour circulaire « éternel » (forme ABACADAEA, etc.) ; 4) Forme tripartite : point de départ – développement – retour (ou forme palindrome : ABA' ou ABCB'A', etc.) ; 5) Dramaturgie en quatre actes : dramatisation par finalité imaginaire. Autrement dit, c'est la *réunion de la forme sonate* (ABA') avec la *forme cyclique* (*Allegro* ; Mouvement lent ; *Scherzo* ; *Finale*) à l'aide de la *forme à variation* : le point culminant se situant au quatrième stade de la macrostructure. (Karbusicky 1990 : 195)

Figure N° 1



Les six *Urformen* de Vladimir Karbusicky

Tous Droits Réservés

- 22 Dans le prolongement de ces travaux, depuis les années 1995-2000, certains musicologues se réfèrent à différents systèmes narratologiques pour aborder la musique : C. Abbate (R. Barthes et G. Genette), B. Almén (James Jakób Liszka), L. Kramer et F. E. Maus (différents modèles), S. McClary (étude des différences sexuelles ou *gender studies*), D. Seaton (dialogisme et rhétorique), l'auteur de cet article (principalement les théories narratives de Greimas), etc.
- 23 Par la suite, j'utiliserai le terme « narrativité musicale » pour parler du mode d'organisation expressive d'une œuvre instrumentale. Autrement dit, l'analyse narrative en musique viserait le fonctionnement du discours musical du point de vue de la construction des unités expressives (construction dans l'enchaînement des topiques ou des intonations, etc.). Dans mes travaux antérieurs (Grabócz 2009), j'ai présenté de manière détaillée les différentes analyses de type *binaire* des musicologues ayant examiné l'organisation des topiques (ou des signifiés) dans les œuvres de Bach (Monelle 2000⁷), de Beethoven (Hatten 1994 et 2004⁸), de Chopin (Tarasti 1996⁹), etc. En réfléchissant sur l'évolution des types d'organisation binaire des topiques à l'intérieur d'une pièce musicale depuis le Baroque jusqu'au XIX^e siècle, et en les rapportant aux formes archétypiques de Karbusicky, mais aussi aux six définitions venant de la narratologie classique présentées ci-dessus, j'ai proposé une typologie des relations entre structure et contenu, entre forme musicale et organisation des topiques (Grabócz 2007). Ces trois modes d'existence de la narrativité en musique permettent d'étudier les liens particuliers entre les « unités culturelles » d'une époque et les genres musicaux spécifiques de cette même période historique¹⁰.

- 24 Dans ce qui suit, je voudrais présenter quelques définitions, « classiques » puis « post-classiques », de l'intrigue, en vue de les confronter à quelques modèles possibles de l'intrigue musicale.

Quelques définitions « classiques » de l'intrigue et deux exemples de l'intrigue musicale « classique »

- 25 Dans le chapitre « Le nœud : les obstacles – I) Intrigue, nœud, situations, obstacles » de son livre sur la dramaturgie classique, Jacques Scherer constate que les théoriciens ont en général des idées claires sur l'exposition, mais que la partie centrale de la pièce, qui est pourtant beaucoup plus importante, échappe souvent à leur analyse, à cause de la grande variété des types. Rien que leur désignation varie d'un terme à l'autre : nœud, intrigue, situation.

De ces trois termes, celui de nœud paraît le plus commode, parce qu'il présente un rapport évident avec celui de dénouement : le nœud est ce qui sera dénoué à la fin de la pièce. Mais en quoi consiste-t-il ? Le « Manuscrit¹¹ 559 » le définit ainsi : « on doit entendre par le nœud *les événements particuliers qui, en mêlant et en changeant les intérêts et les passions, prolongent l'action et éloignent l'événement principal* » (1738, Section IV, chapitre II, souligné par moi, MG). Tous les événements, ou toutes les situations de la pièce, seront donc contenus dans le nœud. Mais Marmontel définit l'intrigue exactement de la même façon : « Dans l'action d'un poème, on entend par l'*intrigue* une combinaison de circonstances et d'incidents, d'intérêts et de caractères, d'où résultent, dans l'attente de l'événement, l'incertitude, la curiosité, l'impatience, l'inquiétude, etc. » (Marmontel 1787 : section V, Intrigue, souligné par moi, MG.). On peut donc admettre que nœud et intrigue sont synonymes. Littré définit d'ailleurs l'intrigue comme « différents incidents qui forment le nœud d'une pièce dramatique (Scherer 2001 : 62).

- 26 Jacques Scherer continue la présentation historique de l'intrigue de la manière suivante :

Un ouvrage qui fit sensation en son temps prétend apporter une solution. Dans *Les trente-six situations dramatiques*, Georges Polti [1895] affirme que les intrigues de toutes les pièces de théâtre existantes et possibles dans la littérature universelle peuvent se réduire à trente-six situations-types, ni plus, ni moins, qu'il étudie successivement, en en donnant de nombreux exemples. Malheureusement, il ne dégage aucun principe commun à toutes ces situations et donne pêle-mêle, sous le nom de situations, des éléments dramatiques bien différents. On trouve en effet dans sa classification des moments de l'intrigue qu'on peut appeler *situations*, comme ceux qu'il désigne par les numéros 9 (« Audacieuse tentative »), 19 (« Tuer un des siens inconnu »), ou 24 (« Rivalité d'inégaux ») ; mais on y trouve aussi des situations compliquées de leurs dénouements, ce qui amène des distinctions artificielles entre situations identiques suivies de dénouements différents, comme celles qui portent les numéros 15 et 25 (« Adultère meurtrier » et « Adultère »), 1 et 12 (« Implorer » et « Obtenir »), 3 et 4 (« Vengeance poursuivant le crime » et « Venger proche sur proche ») ; [...] On ne saurait donc prendre cette classification comme base d'une étude scientifique du nœud. (Scherer 2001 : 63).

