

JOURNÉES D'ANALYSE MUSICALE – JAM 18 – SIXIÈME ÉDITION

La Société Française d'Analyse Musicale (SFAM),  
le Conservatoire Darius-Milhaud d'Aix-en-Provence,  
le SFERE-Provence, l'ESPE d'Aix-Marseille Université

JOURNÉES D'ANALYSE MUSICALE – JAM 18 – SIXIÈME ÉDITION

**C. Debussy, F. Couperin  
et la musique française :  
analyses, théories, interprétations**

**C. Debussy, F. Couperin and French music:  
analyses, theories, performances**



**vendredi 23  
et samedi 24  
novembre  
2018**

COMMUNICATIONS  
ATELIERS  
CONCERT

**AU CONSERVATOIRE À RAYONNEMENT RÉGIONAL  
DARIUS-MILHAUD**



# Présentation

Placées sous l'égide de la Société Française d'Analyse Musicale (SFAM), les Journées d'Analyse Musicale (JAM) sont des rencontres scientifiques annuelles qui visent autant à faire état de la recherche en analyse musicale théorique et appliquée qu'à réunir les membres et sympathisants de la SFAM autour d'une thématique commune.

Cette sixième édition des JAM, organisée en collaboration avec le conservatoire Darius-Milhaud d'Aix-en-Provence, focalise son attention sur la musique française, en particulier celle de Claude Debussy (1862-1918) et celle de François Couperin (1668-1733) – se joignant ainsi aux commémorations nationales de l'année 2018. Il s'agit, à cette occasion, de procéder à un bilan des travaux analytiques et théoriques effectués sur la base de ces répertoires et de favoriser le développement de nouvelles recherches dans ce domaine, en vue de mieux cerner les structures, le langage et plus généralement le fonctionnement de ces musiques.

Ouvertes à tout type d'approche méthodologique, ces journées s'attachent en particulier à mettre en relation les analyses et théories musicales avec les multiples pratiques instrumentales et vocales des répertoires étudiés – y compris dans le cadre de l'enseignement spécialisé de la musique. Les travaux analytiques et théoriques qui développent une articulation avec des approches de type esthétique ou historique sont également les bienvenus.

Outre les spécialistes et praticiens de l'analyse et de la théorie musicales, ces JAM 2018 s'adressent à un public large composé aussi bien de musiciens, d'enseignants, d'étudiants, que de plus jeunes élèves. À cet effet, des activités d'orientation pratique sous la forme d'ateliers sont organisées en sus des communications traditionnelles, dans l'objectif de rendre les connaissances analytiques et théoriques accessibles aussi bien aux spécialistes qu'aux non spécialistes. Un concert agrémentera ces journées d'une prestation assurée par Dominique Serve et Jean-Pierre Rolland, artistes-enseignants du Conservatoire d'Aix-en-Provence, avec la collaboration du tubiste, bassiste et joueur de serpent Michel Godard. À l'image du thème de ces journées, ce concert mariera musiques baroques et musiques de notre modernité. Il s'appuiera en outre sur la pratique pérenne de l'improvisation.

Nous vous souhaitons à toutes et à tous deux journées riches et placées sous le signe de la découverte, de la rencontre et de l'échange.

*Jean-Michel Bardez, Jean-Pierre Bartoli, Nathalie Hérold, Étienne Kippelen*  
Co-organisateurs des JAM 18



# **JOURNÉES D'ANALYSE MUSICALE – JAM 18 SIXIÈME ÉDITION**

## **Comité d'organisation / Organising Committee :**

Jean-Michel Bardez (Conservatoire Hector-Berlioz – Paris, SFAM)

Jean-Pierre Bartoli (Sorbonne Université, SFAM)

Nathalie Hérold (Université de Strasbourg, SFAM)

Étienne Kippelen (Conservatoire d'Aix-en-Provence, SFAM)

## **Comité scientifique / Scientific Committee :**

Jean-Michel Bardez (Conservatoire Hector-Berlioz – Paris, SFAM)

