

Liszt et les sources de la notion d'agrégat

METHODE / THEORIE / MATHEMATIQUES / MATERIAU / ECRITURE / HAUTEURS /
HARMONIE / TONAL / ATONAL

I. DEFINITION ET INTERET DE LA NOTION D'AGREGAT

Agrégat : le terme est utilisé pour éviter celui d'« accord » lorsqu'on se trouve en présence d'un ensemble de sons qui n'est pas chiffable selon le système de la basse continue. Il s'agit, en d'autres mots, d'« accords non classés », par opposition aux *accords classés* exposés dans les traités d'harmonie. La notion d'« accord », qui sous-entend par définition l'idée de consonance (l'accord s'oppose à la discordance), s'étend toutefois à certains types de dissonance bien définis et délimités : accords diminués ou augmentés, dont la quinte est par conséquent modifiée par rapport au modèle majeur ou mineur ; accords de septième, voire de neuvième, qui s'ils requièrent à l'origine une justification d'ordre contrapuntique de préparation et surtout de résolution, sont finalement admis comme des entités en soi. Ce sont là les accords dits « classés ». Mais la pratique du chiffrage permet également d'inclure des dissonances d'ordre différent, qui celles-là exigent nécessairement d'être préparées et résolues pour légitimer leur existence : il s'agit des retards, ou suspensions. La simultanéité *do-fa-sol*, sonnée hors de tout contexte, peut être comprise comme un agrégat ; si le *fa* est sonnée en avance, précédant l'attaque des deux autres notes, et s'il descend sur le *mi* une fois que celles-ci auront été entendues, alors il s'agit d'un retard caractéristique quatre-trois. Par extension, d'autres dissonances qui ne se chiffrent pas, comme les appoggiatures, les échappées, les anticipations, etc. - c'est-à-dire ce que l'on regroupe sous le vocable de « notes étrangères à l'harmonie » - n'évoquent pas d'idée d'agrégat à partir du moment où elles font leur résolution. La sonorité créée par ces notes se réduit alors à la consonance triadique de base. Les choses changent lorsqu'on considère en elles-mêmes les simultanéités formées par ces notes entre elles et avec une ou plusieurs des composantes de l'accord en arrière-plan, sans considération de leur résolution : c'est ce que fait Schönberg dans son *Traité d'harmonie*, où il cite un certain nombre de simultanéités tirées de Bach ou de Mozart ¹. Pour Schönberg, la notion de « note étrangère » est une absurdité ; à partir du moment où une simultanéité est énoncée, elle forme une harmonie toute aussi « réelle » que l'accord majeur ou mineur. La notion d'agrégat s'applique particulièrement à ce type de rencontre sonore créée par l'atonalisme du début du XX^e siècle chez Schönberg, Berg et Webern.

Il s'agit typiquement d'un terme d'analyse musicale descriptive, dont les présupposés ne sont pas négligeables. L'agrégat se comprend quelque peu scolairement comme une verticalité, et comme tel il hérite de la notion d'accord en tant que « paquet » de notes placé en accompagnement sous la ligne principale. Dans la vieille et factice opposition entre harmonie et contrepoint, verticalité et horizontalité, l'agrégat se situe du côté de l'« harmonique » et du vertical. Comme tel, il porte en lui une part pesante de conventionnel, et même de scolastique. Dissonant, non chiffable, l'agrégat reste un succédané d'accord. Le chiffre étant un code, c'est un accord dont on n'arrive à interpréter ni la structure ni le sens, parce que son code nous échappe. Deux objections se présentent ici : (1) D'une part, si une propriété caractérise bien la musique atonale de Schönberg — propriété qui se retrouvera dans la période dodécaphonique, — c'est la faculté qu'a le vertical de s'horizontaliser et l'horizontal de se verticaliser ; le motif, omniprésent, envahit la trame musicale dans son ensemble au point que les harmonies projettent dans la simultanéité ce que les différentes voix du contrepoint projettent dans la succession. Pour comprendre l'agrégat, il faut interpréter le motif : l'« ultra-thématisme » des Viennois rend l'harmonie elle-même thématique. Et plus on avance historiquement vers la série, plus le tissu musical doit s'observer, selon l'expression boulézienne, de façon *oblique, diagonale* ², où motif (horizontal) et harmonie (verticale) se fondent dans la notion de « figure », si adaptée à l'œuvre de Webern. (2) D'autre part, le fait que les résolutions tonales, obsolètes, n'agissent plus, n'implique pas que les agrégats doivent se lire comme des entités indépendantes les unes des autres, sans lien, sans provenance et sans devenir. Or, le terme

d'agrégat se cantonne à une fonction purement déictique, désignative : il ne dit rien sur la structure interne de l'objet ainsi nommé ni sur son rapport au contexte qui l'englobe, et ne renvoie à aucune théorie interprétative ³.

Le fait que l'on décrive fréquemment les accords comme des superpositions de tierces est révélateur de la conception qu'on s'en fait. La constitution de l'accord est régulière, celle de l'agrégat est, par opposition, irrégulière. Là où l'accord est harmonique, l'agrégat est inharmonique et ne se réduit à aucun ordonnancement périodique. C'est ce qui distingue, de l'autre côté, l'agrégat du cluster, grappe de sons plus ou moins étendue dont les composantes sont espacées par un intervalle uniforme (par ex., cluster chromatique) ou une série d'intervalles uniformément répétée (par ex. cluster « touches noires », qui répète la série ton, tierce mineure, ton, ton, tierce mineure, etc.). Alors que le cluster élargit la notion d'accord en conservant son harmonicité - il n'a ainsi que peu à voir avec le bruit blanc -, l'agrégat détruit cette dernière et s'oppose a priori à elle ⁴.