- 27 L'abbé Nadal, dans ses *Observations sur la tragédie ancienne et moderne* (1738) précise la nécessité des obstacles dans une tragédie pour constituer l'intrigue, c'est-à-dire pour que les désirs des héros se heurtent à ces obstacles (Cf. Scherer 2001 : 63).
- 28 Quant à Etienne Souriau, dans son *Vocabulaire d'esthétique*, il donne la définition suivante de l'intrigue :

L'intrigue d'un roman, d'une pièce de théâtre, est la trame générale de l'action, l'agencement des faits qui la composent. Le mot désigne moins les événements eux-mêmes que leur relation entre eux. On appelle comédie d'intrigue, roman d'intrigue, ceux dont le principal intérêt réside dans l'ingénieuse conduite de l'action, souvent complexe et fertile en rebondissements aussi inattendus que logiquement amenés. (Souriau, 1990 : entrée « intrigue »)

- 29 Parmi les définitions contemporaines mais « classiques » du récit et de l'intrigue, nous pouvons encore citer celles de Raphaël Baroni et de Françoise Revaz. Pour qu'on parle de récit, il faut qu'il y ait une « mise en intrigue » et une « évaluation finale » explicite ou implicite, qui permette une compréhension globale de l'acte narratif (cf. Baroni 2007 : 40). Baroni offre une définition « étroite » de l'intrigue en suivant l'exemple de Françoise Revaz :

Elle définit strictement le *récit* par la présence d'une intrigue – composée essentiellement d'un nœud et d'un dénouement – et par celle d'une tension, ces deux traits combinés permettant de distinguer les récits des autres formes de textualisation de l'action, notamment de la chronique, de la recette ou de la relation. Nous pensons également qu'elle a raison d'insister sur la nécessité de distinguer très clairement deux notions d'ordres différents : la *tension dramatique*, notion essentiellement sémantique et le nœud, notion compositionnelle (Baroni 2007 : 52, évoquant Revaz 1997 : 186).

- 30 Ainsi, si nous partons de ces descriptions « classiques » de l'intrigue vers l'analyse des intrigues en musique, nous devons retenir les notions suivantes : « situations particulières qui éloignent l'événement principal », « mise en intrigue », « évaluation finale », « nœud suivi de dénouement », « tension dramatique ».
- 31 J'examinerai deux cas, l'un exemplifiant le programme narratif extérieur d'une musique baroque (utilisant la forme archétypiques N° 1 de Karbusicky) et l'autre qui concerne la musique classique (programme narratif de la structure profonde et quatrième archétype de Karbusicky).
- 32 Dans ses *Sonates bibliques* (écrites pour clavier/clavecin en 1700), Johann Kuhnau attribue un programme écrit pris dans un récit biblique à chacune de ses sonates (pourvues d'un titre). Ces textes figurent devant chaque mouvement de la sonate (Kuhnau 1700). Dans la première, qui a pour sujet *le Combat de David et Goliath*, nous avons un exemple de récit avec une intrigue au milieu, dans le sens classique du terme. Celle-ci comporte huit mouvements ou sections, chacun ayant un titre descriptif (la quatrième section contient des inscriptions intérieures supplémentaires) :
- 33 1) Trépignements furieux et insultes de Goliath : *marche* en tant que rythme et en tant que motif mélodique ascendant, répété sur les notes de la gamme majeur
- 34 (= figure des « pas de marche » dans la rhétorique musicale).
- 35 2) La frayeur des Israélites à l'apparition du géant, et la prière qu'ils adressent à Dieu : *passacaille* (basse chromatique descendante) et *mélodie de choral* (« Aus tiefer Notschreie ich zu Dir ») dans le « soprano » (= la main droite du clavecin).
- 36 3) Le courage de David, son ardeur à briser l'ennemi épouvantable et orgueilleux, et sa confiance en l'aide de Dieu : *gagliarda* et style *pastoral*.
- 37 4) Leur combat et leur querelle ; plus loin, la pierre lancée par la fronde atteint le géant au front, alors Goliath s'écroule : *bourrée et rythme de marche militaire* ; puis *récitatif instrumental* ; puis illustration de la *chute* (par les *figures rhétoriques musicales*).

- 38 5) La fuite des Philistins, poursuivis et mis en déroute par les Israélites : *fugato*, *contrepoint*.
- 39 6) Les cris de joie des Israélites exaltés de leur victoire : *gigue*.
- 40 7) Le concert musical des femmes en l'honneur de David : *bourrée solennelle*, *style concertant*.
- 41 8) La liesse générale et les danses d'allégresse du peuple : *menuet solennel*.
- 42 Comme j'ai essayé de l'expliquer ailleurs (Grabócz 2009 : 13-14), cette musique est également un bon exemple du processus de signification en musique (ou de la « production des signes » en musique, selon les termes d'Umberto Eco) car à l'époque baroque, chaque topique (ou « intonation ») correspond à un genre musical qui avait une fonction particulière dans la vie de la collectivité. Grâce à cette fonction primordiale, les genres tels que berceuse, lamentation, marche funèbre, danse festive ou danse populaire, ouverture solennelle, etc., possédaient leur signification naturelle et inhérente. C'est seulement après la mort de Beethoven, autour de 1830, que la stylisation des genres musicaux a atteint un tel degré que la signification de tel ou tel type n'était plus évidente pour le public, ni à l'époque même, ni dans les époques postérieures¹².
- 43 Dans la suite des huit mouvements de cette première sonate biblique, l'exposition (dans le sens de la dramaturgie classique) correspond aux mouvements 1-3, le nœud ou l'intrigue au mouvement 4, et le dénouement aux sections 5-8. Dans la liste des mouvements donnée ci-dessus, j'ai essayé de préciser le genre expressif ou le topique qui correspond à la fois à une technique musicale typique de la période baroque et, de manière corollaire ou concomitante, à une expression précise portée par ces techniques. L'intrigue ou la confrontation réelle des antagonistes est représentée ici (mouvement 4) par une marche militaire, teintée de bourrée (danse rapide), et le moment de la mort de Goliath est représenté par une figure rhétorique qui utilise des signes iconiques (selon la classification de Monelle et de Karbusicky, d'après Peirce) : la figure musicale rapide en triples et quadruple croches (mes. 11) décrit le mouvement de la pierre lancée par la fronde de David. Suit le récitatif instrumental qui crée une rupture absolue au sein de la marche et de la bourrée superposées. La chute, symbolique et physique, de Goliath est illustrée par une autre figure rhétorique, également iconique, qui correspond à une descente dans la basse puis dans la partie de la main droite du clavier (mes. 12-16). Le mouvement N° 5 représente « littéralement », à l'aide de la technique de « *fugato* », la fuite des Philistins.