Jean-Pierre Bartoli (Sorbonne Université, SFAM)

Muriel Boulan (Sorbonne Université, SFAM)

Sylveline Bourion (Université de Montréal)

Sylvain Caron (Université de Montréal, SFAM)

Jean-Philippe Dambreville (Conservatoire d'Aix-en-Provence)

Didier Guigue (Université Fédérale de Paraíba, Brésil)

Denis Herlin (CNRS)

Nathalie Hérold (Université de Strasbourg, SFAM)

Étienne Kippelen (Conservatoire d'Aix-en-Provence, SFAM)

Benjamin Lassauzet (Université Clermont-Auvergne, Université de Strasbourg, SFAM)

Marie-Noëlle Masson (Université Rennes 2, SFAM)

Lionel Pons (Conservatoire de Marseille)

Pascal Terrien (Aix-Marseille Université)

## Vendredi 23 novembre

- 9h ACCUEIL DES PARTICIPANTS
- 9h20 **Salle Vilette – Mot d'accueil** : Jean-Philippe Dambreville, Jean-Pierre Bartoli
- 9h40 **Salle Vilette – Erica Bisesi, Sylvain Caron**  
*Analyse et interprétations des Dominos de François Couperin*
- 10h20 **Salle Vilette – Coline Miallier, Fabre Guin**  
*Les langages mélodieux : comprendre la pratique de l'ornementation à la lumière de ses environnements linguistiques*
- 11h PAUSE
- 11h20 **Salle Vilette – Konstantin Zenkin**  
*A New Perception of Musical Time: On the Basis of Debussy's Verbal and Musical Texts*
- Salle 003 – Cyril Achard**  
*L'harmonie de « pudeur française »*
- 12h **Salle Vilette – Konstantinos Alevizos**  
*Considérations sur l'évolution de la construction morphologique dans les Cinq Fugues sur le même sujet de Jean-Henri d'Anglebert : une radiographie musicale*
- Salle 003 – Philippe Cathé**  
*« Un crime de lèse-mystère » : étude comparée des deux versions de Dieu ! qu'il la fait bon regarder ! de Claude Debussy*
- 12h40 DÉJEUNER
- 14h40 **Salle Vilette – Étienne Kippelen**  
*Satire et sarcasmes sous la plume de Claude Debussy*
- Salle 005 – Idar Khannanov**  
*La musique impressionniste problématisée dans les écrits de Vyacheslav Karatyigin des années 1910*
- 15h20 **Salle Vilette – Sylveline Bourion**  
*Debussy et le fantastique : entre monde surnaturel et monde réel*
- Salle 005 - Yuriko Shiraishi**  
*La dynamique formelle chez Gabriel Fauré : autour de sa musique de chambre pour cordes et piano (quatuors, quintettes, trio)*
- 16h PAUSE
- 16h20 **Salle Vilette – Elena Rovenko**  
*On the Arabesque as a Form-building Principle in Claude Debussy's Music and Symbolist Visual Art (Odilon Redon, Maurice Denis)*
- 17h **Salle Vilette – José Oliveira Martins**  
*Multi-Layered Harmony, Polymodality, and Scalar Dissonance in Early-Century Music and Theoretical Accounts*
- 17h40 FIN DE LA PREMIÈRE JOURNÉE
- 20h30 **Auditorium Campra – Concert**  
*Œuvres des Couperin et improvisation contemporaine avec Jean-Pierre Rolland, Michel Godard et Dominique Serve*