La musicologie analytique de langue anglaise ne connaît pas le terme d'agrégat (*aggregate* signifie, dans la théorie sérielle américaine, un énoncé des douze sons résultant de la rencontre de deux hexacordes appartenant à deux formes sérielles distinctes, et ne correspondant pas de ce fait au déroulement linéaire d'une forme unique de la série ⁵). La notion la plus proche serait celle de *set*, d'« ensemble ». D'inspiration mathématique, la *Set Theory* ⁶ — théorie des ensembles — inventorie la totalité des combinaisons possibles dans l'espace chromatique, de trois à huit sons (soit au-delà de l'intervalle, et en-deçà d'ensembles trop proches du total chromatique pour être analytiquement signifiants) et en propose un chiffrage, réduisant l'apparente infinité des combinaisons possibles à un nombre fini d'ensembles de base dont elle étudie les propriétés et qu'elle cherche à associer à travers un certain nombre de relations. De surcroît, la notion de *set* ne présuppose pas la simultanéité, les *sets* se lisant bien au contraire dans n'importe quelle direction, aussi bien verticale, horizontale, que diagonale. La notion de *set*, il est important de le noter, n'exclut pas celle d'accord, mais l'englobe ; harmonicité et inharmonicité sont des configurations particulières des *sets*, liées à leurs propriétés intervalliques. De sorte que l'accord majeur constitue l'une des combinaisons possibles à trois sons, et comme tel il est « classable » du point de vue de la théorie, qui ne s'intéresse nullement à l'aspect de consonance ou de dissonance. Mais la proposition d'analyser une partition classique au moyen de la *Set Theory*, même si elle est possible en principe, apparaîtra tout de suite oiseuse. Les *sets*, qu'ils soient consonants ou dissonants, organisent un univers qui est par définition atonal. Plus précisément - et c'est ce qui nous intéresse ici, - la *Set Theory* commence à devenir intéressante à partir du moment où l'on se situe aux marges de la tonalité : c'est-à-dire au moment où l'on se dégage de la fonctionnalité. Pour nous, l'agrégat se distingue de l'accord non pas nécessairement lorsque celui-ci n'est plus chiffrable dans les intervalles qui le composent, mais d'abord et surtout lorsqu'il n'est plus chiffrable au niveau fonctionnel, parce qu'il ne correspond plus à aucune fonction tonale. Le premier critère constitue une conséquence du second.

Parler d'agrégats chez Liszt revient à analyser la nature et le rôle de collections sonores qui échappent à la syntaxe du système tonal, sinon toujours à son vocabulaire, du moins en apparence. Elles apparaissent dans un certain nombre d'œuvres, notamment pour piano, de la dernière période, à partir de la fin des années 1870. L'ordonnancement interne de ces collections est régulier, « harmonique », résultant en une dissonance généralement modérée. Cet ordonnancement résulte dans plusieurs cas typiques de divisions particulières de l'octave en intervalles égaux. Pour commenter ces collections, nous ferons appel à la terminologie spécifique de la *Set Theory*, reflétant ainsi le caractère plus ou moins irréductible à la tonalité de cette musique. En effet, les syllabes *ut*, *ré*, *mi*... issues de la solmisation guidonienne sont conçues en fonction d'un système diatonique dont chaque note remplit un rôle mélodique déterminé. La *Set Theory* lui substitue une représentation chiffrée, proprement chromatique, qui est dégagée de toute référence sous-entendue à une échelle modale ou tonale ainsi qu'au modèle de la résonance ⁷. Cette notation permet le type d'opérations qui sont particulières à la théorie. Nous suivons dans cette démarche le musicologue américain James Baker⁸, auprès de qui nous avons découvert le répertoire des dernières pièces pour piano de Liszt au cours d'un séjour de recherche post-doctoral à la *Brown University* (Rhodes Island, USA) en 1995 ; tout comme Allen Forte avant lui⁹, il applique à la musique de Liszt les approches combinées de l'analyse schenkérienne et de la *Set Theory*. Mais afin de pousser plus loin l'analyse, nous utiliserons les remarquables travaux de David Lewin sur les « réseaux de Klumpenhouwer » et les similitudes, ou « isographies », qu'ils permettent d'établir entre deux collections - ou *agrégats* tels que nous les nommerons dorénavant - de nature différente ¹⁰. À notre connaissance, cette méthode (conçue pour l'analyse de la musique atonale, et notamment celle de Schönberg) n'a jamais été appliquée à Liszt.

II. UN EXEMPLE DE DOUZE MESURES : LA MISE EN EVIDENCE DES AGREGATS

Les douze mesures suivantes sont issues de «Ladislaus Teleki», quatrième pièce, composée en 1885, des *Portraits historiques hongrois*. Elles en forment le commencement :

Ex. 1 - « Ladislaus Teleki » (*Historische ungarische Bildnisse* n° 4), mes. 1-7

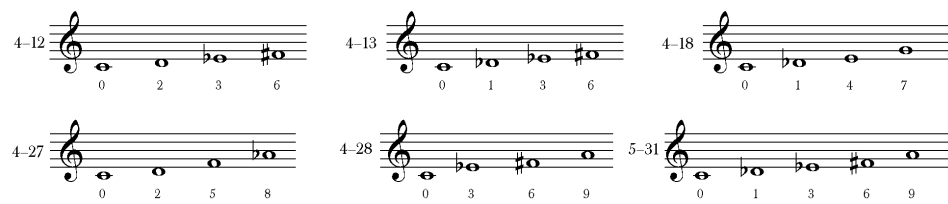
Les agrégats dans la classification de Forte