Figure N° 2

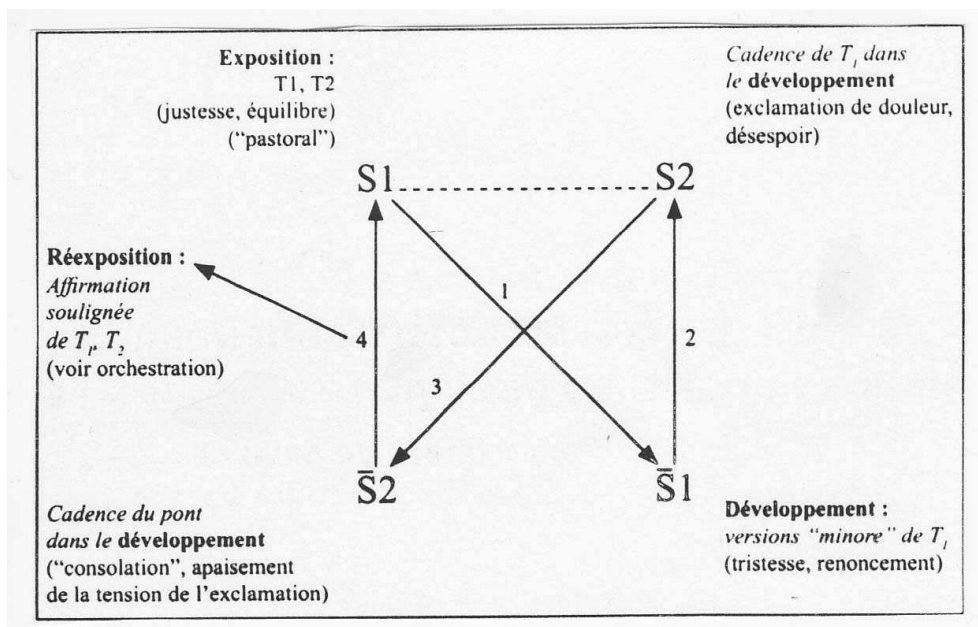


Mouvement IV et début du mouvement V de la 1^{ère} sonate de Kuhnau (*Combat de David et Goliath*)

Tous Droits Réservés, avec l'aimable autorisation des éditions Broude Brothers Limited, Etats-Unis

- 44 L'autre exemple de mise en intrigue classique pourrait être offert par un mouvement de symphonie de Mozart : par exemple le deuxième mouvement, *Andante*, de la symphonie K. 504 (dite « de Prague »). Dans mon article « Le schéma discursif passionnel en tant que marque de maturation stylistique dans les mouvements symphoniques de Mozart » (Grabócz 2009 : 131-149), j'ai voulu illustrer, à l'aide de tableaux d'analyses et du schéma de la grammaire narrative, ou d'un carré sémiotique dynamique « temporalisé », la création et le fonctionnement de la tension narrative au milieu du mouvement. N'importe quel auditeur peut se rendre compte de la tension exceptionnelle et presque tragique vers laquelle tend tout le mouvement, tension qui sera « dénouée » dans la dernière partie de l'œuvre (fin de la réexposition). Je m'en tiendrai ici à reproduire le schéma principal avec quelques commentaires.

Figure N° 3



Mozart. Symphonie K. 504, deuxième mouvement (Andante), schéma global de l'articulation des topiques en utilisant la structure élémentaire de la signification (ou carré sémiotique)

Tous Droits Réservés

- 45 Ce carré sémiotique décrit le passage du S₁ (premier et deuxième thèmes ayant le *topique du pastoral* dans l'exposition) vers le Non S₁ (négation du premier thème « pastoral » dans le développement par sa version en mineur et tragique : Thème 1 en ré mineur, *mi* mineur, mes. 74-83). À la suite de cette négation répétée, les figures de « pas de marche » créent un point culminant à l'aide du contrepoint dramatique (S₂ : mesures 84-89). La négation de ce dernier (non S₂) introduit la modification de la situation initiale dans la réexposition : les thèmes, les sujets musicaux importants se présentent dans une orchestration « tutti » qui renforce les caractéristiques du « pastoral ». Les pas de marche de la *codetta* [la clôture] nouvelle « ouvrent » vers un horizon éthéré dans les toutes dernières mesures du mouvement.