# Samedi 24 novembre

- 8h15 ACCUEIL DES PARTICIPANTS
- 8h20 **Salle Vilette – François Delecluse**  
*Un aspect de l'invention mélodique chez Claude Debussy*
- Salle 005 – Daniel Moreira**  
*Connecting Musical Shots: A Film-Inspired Model of Continuity in Moment-Time Compositions of Debussy, Stravinsky, and Messiaen*
- 9h **Salle Vilette – Nicolas Munck, Fabre Guin**  
*Pour les agréments*
- Salle 005 – Satomi Sekino**  
*Trois poèmes de Stéphane Mallarmé de Debussy : une analyse harmonique*
- 9h40 **Salle Vilette – Philippe Gantchoula**  
*Debussy autour de 1890 : quelques outils pertinents d'analyse harmonique*
- Salle 005 – Benjamin Lassauzet**  
*Masques de Debussy : comédie italienne ou expression tragique de l'existence ?*
- 10h20 PAUSE
- 11h **Salle Paray – Atelier**  
**Dominique Serve**  
*Interprétation du Premier concert royal de François Couperin*
- 12h **Salle Vilette – Atelier**  
**Jean-Pierre Bartoli**  
*Les sources du Deuxième Impromptu op. 31 et l'interprétation « faurénne »*
- 13h DÉJEUNER
- 14h40 **Salle Vilette – Juan David Barrera**  
*Les messes d'orgue de François Couperin : un véhicule musical des dimensions symbolique et sensible de la messe*
- 15h20 **Salle Vilette – Raphaëlle Legrand**  
*Jean-Philippe Rameau ou Mlle Duval ?*  
*Analyser l'opéra français des années 1735-1736, avec ou sans le canon*
- 16h PAUSE
- 16h20 **Salle Paray – Atelier**  
**Nathalie Hérold, Nicolas Meeùs, Marie-Noëlle Masson**  
*« La Fille aux cheveux de lin » de Debussy : analyses et interprétations*
- 17h20 **Salle Vilette – Conclusion**

## **Atelier**

**Dominique Serve**

*Interprétation du Premier concert royal  
de François Couperin*

SAMEDI 24 NOVEMBRE à 11h

SALLE PARAY

## **Atelier**

**Jean-Pierre Bartoli**

*Les sources du Deuxième Impromptu op. 31  
et l'interprétation « faurénne »*

SAMEDI 24 NOVEMBRE à 12h

SALLE VILLETTE

## **Atelier**

**Nathalie Hérold, Marie-Noëlle Masson, Nicolas Meeùs**

*« La fille aux cheveux de lin » de Debussy :  
analyses et interprétations*

SAMEDI 24 NOVEMBRE à 16h20

SALLE PARAY

SAMEDI 23  
NOVEMBRE  
20h30  
AUDITORIUM

# Concert public

**Concert imaginé par Dominique Serve**

## **Œuvres des Couperin et improvisation contemporaine**

**Jean-Pierre Rolland**, professeur d'orgue au Conservatoire d'Aix-en-Provence, interprète sur le grand orgue des œuvres de François Couperin alternées avec des improvisations.

**Michel Godard** au serpent et à la basse électrique et **Dominique Serve** à l'orgue positif, au clavecin et au clavicorde électrique improvisent sur des motifs issus de pièces de Louis Couperin qui seront écoutés auparavant.

## **Les temps réunis**

La première partie de ce concert explore le potentiel d'inspiration que peuvent offrir certaines formes et registrations caractéristiques de la musique française du XVII<sup>e</sup> siècle à l'improvisateur d'aujourd'hui. Les improvisations proposées en écho aux œuvres de Louis et François Couperin évitent donc toute tentative de pastiche. Elles se proposent de transposer l'idée maîtresse de chaque œuvre ancienne dans un langage contemporain, afin de dégager ce qui fait d'elle un modèle spécifique, au-delà du langage musical baroque. Liturgiques, les œuvres de Louis et François Couperin jouées hors célébration religieuse sont nécessairement déracinées du contexte qui permettrait d'en saisir pleinement la signification. Les associer à l'improvisation, activité rituelle par excellence, vise l'invention d'un nouveau cadre pour cette musique fondamentalement étrangère au concert tel que nous l'envisageons aujourd'hui.