En termes conventionnels, cet extrait peut s'analyser comme un *ostinato* de basse sur lequel s'effectue une descente chromatique d'accords diminués. Curieusement, il ne s'agit pas d'accords de septième diminuée complets, ce que souligne l'orthographe du deuxième accord, mais d'accords de trois sons. L'*ostinato*, quant à lui, s'accélère dans la dernière mesure de l'exemple. Si Liszt n'a pas cru bon de compléter ces accords, ce n'est assurément pas pour éviter les dissonances avec la basse, qui sont aussi nombreuses que crues : *fa* dièse-*sol* (mes. 5), *sol*-*fa* dièse et *si* bémol-*la* (mes. 8), *fa* dièse-*fa* (mes. 9), etc. Malgré l'armure, aucune tonalité ne se dégage, et la suite du morceau n'amènera aucun éclairage supplémentaire de ce côté. De même, il est impossible d'établir la moindre hiérarchie entre les notes de l'*ostinato* : *fa* dièse n'est pas la sensible de *sol*, pas plus que *do* dièse n'est on ne sait quelle appoggiature non résolue. *Sol*, pour s'imposer, aurait besoin d'une quinte juste que Liszt ne semble guère disposé à nous accorder. Et lorsque le premier accord est attaqué, la répétition de la formule de basse fait que l'on ne sait pas lequel, du *fa* dièse ou du *sol*, est la note étrangère : en réalité, ni l'un ni l'autre. Si les accords de la main droite semblent a priori plus familiers, leur rencontre avec les notes de la basse crée ni plus ni moins que des agrégats dans la mesure où il est impossible de ramener ces sonorités à des accords classés. La seule explication qui reste revient à supposer la superposition polytonale de deux couches entièrement sourdes l'une à l'autre, représentées respectivement par chaque main.

On voit vite à quel point ce type de démarche, essentiellement descriptive, tourne court. En l'absence de système de référence cohérent, on se rattache aux bribes survivantes du connu. Supputer, en outre, une dissociation des deux mains ne rend pas compte de l'homogénéité sonore réelle perçue par l'oreille, homogénéité que souligne l'utilisation de la pédale qui fond basse et accords dans un même tout. Faire appel à l'analyse schenkérienne n'aurait pas de sens dans un exemple aussi court, et son application dans un tel contexte harmonique serait hasardeuse. La *Set Theory*, à l'inverse, nous aide à y voir plus clair.

Dans l'exemple ci-dessus, nous avons découpé la trame musicale en agrégats de quatre sons auxquels nous avons attribué leur numéro d'ordre dans la classification de Forte¹¹. Le choix de ce nombre de sons s'explique aisément : la formule obstinée de la basse est de quatre notes, et chaque verticalité à partir du premier accord est également de quatre notes au plus. Seules les deux dernières mesures de l'exemple, où l'*ostinato* se resserre, peuvent se comprendre comme un agrégat de cinq sons. Nous donnons ci-dessous les six agrégats ainsi dégagés, ramenés à leur expression intervallique la plus ramassée à partir de *do* (0). Afin de pouvoir être retrouvées dans l'exemple de

Liszt, ces « formes premières » (*prime forms*) doivent être soit transposées, soit renversées puis transposées :



Ex. 2 - Formes premières des agrégats utilisés dans l'ex. 1

Cette première analyse met en lumière un fait intéressant, à savoir que le glissement chromatique des accords de la main droite sur la formule de basse persistante de la main gauche engendre, sur ses trois premières occurrences, le même agrégat 4-12. L'agrégat horizontal résultant de l'énoncé de la basse, 4-18, est celui-là même - vertical - qui découle de la montée de la basse sur *si* bémol à la mesure 8, de sorte que les neuf premières mesures reposent uniquement sur ces deux sonorités. Les trois mesures suivantes s'appuient principalement sur l'agrégat 4-13, entre chaque occurrence duquel viennent s'insérer successivement 4-27 et 4-28. Les dix agrégats de quatre sons énoncés par ces quelques mesures se trouvent ainsi réduits à cinq. D'autre part, nous avons établi un rapport cohérent entre la basse et les parties supérieures, ce que notre examen initial n'avait pas mis en évidence. Ce rapport concerne aussi bien la communauté d'agrégat entre l'*ostinato* et la sonorité verticale de la mesure 8, que la manière dont les sonorités que nous avons définies intègrent la basse au lieu de l'exclure. Le matériau de référence - les agrégats de quatre sons - s'impose ainsi contre l'« évidence » d'un coup d'œil superficiel. Néanmoins, une perception intuitive nous aurait éventuellement permis d'établir la parenté de la plupart des sonorités verticales ainsi que de la formule de basse en les comprenant comme des « accords de quinte diminuée avec une dissonance de demi-ton ajoutée » ; les quelques agrégats réfractaires (4-27 et 4-28 dans notre analyse) apparaissant comme des accidents plus ou moins négligeables au vu de leur placement rythmique non accentué.