Approches post-classiques de l'intrigue et leurs exemples musicaux

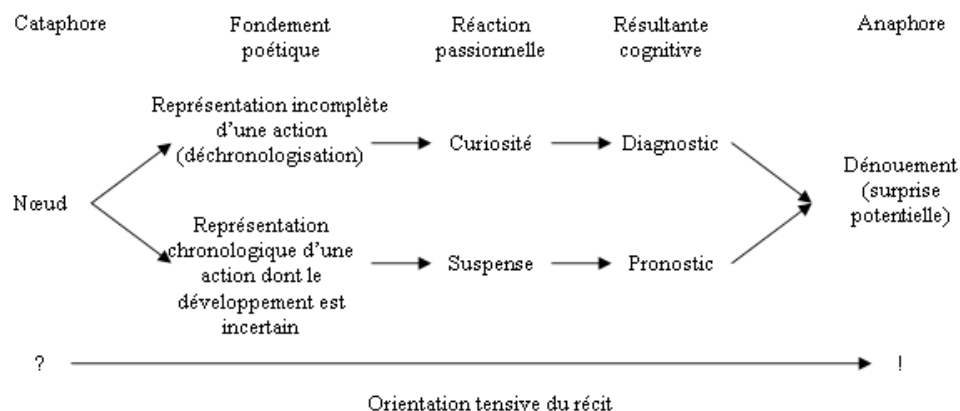
- 46 Dans son article « Résistance du pathos et virtualité de l'intrigue¹³ », Raphaël Baroni donne une définition « dynamique et buissonnante » de l'intrigue (dans le prolongement de ses livres), en s'appuyant sur les théories de J. Phelan et M. Sternberg. Ce dernier souligne la fonction de la tension narrative et « lie la narrativité aux effets de suspense, de curiosité et de surprise qui constituent les intérêts élémentaires du récit en relation avec les différents modes d'articulation de la séquence actionnelle et de la séquence représentationnelle » (Baroni 2011 : 4). James Phelan défend, lui aussi, une conception dynamique de l'intrigue, associée à la notion de « progression » :
- 47 « Je postule que la direction et la forme d'un tel mouvement dépendent de la manière dont un auteur introduit, complique et résout (ou ne résout pas) certaines instabilités qui

représentent le foyer d'intérêt mouvant des lecteurs envers le récit. » (Phelan 1989 : 15, traduction de R. Baroni).

Dans une approche rhétorique et fonctionnaliste, Sternberg et Phelan distinguent ainsi au moins deux formes principales de mise en intrigue suivant que l'intérêt du récit dépend du développement chronologique d'une *action instable qui génère un effet de suspense*, ou de la *représentation obscure d'un événement suscitant la curiosité du lecteur*. Il est ainsi possible de définir le nouement de l'intrigue comme un dispositif cataphorique orientant l'interprétation en direction d'un dénouement qui jouera un rôle anaphorique, et l'interprète contribue à la dynamique narrative en étant à la fois passivement intrigué par le récit et en anticipant activement les développements virtuels de la narration. (Baroni 2011 : 4, c'est moi qui souligne, MG).

- 48 Autrement dit, le processus de la mise en intrigue repose essentiellement sur une *incertitude*, sur une *indétermination* construite par le discours, sur une stratégie textuelle *tensive* visant à intriguer le destinataire d'un récit en retardant l'introduction d'une information qu'il souhaiterait connaître d'emblée (Cf. Baroni 2007 : 399-400). Voici la représentation de l'orientation tensile du récit donné par Raphaël Baroni (Baroni 2011 : 4)

Figure N° 4



Orientation tensile du récit

Tous Droits Réservés

- 49 Les deux principales figures dynamiques ou les deux formes de cette stratégie rhétorique sont donc le *suspense* et la *curiosité*, et nous allons maintenant illustrer leur fonctionnement dans les formes musicales.

Suspense

- 50 Dans ce cas, l'information retardée porte sur le développement ultérieur d'un cours d'événements dont l'issue reste jusqu'au bout incertaine ; dès lors, la relation chronologique génère un *suspense* (Cf. Baroni 2007 : 400). Autrement dit, « face à une situation narrative incertaine, il y a un retardement stratégique de la réponse par une forme quelconque de réticence textuelle (péripiétie ; ralentissement de l'action ; relation chronologique ne comprenant pas de résumé synthétique dans la phase d'exposition, etc.) » (Baroni 2007 : 99).

- 51 Dans l'ouverture *Leonore* N° III de Beethoven, le thème de Florestan¹⁴ apparaît dans l'introduction lente, puis cette idée musicale deviendra le deuxième thème de l'exposition de l'*Allegro* de l'ouverture écrite en forme sonate. La particularité de ce thème sera, depuis le début, son raccourcissement ou sa déconstruction. L'aria originale (*Adagio cantabile*, N° 11) est un chant strophique composé de cinq lignes, de cinq phrases musicales. Mais dans l'ouverture, à la fin de la première ligne mélodique, deuxième module, elle crée une déviation vers des tonalités surprenantes (voir : Introduction lente, *Adagio*, mes. 10-26). Dans l'exposition *Allegro*, la même stratégie est appliquée : le deuxième thème de la forme sonate sera tronqué, dévié après la deuxième ligne (phrase) d'un chant strophique qui en comprend normalement quatre (mes. 120-140). L'auditeur reste sur sa faim à chaque apparition du thème du héros principal de cet opéra dit de « libération » ou de « sauvetage¹⁵ ».
- 52 La partie centrale (le développement) de cet *Allegro* de sonate crée des événements absolument inattendus : elle introduit une scène-clef (ou une « situation-clef ») de l'opéra, laquelle décrit l'arrivée du libérateur annoncée par le son des trompettes (dans la partition, on peut lire : « *Tromba in B, auf dem Theater* », mes. 294-306).
- 53 La réexposition reprend la stratégie de déconstruction du deuxième thème, mais la *coda* réserve de grandes surprises. À partir de la mesure 461, le thème de Florestan est joué, pour la première fois depuis le début de l'ouverture, sous sa forme complète : en 4-5 phrases, et en restant dans la même tonalité de *Do* majeur. Cette stratégie de suspense et de sa résolution est appliquée très consciemment par Beethoven. De fait, le déroulement de l'exposition est répété deux fois (dans la réexposition et la *coda*), mais pour garder une certaine fraîcheur, malgré les nombreuses réitérations, la vraie forme du chant du héros n'apparaît qu'à la toute fin de l'ouverture. Ceci serait l'explication de la métamorphose suggérée par la structure musicale.
- 54 L'autre logique, celle narrative, nous enseignerait que le thème du héros apparaît sous forme tronquée et « détruite » tant qu'il est condamné à mort dans son cachot souterrain, mais dès l'arrivée du messenger portant la nouvelle de sa libération (sons de trompettes dans le développement), le thème sera chanté dans sa forme de plénitude, et ce thème « introduira », de surcroît, le premier thème de « libération héroïque » de l'*Allegro* de sonate dans la *coda*.
- 55 Je pense que dans le cas de cette ouverture, nous assistons clairement au « retardement stratégique de la réponse » lors d'une situation narrative incertaine, opérée par une réticence textuelle. Le suspense est maintenu depuis la 10^e mesure de l'ouverture jusqu'à sa 461^e mesure.