*Jean-Pierre Rolland*

### **Entracte**

Pour la deuxième partie de ce concert, nous nous appuyons également sur un ensemble de pièces marquantes de Louis et François Couperin en les citant musicalement, *in extenso* ou bien sous la forme d'extraits. Ces sources musicales historiques seront le prétexte à des compositions, bases d'improvisations. Nous les exprimerons sur un ensemble d'instruments de style et d'esthétique différents : orgue positif, clavecin, serpent, basse électrique, etc. Nous souhaitons ainsi réunir des pratiques musicales, des factures instrumentales de temps éloignés, mais qui ne le sont sans doute pas tant dans leur esprit et leur structure.

*Michel Godard, Dominique Serve*

## **Résumés des communications et ateliers, biographies des intervenantes et intervenants**

VENDREDI 23  
11h20  
SALLE 003

## Cyril Achard

EF2M Marseille, France  
cyrilachard72@gmail.com

### *L'harmonie de « pudeur française »*

L'harmonie de « pudeur française » correspond à une couleur particulière de la fonction dominante, lorsque celle-ci se voit adjoindre une tonique en lieu et place de la sensible. L'harmonie ainsi créée suggère une sonorité de dominante dont l'appoggiature de la tierce par la quarte demeure figée, sa résolution s'effectuant de façon irrégulière au moment de la tonique qui suit. Le remplacement de la sensible par la tonique a pour effet d'annihiler la tension tri-tonique caractéristique de l'accord de septième de dominante : on se débarrasse ainsi de l'intervalle disgracieux, tout en conservant la fonctionnalité du degré.

L'expression « pudeur française » n'est cependant pas généralisée. Son origine est incertaine, ce qui n'enlève rien à l'authenticité du geste musical. Parmi les compositeurs français ayant fait preuve d'une telle pratique harmonique de façon notoire, on pourrait citer Chausson, Debussy, Ravel et Franck. La pratique semble apparaître vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, souvent en opposition avec l'école allemande, bien que Wagner, Brahms et Schumann l'utilisent également. L'harmonie de « pudeur française », c'est l'accord de Tartuffe : « masquez ce triton que je ne saurais entendre ! ».

*Cyril Achard est guitariste et compositeur de jazz. Sa carrière est jalonnée d'une dizaine d'albums solo et de nombreuses tournées françaises et européennes (concerts, masterclasses). Dans son dernier album (Visitation, 2016), il collabore en duo avec la saxophoniste Géraldine Laurent. En 2014, il devient directeur pédagogique de l'EF2M Marseille. Dès 2016, il intègre le comité technique en charge de l'élaboration des épreuves du titre MIMA, en tant que responsable de la partie théorie musicale. Il vient d'achever l'écriture d'un essai didactique d'harmonie moderne et jazz, Le grand espace tonal, dont la sortie est prévue fin 2018.*

# Konstantinos Alevizos

Aix-Marseille Université, France  
konstantinos.alevizos@univ-amu.fr

VENDREDI 23  
12h  
SALLE VILLETTE

## **Considérations sur l'évolution de la construction morphologique dans les Cinq fugues sur le même sujet de Jean-Henri d'Anglebert : une radiographie musicale**

D'Anglebert a pu voir imprimées ses *Cinq fugues sur le même sujet* en 1689 – deux ans avant sa mort – dans le recueil des *Pièces de clavecin*. Ces cinq fugues se présentent comme de brèves compositions écrites parfois en double et triple contrepoint à quatre voix. Elles comportent chacune entre 30 et 40 mesures, à l'exception de la dernière qui clôture toute la série de manière exemplaire. En outre, chaque fugue possède un caractère distinct et utilise des éléments techniques différents.

L'analyse proposée présente de façon circonstanciée la structure morphologique de chaque fugue afin d'en réaliser une comparaison sur le plan formel. L'objectif principal est l'identification de techniques compositionnelles précises employées par d'Anglebert. Cet examen vise à déterminer les outils de composition employés par le compositeur en vue d'un résultat portant sur l'intégralité des cinq fugues, plutôt que sur l'une ou l'autre d'entre elles en particulier. Il s'agit d'une tentative d'abstraction dans l'objectif d'isoler et d'examiner des techniques compositionnelles et leurs implications dans l'art de la composition musicale elle-même.