Tous les agrégats ont bien entendu en commun l'accord de quinte diminuée, y compris celui de la basse. Du point de vue de la théorie, ils sont ainsi placés dans une relation de similarité du point de vue des hauteurs qu'ils contiennent (relation R_p de Forte). Mais cette relation n'est significative que dans les cas extrêmes, ceux où le nombre d'agrégats ainsi reliés est maximum, ou bien minimum. Or nous sommes ici dans ce dernier cas : 4-28 n'est en relation R_p qu'avec quatre autres agrégats de quatre sons, et ces agrégats sont tous présents. En outre, ces quatre agrégats entrent chacun entre eux dans une autre relation forte, qui concerne les intervalles qu'ils contiennent. Leurs vecteurs intervalliques s'énoncent en effet comme suit ¹² :

4-12	112101
4-13	112011
4-18	102111
4-27	012111

Seul 4-28, dont le vecteur est 004002, échappe à cette relation, mais nous avons déjà vu comment il était associé aux autres agrégats par R_p . La nouvelle relation R_i se manifeste dans le fait que les vecteurs, pris deux à deux, présentent chaque fois quatre entrées similaires ; en outre, les deux entrées qui ne coïncident pas sont interchangeables par croisement ; ceci entraîne que les valeurs contenues dans chaque vecteur sont identiques avec celles de tous les autres vecteurs. Il s'agit, là encore, d'une similarité forte ¹³. La présentation verticale des agrégats à partir de la mesure 4 a pour effet d'activer l'ensemble des relations d'intervalle qu'ils contiennent. Ainsi sont établis entre tous les agrégats rencontrés des liens très étroits, qui ne doivent rien au hasard, et que la théorie permet de formaliser. Malgré la présence de cinq agrégats différents, la cohérence des ces douze mesures apparaît déjà remarquable.

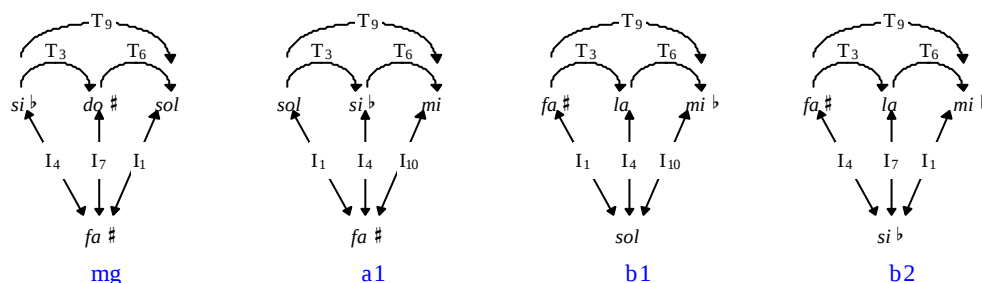
Nous avons laissé de côté jusqu'ici l'agrégat de cinq sons 5-31. Celui-ci, en tant que contenant 4-13 et 4-28, établit un lien supplémentaire entre ces deux agrégats. Nous avons vu que c'est le resserrement final de l'*ostinato* qui donne naissance à 5-31 ; Liszt fait comme s'il voulait nous livrer à ce moment la clef de ces douze mesures. En effet, tout agrégat de cinq sons contient en lui cinq agrégats de quatre sons. Et les cinq agrégats contenus dans 5-31 ne sont autres que 4-12, 4-13, 4-18, 4-27 et 4-28 ; 5-31 ne contient aucun autre agrégat de quatre sons que ceux-là ; en outre, aucun autre agrégat de cinq sons ne contient l'ensemble de ces cinq agrégats de quatre sons. Ceux-ci appartiennent au sous-complexe des quatorze agrégats de trois, quatre ou six sons

inclus dans 5-31 ou son complément chromatique 7-31, où 5-31 joue le rôle d'« agrégat connecteur » (*nexus set*). Il est déjà notable que les agrégats de quatre sons de ce sous-complexe soient intégralement représentés dans notre exemple ; il est encore plus étonnant qu'ils épuisent le matériau de celui-ci. La *Set Theory* rend ainsi parfaitement compte de la construction de ces douze mesures ; elle ne se contente pas d'en décrire les agrégats, mais établit entre eux des relations qui justifient pleinement leur emploi conjoint dans un même passage. Aucune logique tonale ne saurait expliciter aussi complètement cet extrait. Au contraire, Liszt ne se comporte pas autrement que le fera plus tard Schönberg dans ses œuvres atonales. L'apparition, chez Liszt, de la notion d'agrégat et l'élaboration simultanée d'un discours congruent à celle-ci se trouvent ainsi clairement mises en évidence.

II. POUR ALLER PLUS LOIN : LA MISE EN RELATION DES ELEMENTS AU SEIN DES AGREGATS

Les résultats auxquels nous sommes parvenus sont tout à fait appréciables. Mais il est encore possible de raffiner notre analyse en comparant la structure interne de chaque agrégat utilisé avec l'ensemble des autres. Notre propos est de faire apparaître entre eux des parentés morphologiques démontrables malgré la différence de nature de ces agrégats. Contrairement à ci-dessus, nous n'allons pas ramener les agrégats de l'exemple 1 à leurs formes premières, mais nous allons les examiner dans l'état où ils se présentent dans la partition. L'hypothèse du musicologue canadien Henry Klumpenhouwer¹⁴ est qu'un agrégat peut s'interpréter en fonction d'un réseau de relations entre les sons qui le composent ; ces relations sont la transposition (T) et l'inversion (I). Tout réseau de relations internes à un agrégat mettant en jeu les relations (T) et (I) est un réseau de Klumpenhouwer. Ces réseaux peuvent alors être comparés en termes de similitude de constitution, ou d'*isographie*. Deux réseaux sont dits en *isographie positive* $F\langle 1, n \rangle$ lorsque ils présentent la même disposition de relations (T) et (I), que les valeurs de T sont identiques dans chaque réseau, et que les valeurs de I du deuxième réseau sont supérieures de n à celles du premier. Deux réseaux sont dits en *isographie négative* $F\langle 11, m \rangle$ lorsque ils présentent la même disposition de relations (T) et (I), que les valeurs de T sont inverses entre chaque réseau, et que les valeurs de I du deuxième réseau sont supérieures de m à l'inverse de celles du premier. Dans ces définitions, n et m sont des nombres entiers quelconques compris entre 0 et 11.