Curiosité

- 56 Il y a création d'un effet de curiosité « quand on constate que la représentation de l'action est incomplète » (Baroni 2007 : 99). Lors de la saisie cognitive des (inter)actions, c'est la compréhension d'un événement actuel ou passé qui est provisoirement entravée. Il s'agit alors d'une mise en intrigue par la curiosité (Cf. Baroni 2007 : 400). L'intérêt du récit dépend de la *représentation obscure* d'un événement suscitant la curiosité du lecteur (Cf. Baroni 2011, p. 4, c'est moi qui souligne, MG).
- 57 Dans la pièce pour piano *Vallée d'Obermann* de Liszt (*Années de Pèlerinage*, I^{ère} année N° 6) une stratégie étrange prend forme, et cette stratégie sera reprise dans de nombreuses

œuvres de Liszt écrite pendant la période dite de Weimar. La pièce commence avec l'affect ou le topique que Liszt lui-même désigne par les citations de Byron et de Senancour exprimant le fameux « spleen », le « mal du siècle », le « profond sentiment d'ennui » (expression du roman intitulé *René* de Chateaubriand, reprise par Liszt dans la première version de la partition des *Harmonies poétiques et religieuses*¹⁶).

- 58 Ce premier thème ou idée est la présentation de questions sans réponse, sans tonalité précise, sans terrain stable du point de vue de tonalités. Cette première section est suivie d'une variante « pastoral et amoroso » du même thème (voir l'inscription de la partition dans la première version de la *Vallée d'Obermann*) mais la fin de cette deuxième section réitère les questions de lamentations ou de « recitativo » connus du début de la pièce. La troisième partie offre une réponse sous forme de description d'une tempête intérieure ou extérieure (ou une lutte avec les éléments), tout en réintroduisant la question lugubre à la fin de la troisième section. La quatrième partie offre à son tour une réponse en évoquant les carillons, la musique d'église avec ses modes anciens et ses enchaînements harmoniques plagaux. Cette dernière « réponse » à la question initiale se révèle être vraie et puissante, mais la coda reprend tout de même les mesures lugubres de l'introduction. Ce « programme intérieur » correspond plus ou moins à la logique des interrogations faustiennes de Goethe et à la stratégie des réponses dans le *Faust* complet (en deux parties) de l'écrivain allemand¹⁷.
- 59 Il reste toujours un « élément obscur » dans le discours musical et les annotations, les indications de Liszt le soulignent chaque fois. Les questions réitérées au cours d'une pièce de 14-15 minutes créent nécessairement la curiosité et l'intérêt de l'écoute, ainsi que la tension augmentée de l'éveil et de l'attention de l'auditeur. Cette logique narrative de la musique sera perpétuée par beaucoup d'autres compositeurs (Mahler, Schoenberg, Bartók, etc.) dans les dernières décennies du XIX^e siècle et au début du XX^e.

Conclusion

- 60 Ainsi que je l'ai montré, l'utilisation des modèles narratifs des différents types d'intrigue permet de préciser et de rendre tangible l'évolution de certaines stratégies musicales typiques dans l'histoire de la musique. L'apport de la connaissance des figures dynamiques de la mise en intrigue ne peut qu'enrichir le questionnement de la construction du sens en musicologie. Par ailleurs, l'utilisation consciente, de la part de quelques compositeurs contemporains, des schémas narratifs répertoriés et des types d'intrigue classiques, renforce, de nos jours, le lien entre narration et musique¹⁸.

BIBLIOGRAPHIE

ABBATE, Carolyn (1991) *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton, Princeton UP.

ADAM, Jean-Michel (1984) *Le Récit*, Paris, PUF.

- AGAWU, Kofi (1991) *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton, Princeton UP.
- ASSAFIEV, Boris (1976) *Die musikalische Form als Prozess*, Berlin, Verlag Neue Musik.
- BARONI, Raphaël (2007), *La tension narrative*, Paris, Editions du Seuil.
- BARONI, Raphaël (2011) « Résistance du pathos et virtualités de l'intrigue », actes du colloque Redéfinitions de la séquence dans la narratologie postclassique organisé par le Réseau romand de narratologie (RRN) à Fribourg les 20 et 21 mai 2011 (manuscrit).
- DALDRY, Graham (1987) *Charles Dickens and the Form of the Novel*, Londres, Croom Helm.
- DIGUER, Louis (1993), *Schéma narratif et individualité*, Paris, PUF.
- FONTANILLE, Jacques (2003) *La Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM.
- GRABOCZ, Márta (1994) « Application de certaines règles de la sémantique structurale de Greimas à l'approche analytique de la forme sonate. Analyse du premier mouvement de la sonate op. 2 n° 3 de Beethoven », in D. Pistone et J.-P. Mialaret (dir.), *Analyse musicale et perception* n° 1, pp. 117-137. (Article repris dans Grabócz 2009.)
- GRABOCZ, Márta (1996a) *Morphologie des œuvres pour piano de Franz Liszt*, 2^e éd. révisée, Paris, Kimé.
- GRABOCZ, Márta (1996b) « Introduction à l'analyse narratologique de la forme sonate du XVIII^e siècle : le premier mouvement de la symphonie K. 338 de Mozart », *Musurgia* 3(1), pp. 73-88. (Article repris dans Grabócz 2009.)
- GRABOCZ, Márta (1997) « Le schéma discursif passionnel en tant que marque de maturation stylistique dans les mouvements symphoniques de Mozart », in D. Pistone et N. Meeus (dir.), *Musique & Style* vol. 2, pp. 35-47. (Article repris dans Grabócz 2009.)
- GRABOCZ, Márta (1998a) « Formules récurrentes de la narrativité dans les genres extra-musicaux et en Musique », in Miéreau et Hascher (dir.) 1998, pp. 67-86.
- GRABOCZ, Márta (1998b) « Les théories du récit d'après Paul Ricoeur et leurs correspondances avec la narrativité musicale », in Cl. Amey et al., *Le Récit et les arts*, Paris, L'Harmattan, pp. 75-99. (Article repris dans Grabócz 2009.)
- GRABOCZ, Márta (1999) « Composer avec des affects », *La Revue de Musicothérapie* n° 4, pp. 94-100.
- GRABOCZ, Márta (dir.) (2007a) *Sens et signification en musique*, Paris, Hermann.
- GRABOCZ, Márta (2007), « Narratologie générale et les trois modes d'existence de la narrativité en musique », in *Sens et signification en musique*, Marta Grabócz (dir.), Paris, Hermann, pp. 231-252.
- GRABOCZ, Márta (2008) « Syntaxe narrative en musique. L'exemple de l'ouverture Léonore n° III de Beethoven », in M. Ayari et H. Makhoul (dir.), *Musique, émotion, signification*, Editions Delatour, Sampzon.
- GRABOCZ, Márta (2009) *Musique, narrativité, signification*, Paris, L'Harmattan.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1966) *Sémantique structurale*, Paris, PUF.
- GREIMAS Algirdas Julien, Joseph COURTES (1979 et 1983) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, 2 vols., Paris, Hachette.
- HATTEN, Robert (1991) « On Narrativity in Music: Expressive Genres and Levels of Discourse in Beethoven », *Indiana Theory Review* vol. 12, pp. 75-98.