D'un point de vue spécifiquement analytique, différents points seront abordés : tout d'abord l'analyse du sujet lui-même, puis son élaboration et son développement dans les cinq fugues, la typologie du contrepoint employé et ses moyens expressifs, l'élaboration harmonique et rythmique, et enfin le plan formel général.

*Konstantinos Alevizos est docteur en musicologie de l'Université Paris-Sorbonne, ainsi que compositeur et organiste. Il a suivi un parcours international en Grèce (Klassiko Odeio), Italie (Scuola di Paleografia e Filologia Musicale), France (Université Jean-Monnet et Paris-Sorbonne) et Suisse (HEM de Genève). Il est également membre du comité scientifique de Revue Musicorum. Ancien professeur d'orgue au CRR de Chambéry-Pays de Savoie, il est actuellement ATER au département SATIS d'Aix-Marseille-Université, ainsi que formateur au Centre de Formation pour le Diplôme d'État en danse (Danse Mouvance, L'Isle-sur-la-Sorgue). Il est co-fondateur de l'association Artemida ([www.artemida.fr](http://www.artemida.fr)).*

SAMEDI 24  
14h40  
SALLE VILLETTE

## **Juan David Barrera**

**GREAM, Université de Strasbourg, France**  
jdbarrerae@yahoo.es

### ***Les messes d'orgue de François Couperin : un véhicule musical des dimensions symbolique et sensible de la messe***

La Messe à l'usage des paroisses et la Messe pour les couvents de religieux et religieuses, composées par François Couperin en 1690, sont sans aucun doute des chefs-d'œuvre de la tradition organistique française de la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, regroupant les recherches stylistiques des organistes de l'époque louis-quatorzienne. En effet, dans l'ensemble de ces messes, on peut observer une volonté de traduire musicalement le sens des textes liturgiques remplacés par chaque verset d'orgue. En ce sens, à l'aide des approches telles que l'herméneutique, la sémiotique et l'esthétique musicales, notre communication cherchera à analyser la manière dont Couperin mobilise divers recours formels et expressifs dans le but de véhiculer des éléments symboliques et sensibles de la messe. Pour ce faire, nous étudierons un élément thématique cyclique présent dans l'ensemble de ces œuvres : il s'agit d'un motif renversé de quatre notes formant une « figure en croix » qui donne à la fois une cohésion formelle et une portée symbolique remarquable (cette figure pouvant être associée au Christ, principal protagoniste de l'eucharistie). Ce motif est transformé en permanence dans une variété de pièces très codifiées, qui permettent de reconnaître une intention sémantique liée à des attitudes essentielles à la vie religieuse (la dévotion, le recueillement, la réjouissance, l'étonnement, la soumission, entre autres), attitudes qui sont la quintessence des célébrations liturgiques.

*Juan Barrera a étudié l'histoire de la musique à l'Université Nationale de Colombie, avant de poursuivre des études d'orgue au sein du Conservatoire de Toulon et d'obtenir le Diplôme d'Études Musicales (DEM) en 2009 avec mention très bien à l'unanimité du jury. Par la suite, grâce à un projet de recherche portant sur la forme et la signification de la musique française pour orgue aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, il obtient un contrat doctoral à l'Université de Strasbourg sous la direction d'Alessandro Arbo. Sa thèse, intitulée « La musique pour orgue en France à l'Âge classique : une représentation du sacré », a été soutenue avec succès en mars 2017.*