Pour établir les réseaux correspondant aux agrégats de l'exemple 1, nous avons tiré parti du fait qu'ils contiennent tous la triade 3-10 : [0, 3, 6]. Ceci permet de conserver une valeur de T constante entre les éléments de celle-ci. En regard, nous avons placé la quatrième note de chaque agrégat, pour laquelle est définie la valeur de I qui la relie à chaque élément de la triade. Le diagramme résultant adopte l'allure d'une montgolfière au sommet de laquelle est placée la triade 3-10, interprétée au moyen de la relation (T) ; cette triade est disposée conformément à la partition, avec la quinte diminuée entre les deux notes supérieures. À la base se trouve la note restante de l'agrégat de quatre sons, lue à travers la relation (I). Cette représentation est fidèle au contexte musical où l'accord diminué, à la main droite, est opposé aux octaves de la main gauche. Nous avons reproduit le diagramme pour chaque agrégat¹⁵ :



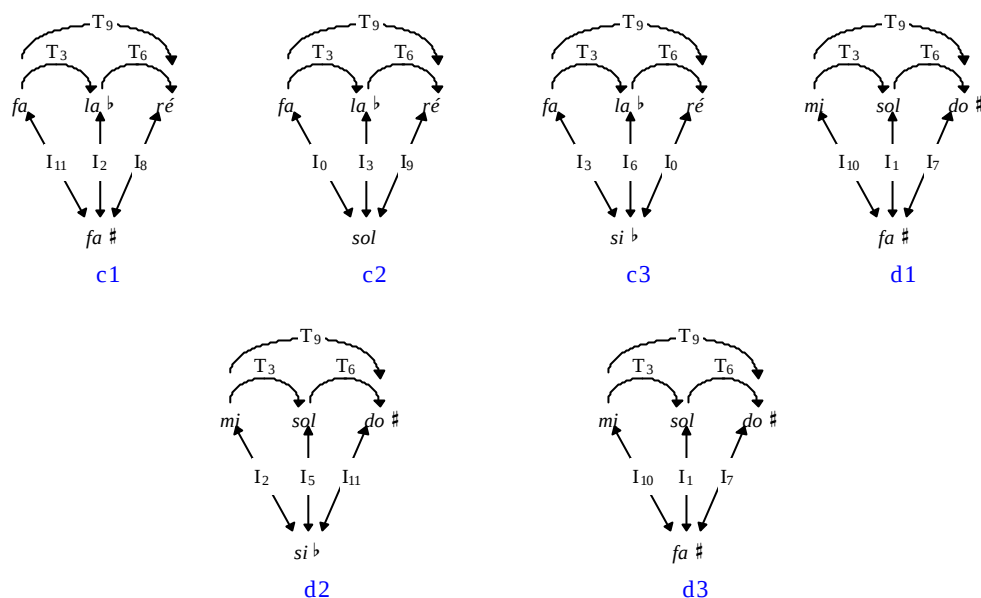
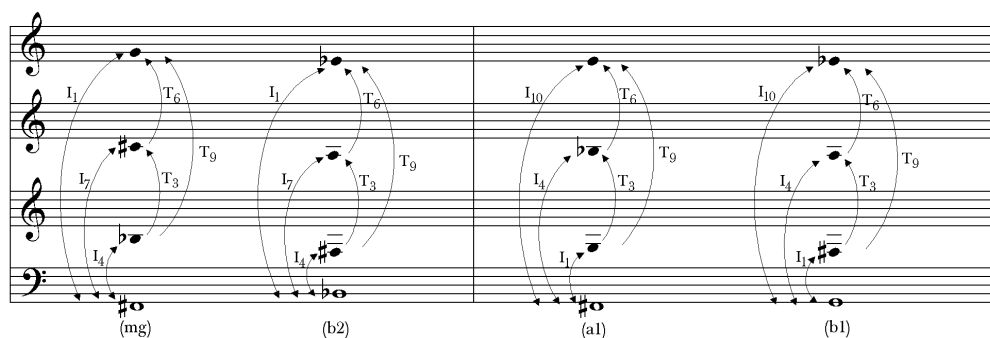


Fig. 1 - Les réseaux interprétant les dix agrégats de quatre sons de l'ex. 1

Tous ces réseaux sont en isographie positive les uns avec les autres. Ainsi, l'opération qui permet la transformation de mg en a1 est $F\langle 1,9 \rangle$, celle qui permet la transformation de b1 en b2 est $F\langle 1,3 \rangle$, etc. De surcroît, certains réseaux sont identiques à travers l'automorphisme $F\langle 1,0 \rangle$. C'est le cas de mg, qui interprète l'agrégat de la main gauche aux mesures 1-2, et de b2, qui interprète le deuxième accord de la mesure 8; c'est le cas de a1 (mes. 5-6) et de b1 (mes. 7-8), correspondant aux deux premiers accords frappés. Il s'agit là d'une *isographie forte* particulièrement intéressante puisque a1 et b1 décrivent des agrégats ayant des formes premières différentes. (Le cas de d1 et d3 n'apporte aucune information puisqu'il s'agit du même agrégat.) Ces parentés sont tout à fait sensibles pour l'oreille. Dans l'exemple ci-dessous, la constance des valeurs de T reflète la reproduction de l'accord diminué dans les trois parties supérieures; mais c'est surtout la manière dont la symétrie de la progression conserve intactes les valeurs de I qui apparaît avec clarté :