- HATTEN, Robert (1994) *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington, Indiana UP.
- HATTEN, Robert (1995) « Metaphor in Music », in TARASTI (dir.) 1995, pp. 373-391.
- HATTEN, Robert (2004) « Enraciner l'interprétation dans un cadre sémiotique pour l'herméneutique musicale », trad. M. Henninger-Vial, *Analyse Musicale* n° 50, pp. 106-116.
- HATTEN, Robert (2004) *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington, Indiana UP.
- HENAUULT, Anne (1979), *Les enjeux de la sémiotique*, Paris, PUF.
- HENAUULT, Anne (dir.) (2002) *Questions de sémiotique*, Paris, PUF.
- KARBUSICKY, Vladimir (1986) *Grundriss der musikalischen Semantik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- KARBUSICKY, Vladimir (1987) « The index sign in music », *Semiotica*, vol. 66(1/3).
- KARBUSICKY, Vladimir (1987) « "Signification" in Music: A Metaphor? », in SEBEOK et UMIKER-SEBEOK (dir.) 1987.
- KARBUSICKY, Vladimir (1990) *Kosmos-Mensch-Musik. Strukturalistische Anthropologie des Musikalischen*, Hamburg, Verlag Dr. R. Krämer.
- KARBUSICKY, Vladimir (1987a) « The index sign in music », in *Semiotica*, vol. 66(1/3), pp. 23-36.
- KARBUSICKY, Vladimir (1987b) « "Signification" in Music: A Metaphor? », in SEBEOK et UMIKER-SEBEOK (dir.) 1987, pp. 430-444.
- KARBUSICKY, Vladimir (1990) *Kosmos-Mensch-Musik. Strukturalistische Anthropologie des Musikalischen*, Hamburg, Verlag Dr. R. Krämer.
- KRAMER, Lawrence (1990) *Music as Cultural Practice, 1800-1900*, Berkeley, University of California Press.
- KRAMER, Lawrence (1991) « Musical Narratology : A Theoretical Outline », *Indiana Theory Review* vol. 12, pp. 141-162.
- KRAMER, Lawrence (2002) *Musical Meaning. Toward a Critical History*, Berkeley, University of California Press.
- KUHNAU, Johann (1700), « *Musikalische Vorstellung einiger Biblische Historien* », 1700, in *Denkmäler Deutscher Tonkunst*, Breitkopf und Härtel, Wiesbaden, 1958; ou édition par Broude Brothers, New York, 1953.
- LARIVAILLE, Pierre (1974) « L'analyse morphologique du récit », *Poétique* n° 19, pp. 368-388.
- Manuscrit 559 (environ 1738) : *Les Caractères de la tragédie. Essais sur la tragédie*, Bibliothèque Nationale, Fonds Français, Nouvelles acquisitions, n° 559.
- MARMONTEL, Jean-François (1787), *Eléments de littérature, Œuvres complètes* (t.5-10).
- MAUS, Fred Everett (1991) « Music as Narrative », *Indiana Theory Review* vol. 12, pp. 1-35.
- MAUS, Fred Everett (1997) « Music as Drama », in J. Robinson (dir.), *Music and Meaning*, Ithaca (NY)/Londres, Cornell UP, pp. 105-130.
- MAUS, Fred Everett (2000) « Narrativity », in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York, Oxford UP.

MIEREANU, Costin, et HASCHER, Xavier (dir.) (1998) *Les universaux en musique*, Paris, Publications de la Sorbonne [ICMS 4].

MONELLE, Raymond (1992) *Linguistics and Semiotics in Music*, Londres, Harwood Academic Publishers.

MONELLE, Raymond (1997) « BWV 886 as Allegory of Listening », in id. (dir.), *Musica significans. Contemporary Music Review* n° 16, part 4, pp. 79-88. [article révisé in Monelle 2000]

MONELLE, Raymond (1998) « Music's Transparency », in C. Miereanu et X. Hascher (dir.), 1998, pp. 11-30

MONELLE, Raymond (dir.) (1998-1999). *Musica Significans, Contemporary Music Review*, vols. 16/3, 16/4, 17/1, 17/2, Londres, Harwood Academic Publishers [ICMS 3].

MONELLE, Raymond (2000). *The Sense of Music. Semiotic Essays*, Princeton/Oxford, Princeton UP.