## Jean-Pierre Bartoli

Sorbonne Université, France  
jean-pierre.bartoli@sorbonne-universite.fr

**ATELIER**  
SAMEDI 24  
12h  
SALLE VILLETTE

### ***Les sources du Deuxième Impromptu op. 31 et l'interprétation « faurénne »***

Outre l'autographe conservé à la BNF, il existe une édition du célèbre *Deuxième Impromptu* op. 31 publiée du vivant de l'auteur (1883). Une « seconde édition » (en réalité, un tirage corrigé des premières planches) contient des modifications effectuées par son disciple et ami Roger-Ducasse probablement sur les instructions de Fauré. Cette publication est toutefois posthume (1926) et peu soignée. Celle-ci pose des problèmes : les modifications ne sont pas systématiques et offrent des contradictions avec les premières sources, qu'il s'agisse de l'autographe ou de la première édition. Ceci ne manque pas de poser des questions quant aux choix à faire en vue de son édition critique. Ces variantes concernent l'agogique et non les hauteurs, les rythmes ou la forme. En outre, l'étude de ces variantes indique qu'à la fin de sa vie, Fauré a modifié sa façon d'envisager cet Impromptu non seulement à cause de son évolution esthétique personnelle, mais peut-être également à cause des interprétations qu'il a pu en entendre par les pianistes de son temps.

On se référera par exemple à l'enregistrement de Marguerite Long et aux propos de la pianiste concernant justement un détail d'édition. Il semble bien qu'il ait existé en France au moins deux « traditions d'interprétation faurénne » opposées, quoique prétendant toutes deux à l'authenticité et chacune possédant ses arguments. On expérimentera au cours de cet atelier les divers choix interprétatifs possibles.

*Professeur de musicologie à la faculté des Lettres de Sorbonne Université, Jean-Pierre Bartoli consacre ses recherches à la rhétorique et à la sémiotique musicales, à Berlioz, à l'exotisme en musique, à l'édition de Fauré. Co-directeur du Dictionnaire Berlioz (Paris, Fayard) et d'Antoine Reicha, compositeur et théoricien (Hildesheim, Olms), il est l'auteur de L'harmonie classique et romantique (Paris, Minerve), de L'essor du romantisme : la fantaisie pour clavier de C. P. E. Bach à Franz Liszt (Paris, Vrin) avec Jeanne Roudet et de trois chapitres sur la rhétorique et sur l'exotisme dans l'encyclopédie Musiques (Actes-Sud). En 2017, il est élu président la Société française d'analyse musicale.*

VENDREDI 23  
9h40  
SALLE VILLETTE

**Erica Bisesi**

Institut Pasteur, Paris, France  
erica.bisesi@pasteur.fr

**Sylvain Caron**

Université de Montréal, Canada  
sylvain.caron@umontreal.ca

## **Analyse et interprétations des Dominos de François Couperin**

Les *Folies françaises*, ou *Les dominos* de François Couperin varient un même schéma harmonico-formel, celui des *Folies d'Espagne*. Chaque pièce porte un titre qui précise un état, un affect ou une métaphore. Notre étude vise à relier le caractère spécifié dans le titre à des caractéristiques musicales. Celles-ci sont présentes dans la structure immanente, qui sera analysée avec des outils computationnels (Bisesi et coll.) pour modéliser les structures rythmiques, harmoniques et mélodiques. Nous comparerons ensuite ces éléments immanents avec ceux reliés à l'interprétation, toujours à l'aide d'outils computationnels : tempo, dynamique, articulation, caractéristiques timbrales, réalisation des ornements. Pour notre étude, nous avons retenu quatre enregistrements pour clavecin et un pour le piano. La mesure des paramètres performanciers permettra de cerner ce qui, dans les différents styles d'interprétation, peut être qualifié de geste expressif. À partir des résultats, nous répondrons à deux questions : (1) Quelles corrélations peut-on établir entre les titres et les caractéristiques immanentes de l'œuvre ? (2) Comment les interprètes prennent-ils en charge ces indications de caractère dans leur rendu expressif ? Nous espérons mieux comprendre le lien entre la structure musicale et ses diverses interprétations, dans le contexte où le titre précise l'expression. Enfin, cette analyse vise à donner des outils pour les interprètes recherchant une interprétation à la fois expressive et analytiquement informée.