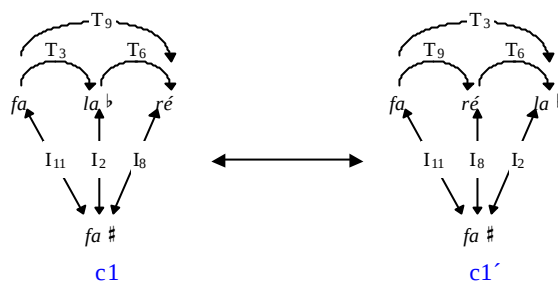
Ex. 3 - Les agrégats engendrant des réseaux en isographie forte

Par là sont affirmées des identités qui n'apparaissent pas précédemment, en même temps que se trouve confirmée la grande homogénéité du matériau. Tous les agrégats, en effet, répondent de réseaux analogues de relations internes qui les apparentent fortement les uns aux autres, par-delà la variété des formes premières de ces agrégats. De fait, la diversité des collections de l'exemple 1 se réduit dans la remarquable cohésion de la figure 1.

III. ET ENCORE PLUS LOIN : LES AGREGATS COMME ELEMENTS D'UN RESEAU DE NIVEAU SUPERIEUR

Pousser plus avant notre étude nous demande de franchir un niveau dans l'analyse. Nous venons de mettre en relation (T) ou (I) des hauteurs au sein d'agrégats de manière à constituer des réseaux capables d'interpréter ces agrégats. Nous allons à présent organiser ces agrégats eux-mêmes en réseau - ou plutôt leurs interprétations -, de manière à interpréter l'ensemble du passage. Nous opérerons ainsi quelque chose de comparable au passage du premier plan au plan moyen

dans l'analyse schenkérienne. Nous allons pour ce faire considérer qu'il existe une isomorphie entre les opérations T/I sur les hauteurs et les opérations $F\langle 1,n\rangle/F\langle 11,m\rangle$ sur les réseaux : autrement dit, qu'il est possible d'interpréter un réseau de réseaux en remplaçant T_n par $\langle 1,n\rangle$ et I_m par $\langle 11,m\rangle$ ¹⁶. Une première difficulté d'application, qui réside ici dans le nombre élevé de réseaux, peut être levée si l'on considère les résultats déjà obtenus. En effet, nous savons que $a1 = b1$, $b2 = mg$, et $d1 = d3$. Musicalement, il paraît pertinent de faire entrer en relation des réseaux engendrés par des agrégats du groupe a (correspondant au premier accord de la main droite), b (correspondant au deuxième accord), c (troisième accord) et d (quatrième accord). Il s'agit non pas de mettre en relation linéaire les dix réseaux de la figure 1, mais de constituer un réseau de réseaux sur le modèle de ceux que nous avons dessinés. Nous achoppons alors sur une deuxième difficulté : tous les réseaux de la figure 1 sont en isographie positive alors que nous avons besoin de la relation $\langle 11,m\rangle$ pour établir notre réseau de niveau supérieur. Nous pouvons tourner cette difficulté en transformant par une isographie négative un des réseaux du groupe c pour le placer en bas de notre nouveau diagramme. N'importe lequel de ces réseaux pouvant convenir, nous choisirons $c1$ qui représente le premier accord attaqué du groupe :

Fig. 2 - L'isographie négative entre $c1$ et $c1'$

Il est alors aisé d'organiser en réseau $a1$, $b2$, $d1$ d'une part, et $c1'$ - l'interprétation négative de $c1$ - d'autre part, comme le montre la figure 3. Le choix des trois premiers réseaux est déterminé par leur plus grande importance due à leur duplication et par le fait qu'ils correspondent eux aussi aux accords attaqués, à l'exception de $b2$ qui a néanmoins été entendu en position accentuée sous sa forme mg (il n'était pas possible de choisir $b1$ à cause de $b1 = a1$). Ces raisons sont donc avant tout d'ordre musical.

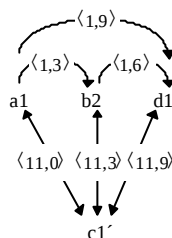
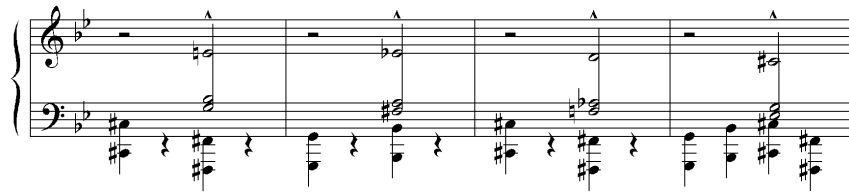


Fig. 3 - Le réseau de niveau supérieur

Le réseau obtenu est lui-même en isographie positive avec chacun des réseaux de la figure 1. En d'autres termes, le niveau supérieur *prolonge* au sens schenkérien le niveau inférieur. Inversement, l'interprétation des agrégats se projette dans l'interprétation de la phrase elle-même en son entier.