MONELLE, Raymond (2002) « The metaphor : literary, visual and musical ». *Communication*, 19^e Congrès de la Société Internationale de Musicologie, Louvain.

MONELLE, Raymond (2006) *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington, Indiana UP.

MONELLE, Raymond (2007) « Sur quelques aspects de la théorie des topoi musicaux », in GRABOCZ (dir.) 2007a, pp. 177-193.

MONELLE, Raymond (2009) « Textual semiotics in music », in Ch. Hauer et B. Vecchione (dir.), *Le Sens langagier du musical. Semiosis et hermeneia. Proceedings of the Symposium on Music and Language* (Aix-en-Provence, 1998), Paris, L'Harmattan, 2009.

NADAL, Abbé (1738), *Observations sur la tragédie ancienne et moderne, Œuvres mêlées*, tome II.

PEIRCE, Charles Sanders (1978) *Écrits sur le signe*, textes réunis, traduits et commentés par G. Delechelle, Paris, Le Seuil.

PHELAN, James (1989), *Reading People, Reading Plots : Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.

PRINCE, Gerald (2008), « Narrativehood, Narrativeness, Narrativity, Narratability », in John PIER et J.A. GARCIALANDIA (ed.), *Theorizing Narrativity, Narratologia*, n° 12, Berlin, Walter de Gruyter.

RATNER, Leonard (1980) *Classic Music : Expression, Form and Style*, New York, Schirmer.

REVAZ, Françoise (1997) *Les Textes d'action*, Paris, Librairie Klincksieck.

RICŒUR, Paul (1980) « Pour une théorie du discours narratif », in D. Tiffeneau (dir.), *La Narrativité*, Paris, CNRS, pp. 2-68.

RICŒUR, Paul (1983-1986) *Temps et récit*, 3 vols., Paris, Le Seuil.

RIFFATERRE, Michael (1990) *Fictional Truth*, Baltimore, Johns Hopkins UP.

ROSEN, Charles ([1971] 1978) *Le style classique*, trad. M. Vignal, Paris, Gallimard.

ROSEN, Charles ([1988] 1991) *Formes sonates*, trad. A. et M.-S. Pâris, Arles, Actes Sud.

ROSEN, Charles ([1995] 2002). *La génération romantique*, trad. G. Bloch, Paris, Gallimard.

RYAN Marie-Laure (2004) « Introduction », in id. (dir.), *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*, Lincoln/Londres, University of Nebraska Press, pp. 1-40.

- SCHAEFFER, Jean-Marie (1995) « Motif, thème, fonction », in O.Ducrot et J.-M. Schaeffer (dir.), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Le Seuil, pp. 638-653.
- SCHERER, Jacques (1950, 2001): *La dramaturgie classique en France*, Paris, Librairie Nizet.
- SEBEOK, Thomas A., et UMIKER-SEBEOK, Jean (dir.) (1987). *The Semiotic Web 1986*, Berlin/New York, Mouton de Gruyter.
- SOURIAU, Etienne (1990), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF.
- SZABOLCSI, Bence (1965) *A History of Melody*, Budapest/Corvina/New York, St Martin's Press.
- SZABOLCSI, Bence (1975) *Musica Mundana*, coffret de six disques noirs contenant les types sonores et mélodiques de l'histoire de la musique occidentale, Budapest, Hungaroton.
- TARASTI, Eero ([1978] 2003) *Mythe et musique*. Wagner, Sibelius, Stravinsky, trad. D. Pousset, Paris, Michel de Maule.
- TARASTI, Eero (1994) *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington, Indiana UP.
- TARASTI, Eero (dir.) (1995) *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, Berlin/New York, Mouton de Gruyter [ICMS 1].
- TARASTI, Eero ([1994] 1996) *Sémiotique musicale*, trad. B. Dublanche, Limoges, PULIM
- TARASTI, Eero (dir.) (1996) *Musical Semiotics in Growth*, Bloomington, Indiana UP [ICMS 2].
- TARASTI, Eero (2000) *Existential Semiotics*, Bloomington, Indiana UP.
- TARASTI, Eero ([2002] 2006) *La Musique et les signes. Précis de sémiotique musicale*, trad. D. Charles et E. Gorge, Paris, L'Harmattan.
- TARASTI, Eero ([2004] 2007) « La musique comme art narratif », in GRABOCZ (dir.) 2007a, pp. 209-230.
- TODOROV Tzvetan (1969) *Grammaire du Décaméron*, La Haye/Paris, Mouton.
- TODOROV Tzvetan (1971) *La Poétique de la prose*, Paris, Le Seuil.
- TODOROV Tzvetan (1973) *Poétique*, vol. 2 de *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Paris, Le Seuil.
- TODOROV Tzvetan (1978) *Les Genres du discours*, Paris, Le Seuil.
- UJFALUSSY, József (1961) « Intonation, Charakterbildung und Typengestaltung in Mozarts Werken », *Studia Musicologica Academicæ Scientiarum Hungaricæ*, t. I, fasc. 1-2, pp. 94-135.
- UJFALUSSY, József (1962) « Die Logik der musikalischen Bedeutung », *Studia Musicologica Academicæ Scientiarum Hungaricæ*, pp. 1-20.
- UJFALUSSY, József (1963) « Einige inhaltliche Fragen der Brückensymmetrie in Bartóks Werken », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricæ*, t. V, fasc. 1-4, pp. 541-547.
- UJFALUSSY, József ([1968] 1978) *Az esztétika alapjai és a zene* [Les fondements de l'esthétique et la musique], Budapest, Tankönyvkiadó.
- UJFALUSSY, József (1978), « Zeneesztétika » [Esthétique musicale], in *Bevezetés a marxista esztétikába* [Introduction à l'esthétique marxiste], Budapest, Tankönyvkiadó.
- UJFALUSSY József (1980), « Zene és valóság » [Musique et réalité] in : *Ujfalussy : Zenéről, esztétikáról*, [Sur la musique, sur l'esthétique], Editio Musica Budapest. En français, voir une traduction in Grabócz 2009 : pp. 88-91.