*Le parcours d'Erica Bisesi est multidisciplinaire : PhD en mathématiques et physique, MA en interprétation piano et MMus en musicologie théorique (en cours). Elle est chercheuse en cognition musicale à l'Institut Pasteur de Paris. Elle a enseigné cette discipline à Bratislava, Graz et Udine. Elle a participé à plusieurs projets sur la musicologie au KTH de Stockholm, au Centre pour la Musicologie Systématique à Graz, et collaboré avec des universités et conservatoires en Arménie, Canada, Finlande, Italie, Slovaquie et Suisse. Ses recherches portent principalement sur l'anthropologie de la musique, l'interprétation musicale, l'expression et l'émotion, la musicologie théorique et l'analyse. Elle se produit régulièrement comme pianiste, tant comme soliste que dans des ensembles de musique de chambre.*

*Sylvain Caron est professeur titulaire à la Faculté de musique de l'université de Montréal. Il y dirige le Groupe de recherche en Interprétation musicale, analyse et expression (GRIMAE/OICRM). Ses recherches en musicologie de l'interprétation portent principalement sur les variations de tempo, le tempérament et l'expression vocale, en relation avec l'analyse musicale. Il a notamment présenté des conférences pour la rencontre annuelle de la Historical Keyboard Society of North America (Université McGill, 2015), lors du Third Performance Studies Network International Conference (Université de Cambridge, 2014) et pour le colloque international Repenser la musique baroque en France (Paris-Versailles-Royaumont, 2018).*

## Sylveline Bourion

Université de Montréal, Canada  
sylveline.bourion@umontreal.ca

VENDREDI 23  
15h20  
SALLE VILLETTE

### ***Debussy et le fantastique : entre monde surnaturel et monde réel***

Debussy a réservé, dans ses œuvres vocales ou lyriques, une grande place au merveilleux, au surnaturel, au fantastique. Que l'on pense, pour ne citer qu'eux, à la scène de la fontaine des aveugles de *Pelléas et Mélisande* (1893-1902), aux mélodies teintées d'exotisme mystérieux et suggestif des *Trois chansons de Bilitis* (1897-98) ou encore à la tentative non complétée d'opéra sur des œuvres de Poe (*La chute de la maison Usher*, 1908-1917), le fantastique fait profondément partie de l'univers symbolique du compositeur.

Or, la création d'une atmosphère musicale surnaturelle n'a rien de surnaturel : elle est contingente de choix compositionnels précis qui forgent, dans l'oreille et l'esprit du spectateur, un réseau de renvois symboliques évoquant le fantastique. Dès lors, on peut s'interroger sur les moyens d'écriture mis en œuvre par Debussy pour incarner musicalement cette atmosphère de mystère et de forces surnaturelles. À travers l'examen de quelques exemples, nous examinerons notamment la conduite des lignes vocales, l'orchestration et le plan harmonique et scalaire.

L'examen analytique de ces quelques éléments nous permettront de nous poser les questions suivantes : en quoi la mise en musique d'un texte préexistant vient-elle apporter une profondeur, une couleur et une profusion symbolique dont le texte seul n'était porteur qu'en potentialité ? Comment monde réel et monde fantasmé s'arriment-ils l'un à l'autre et quelles sont leurs caractéristiques ?