Le choix des agrégats relevait d'une décision, certes motivée, mais néanmoins discutable. Un fait déterminant vient cependant nous conforter dans notre interprétation. « Ladislaus Teleki » constitue la réécriture d'un morceau antérieur, la *Trauer-Marsch* pour piano, également datée de 1885. Dans cette marche, les douze mesures de notre exemple 1 ne sont pas présentes à l'identique ; le défilement plus rapide de la basse entraîne la constitution d'agrégats de cinq sons, au lieu de quatre. Mais un passage similaire, plus ramassé, présente lui aussi des agrégats de quatre sons sur le même rythme de basse que notre extrait :

Ex. 4 - Liszt, *Trauer-Marsch*, mes. 31-34

Les agrégats résultants sont ceux interprétés par les réseaux a1, b2, c1 et d1. Par là, notre hypothèse de travail se trouve confirmée, ainsi que la validité de notre analyse.

IV. QUATRE OU CINQ ? « LADISLAUS TELEKY » ET LA *TRAUER-MARSCH*

Pour quelle raison les accords diminués de l'exemple 1 ne sont-ils pas complétés d'une tierce mineure supplémentaire qui en ferait des accords de septième diminuée ? Il existe d'abord une explication d'ordre général : dans la suite de « Ladislaus Teleky » comme dans d'autres œuvres de la dernière période, Liszt oppose les accords de quinte diminuée aux accords de quinte augmentée et aux accords parfaits, qui nécessairement ne comportent que trois sons ; l'addition d'une nouvelle hauteur aux accords diminués ne ferait que modifier arbitrairement le nombre de dimensions de l'espace sonore au détriment de la cohérence. Mais il y a aussi une explication d'ordre contextuel : dans l'exemple 1, ce son complémentaire est en réalité le *do* dièse de la basse, que nous avons laissé en dehors de nos agrégats pour conserver un nombre de dimensions de quatre, conforme à l'énoncé de la basse et aux verticalités effectivement exprimées. Il serait d'ailleurs possible de tenir compte du *do* dièse dans ce contexte en l'ajoutant successivement aux trois accords diminués (rappelons qu'il fait déjà partie du quatrième accord) : les agrégats résultants seraient 4-28 (mes. 7, 1^{er} temps), 4-27 (mes. 9, 1^{er} temps) et 4-18 (mes. 11, 1^{er} temps), soit tous des agrégats déjà contenus dans le passage, ce qui ne fait que fortifier notre précédente analyse. Enfin, une autre raison non moins importante est que Liszt garde en réserve les notes *si* et *do* naturels pour l'entrée ultérieure d'un thème chromatique, marqué *doloroso* (mes. 21).

Le passage à des agrégats de référence de cinq éléments apparaît plus légitime lorsque l'on considère la *Trauer-Marsch*. Le déroulement de la basse en noires sous les accords écrits en valeurs longues, identiques à l'exemple 1, peut conduire à considérer une sonorité globale à cinq sons. Cette idée est renforcée par la présence d'une courte introduction qui énonce les quatre sons de la basse en les faisant précéder d'un cinquième : *fa* naturel. Le premier agrégat de cinq sons, dont la forme première est [0, 1, 3, 6, 9], apparaît avec le premier accord diminué de la main droite ; il s'intitule 5-31 dans la table de Forte. Le deuxième agrégat, correspondant au deuxième accord diminué, est 5-32 : [0, 1, 4, 6, 9]. Le troisième agrégat, lié au troisième accord diminué, est 5-Z18 : [0, 1, 4, 5, 7]. Le quatrième agrégat (quatrième accord diminué) est le même 5-31 de notre exemple 1 ; il est ici identique au premier agrégat, refermant la phrase sur elle-même du point de vue du matériau. Enfin, l'agrégat constitué par les notes de l'introduction est [0, 1, 2, 5, 8] ; il s'agit de 5-Z38.

Les relations entre ces agrégats n'engendrent pas de cohérence globale comme c'était le cas avec les agrégats de quatre sons : les parentés les plus fortes sont ici entre 5-Z18/38 et 5-32, alors que le sous-complexe qui associe 5-31 à 5-32 n'inclut pas les autres agrégats. Nous pouvons néanmoins tirer parti du fait que toutes ces collections ont pour sous-ensemble commun 4-27 pour les interpréter à l'aide de réseaux isographiques. Nous constituons ainsi un réseau A décrivant le premier accord, B le deuxième accord, C le troisième et D le quatrième, ainsi que In l'agrégat présenté par l'introduction. A et D interprétant des agrégats identiques, il en découle que A = D ; B est en isographie négative avec les autres réseaux. Mais l'égalité entre A et D s'avère problématique lorsqu'il s'agit de constituer un réseau de niveau supérieur : en effet, il manque un cinquième élément pour pouvoir constituer un réseau qui puisse être en isographie avec les réseaux de niveau inférieur. Malgré cette difficulté, il est intéressant de noter que le résultat obtenu se présente comme une isographie négative — mais malheureusement incomplète — des réseaux In, A (= D) et C :

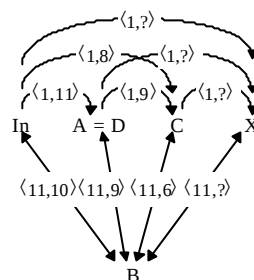


Fig. 4 - Le réseau incomplet de la *Tauer-Marsch*

En réduisant de 5 à 4 le nombre de dimensions dans « *Ladislau Teleky* », Liszt a donc renforcé la cohésion de son morceau.