ANNEXES

Márta Grabócz est musicologue et professeur à l'Université de Strasbourg (UFR Arts). Jusqu'en 1990 elle menait une activité de chercheur à l'Académie des Sciences de Hongrie (Budapest).

Nommée à Strasbourg II en 1991, elle dirige entre 2002 et 2010 l'équipe de recherche intitulée « Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques » (EA 3402) de l'Université de Strasbourg. Actuellement elle est responsable de l'axe de recherche « Approches sémiotiques et esthétiques de l'acte musical » du LABEX GREAM (Université de Strasbourg).

Depuis 2009, elle est membre de l'Institut Universitaire de France. Elle a publié sept livres (ouvrages individuels et collectifs) dans les domaines de la signification et de narratologie musicales, des nouvelles méthodes en musicologie et de la musique contemporaine.

Derniers ouvrages : *Musique, narrativité, signification*, L'Harmattan, 2009 ; livre collectif : *Sens et signification en musique*, Editions Hermann, 2007 ; ouvrage collectif codirigé avec Jean-Paul Olive : *Gestes, fragments, timbres. La musique de György Kurtág*, Paris, L'Harmattan 2009 ; codirection avec Makis Solomos : *Nouvelle musicologie. Perspectives critiques*, Revue Filigrane N° 11, 2010.

NOTES

1. C'est moi qui souligne.
2. On trouvera d'autres définitions complémentaires sont données dans mon article « La narratologie générale et les trois modes d'existence en musique » (Grabócz 2009).
3. C'est moi qui souligne.
4. C'est moi qui souligne.
5. Pour d'autres définitions de l'intonation (tel qu'elle est conçue chez Assafiev ou Jiránek), voir Grabócz (1996 : 117-120).
6. Celui de l'analyse simultanée (ou superposée) de la structure et de l'expression d'une œuvre musicale.
7. Confrontation entre style moderne (genre de la sonate en trio) et *stile antico* (figure rhétorique du *passus duriusculus* de la lamentation) dans deux fugues de Bach.
8. Oppositions entre styles marqué et non marqué (comme le tragique et le pastoral, par exemple) dans les sonates pour piano de Beethoven.
9. Confrontation entre la négation et l'affirmation (et « l'accomplissement ») dans certains thèmes dans la *Polonaise-fantaisie* de Chopin.
10. Les trois modes sont les suivants : 1) programme narratif extérieur ; 2) programme narratif intérieur ; 3) programme narratif de la structure profonde.
11. Voir les références en fin d'article.
12. Voir à ce sujet l'esthétique de József Ujfalussy (Ujfalussy 1980 : 3-49), en français, voir une traduction in Grabócz 2009 : 88-91).
13. Les références sont tirées des notes de la conférence prononcée lors du premier colloque *Redéfinitions de la séquence dans la narratologie postclassique* organisé par le Réseau romand de narratologie (RRN) à Fribourg les 20 et 21 mai 2011.
14. Thème de l'aria de l'opéra cité dans l'ouverture.
15. « Rescue opera » en anglais, typique de la période prérévolutionnaire.

16. 1833-1834.

17. Voir sur ce sujet notre article « La syntaxe discursive en musique. Analyse de l'ouverture 'Leonore' N° 3 Op.72A de Beethoven », Grabócz 2009 : 191-210.

18. Voir par exemple : « Série noire » (2000) pour musique de chambre de Bruno Mantovani d'après le schéma du roman policier ; « L'Amour coupable », opéra contemporain d'après Beaumarchais créé par Thierry Pécou à l'Opéra de Rouen en 2010 ; l'utilisation du schéma narratif lors de la création d'un « model informatique de narration musicale » dans le domaine des jeux multimédia interactifs (un modèle élaboré par Daniel Brown à l'Université de Californie, Santa Cruz).

RÉSUMÉS

L'auteur définit d'abord le cadre narratologique, celui de la narratologie classique, dans le but d'explorer la narrativité en musique. Elle fournit six types de définition en fonction de leur pertinence dans l'analyse musicale. Dans le but de créer une possible correspondance entre la séquence narrative et les sections d'une œuvre musicale, l'auteur introduit la notion de « signification musicale » et ses termes utilisés en musicologie (« topiques » ou « intonations »). Concernant leur mode d'organisation dans une forme musicale, quelques modèles sémiotiques ou narratologiques sont évoqués. Le III^e chapitre offre les définitions « classiques » de l'intrigue, suivies de deux exemples musicaux : une sonate de Kuhnau (1700) et un mouvement lent d'une symphonie de Mozart (Andante de K. 504 dite de « Prague »). La IV^e partie de l'article introduit les définitions « post-classiques » de l'intrigue, en les illustrant avec un exemple de Beethoven (Ouverture *Leonore* N° 3, op.72A, pour illustrer le suspense) et la *Vallée d'Obermann* de Liszt (pour illustrer le cas d'intrigue appelé « curiosité »).

The author defines at first the narratological frame, that of classical narratology, in the aim to explore musical narrativity. She provides six types of definition according to their pertinence in musical analysis. In order to create a possible correspondence between the narrative sequence and the sections of a musical piece, the author introduces the notion of "musical signification" and their terms used in musicology : the category of "topic" and that of "intonation". As to their modes of organization within a musical form, some semiotic and narrative models are mentioned, those used by different musicologists. The part III provides "classical" definitions of the plot, followed by two musical examples (a "Biblical sonata" by Kuhnau from 1700 and the *Andante* of the symphony K.504 of Mozart). The part IV of the article presents the "post-classical" definitions of the plot which will be illustrated by the *Overture* N° 3 "*Leonore*" of Beethoven as an example of "suspense", and by the *Vallée d'Obermann* of Liszt as an example of "curiosity".

INDEX

Mots-clés : curiosité, intrigue, musique, narrativité, sémiotique, signification musicale, suspense

AUTEUR

MÁRTA GRABÓCZ

Université de Strasbourg et Institut Universitaire de France