* * *

Pour conclure, nous formulerons ainsi la thèse que loin d'être constitués de dissonances arbitrairement ajoutées à des accords classés et dues à des rencontres plus ou moins aléatoires, les agrégats se présentent chez Liszt comme des moyens compositionnels nouveaux, susceptibles de modes d'utilisation élaborés et structurés, sans référence à la pensée harmonique fonctionnelle. Ils ne se limitent pas au seul renouveau d'un matériau brut, mais contribuent à la formation d'une syntaxe musicale originale, justiciable d'analyses similaires à celles applicables à la musique atonale de Schönberg, Berg et Webern. Bien que l'École de Vienne ne se soit pas réclamée de ces inventions et que leur portée historique ait été limitée, elles n'en confirment pas moins en Liszt la personnalité d'un extraordinaire visionnaire.

(*) Maître de conférences, Département musique, Université Marc-Bloch (Strasbourg)

Notes

¹ Arnold SCHOENBERG, *Harmonielehre*, Vienne, 1911 ; trad. en anglais par Roy Carter sous le titre *Theory of Harmony*, Londres, 1978 ; voir le chap. 17.

² Cf. Pierre BOULEZ, *Penser la musique aujourd'hui*, Mayence, 1963.

³ En conclusion de la définition qu'il consacre à l'accord, Pierre Boulez évoque les « possibilités de tension et de détente internes » de l'agrégat « et les intervalles qu'il met en jeu », ajoutant que « sa fonction structurelle s'en trouve ... à la fois amoindrie et aiguisée » (« Accord », in *Relevés d'apprenti*, Paris, 1966, p. 281). Cette constitution intervallique interne et la fonction structurelle de l'agrégat n'ont jamais été définies du point de vue théorique et restent liées, chez Boulez, à l'idée de série, même lorsque l'ordre sériel est remis en cause par le principe de la « multiplication » ; il est d'ailleurs révélateur que Boulez emploie le terme d'« accord » et non d'agrégat en lien avec cette opération, qui délivre des résultats homogènes reflétant une forme dérivée d'harmonie.

⁴ Pour revenir à notre simultanéité de tout à l'heure, celle-ci, renversée en *sol-do-fa*, serait ainsi symptomatiquement qualifiée d'« accord par quarts », plutôt que d'agrégat.

⁵ Cf. Ethan HAIMO, *Schoenberg's Serial Odyssey*, Oxford, 1990.

⁶ Voir Allen FORTE, *The Structure of Atonal Music*, New Haven, 1973, qui expose les fondements de la *Set Theory*.

⁷ Pour mémoire, on établit la concordance suivante : *do* = 0, *do* dièse / *ré* bémol = 1, *ré* = 2, *ré* dièse / *mi* bémol = 3, etc., jusqu'à *si* = 11 ; la théorie postulant l'équivalence des octaves, les sons d'ordre supérieur ou égal à 12 sont ramenés à la série primitive par soustraction de 12 (par ex. le *do* supérieur est ici réduit à 0).

⁸ Cf. James BAKER, « The Limits of Tonality in the Late Music of Franz Liszt », *Journal of Music Theory*, 34/2 (automne 1990), p. 145-173.

⁹ Allen FORTE, « Liszt's Experimental Idiom and Music of the Early Twentieth Century », *19th-Century Music*, 10/3 (printemps 1987), p. 209-228. Pour cet auteur, les prémices du langage expérimental de Liszt se manifestent dès les années 1850.

¹⁰ Cf. David LEWIN, « Klumpenhouwer Networks and Some Isographies that Involve Them », *Music Theory Spectrum*, 12/1 (printemps 1990), p. 83-120 ; id., « A Tutorial on Klumpenhouwer

Networks, using the Chorale in Schoenberg's Opus 11, No. 2», *Journal of Music Theory*, 38/1 (printemps 1994), p. 79-101.

¹¹ A. FORTE, *The Structure of Atonal Music*, op. cit., p. 179-181.

¹² Ce «vecteur» définit toutes les relations d'intervalles possibles entre les notes de l'agrégat, en réduisant les renversements à leur expression simple. Six «classes» d'intervalle sont ainsi définies, de la seconde mineure (1 demi-ton) à la quarte augmentée (6 demi-tons). Le vecteur intervallique indique, par ordre croissant d'intervalle, le nombre d'intervalles de chaque classe représentés dans l'agrégat. Ainsi, pour 412, le vecteur 112101 révèle que l'agrégat contient une seconde mineure, une seconde majeure, deux tierces mineures, une tierce majeure, aucune quarte juste, et une quarte augmentée.

¹³ Nous renvoyons à l'ouvrage d'A. Forte (*The Structure of Atonal Music*, op. cit., p. 46 et suiv.) pour la démonstration de ces particularités.

¹⁴ Cf. Henry KLUMPENHOWER, «A Generalized Model of Voice-Leading for Atonal Music», thèse de doctorat, Harvard, 1991.

¹⁵ Le calcul de T s'effectue en comptant le nombre de demi-tons qu'il faut *ajouter* à une hauteur *a* pour obtenir une hauteur *b* : ainsi, entre *sol* (7) et *si* bémol (10), la valeur de T est 3. Le calcul de I s'effectue en comptant le nombre de demi-tons qu'il faut *ajouter* à l'*inverse* d'une hauteur *a* pour obtenir une hauteur *b* : l'inverse de *sol* (7) étant *fa* (5), la valeur de I entre *sol* et *fa* dièse (6) sera 1.

¹⁶ La démonstration de la validité de cette proposition est donnée par D. Lewin («Klumpenhouwer Networks», op. cit., p. 96-97).