*Née à Besançon, Sylveline Bourion a poursuivi ses études supérieures de musique (option analyse musicale) à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Elle y est actuellement professeur d'analyse musicale depuis 2014. Elle a publié un ouvrage sur Debussy (Le style de Claude Debussy) aux Éditions Vrin (Paris) en 2011. Elle prépare actuellement, pour le même éditeur, un livre d'analyse du langage tonal. Ses recherches portent notamment sur la fugue, l'écriture baroque, Debussy et Bartók, mais aussi sur les rapports qu'entretiennent littérature et musique dans l'écriture pour la voix.*

VENDREDI 23  
12h  
SALLE 003

## Philippe Cathé

Sorbonne Université, France  
philippe.cathe@sorbonne-universite.fr

### « *Un crime de lèse-mystère* » : *étude comparée des deux versions de Dieu ! qu'il la fait bon regarder ! de Claude Debussy*

On doit à Debussy un unique cycle choral, les *Trois chansons de Charles d'Orléans*, achevé en 1908 et créé l'année suivante. Mais le premier et le troisième de ces chœurs avaient été composés et créés dix ans plus tôt. À l'occasion de l'écriture de la deuxième pièce, Debussy révisa si complètement les partitions plus anciennes qu'on peut les considérer comme des œuvres nouvelles.

L'étude comparée des deux versions de la première de ces trois chansons, *Dieu ! qu'il la fait bon regarder !* dévoilera l'ampleur de cette réécriture. Quoiqu'il ne soit pas question d'une *sketch study* puisqu'il s'agit d'une œuvre considérée comme suffisamment achevée pour affronter la scène, cette étude permettra de suivre le compositeur à sa table de travail, de mettre en évidence les points sur lesquels son écriture évolue et d'essayer de comprendre les idées qui guident sa plume. Chemin faisant, les révisions de Debussy seront confrontées à celles mises en lumière par Denis Herlin, Carolyn Abbate et Mark McFarland dans d'autres œuvres et l'on verra qu'elles sont bien davantage techniques qu'esthétiques et qu'il faut chercher du côté de la maîtrise des grands compositeurs de la Renaissance que Debussy admirait tant plutôt que de celui des leitmotifs wagnériens ou de la discontinuité formelle d'œuvres plus tardives. Enfin, cette étude conclura en montrant tout ce que la version originale comptait d'intangible et sur lequel Debussy n'est absolument pas revenu.

Au terme de cette présentation, les deux versions de cette pièce maîtresse du répertoire pour chœur du XX<sup>e</sup> siècle devraient permettre, d'une part, de recueillir de nombreuses informations factuelles concernant l'écriture de Debussy et, d'autre part, de mieux comprendre ce que, pour lui, composer voulait dire.

*Philippe Cathé est professeur de musicologie à Sorbonne Université et à la New York University Paris. Il est à la fois théoricien s'intéressant aux musiques harmoniques de la fin de la Renaissance à nos jours et historien spécialiste des compositeurs Charles Koechlin et Claude Terrasse et, plus généralement, de la musique française de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et de la première moitié du XX<sup>e</sup>. Il travaille au développement de la théorie des vecteurs harmoniques de Nicolas Meeùs. Chez Yrin, il a co-dirigé Charles Koechlin : compositeur et humaniste et vient de terminer un livre intitulé 500 ans de musique harmonique, encore inédit. Il est membre de l'Institut de Recherche en Musicologie (IReMus, UMR 8223).*

## François Delecluse

Université Jean-Monnet, Saint-Étienne, France  
delecluse.f@gmail.com

SAMEDI 24  
8h20  
SALLE VILLETTE

### *Un aspect de l'invention mélodique chez Claude Debussy*

L'essor des recherches sur le processus créateur ces dernières années incite à examiner avec toujours plus d'attention les traces que les compositeurs laissent de leur activité. Dans le cadre théorique de la critique génétique, il est possible de porter un regard nouveau sur les pratiques compositionnelles d'un compositeur emblématique comme Claude Debussy, dont la musique a fait l'objet de maintes études analytiques. Pour redécouvrir sa musique, souvent perçue à travers les nombreux filtres analytiques conçus au XX<sup>e</sup> siècle, l'approche génétique donne l'occasion d'examiner non pas le « fonctionnement » des œuvres, projet qui est propre à l'analyse traditionnelle, mais bien de comprendre les mécanismes de la composition.

Cette communication se propose d'aborder l'invention mélodique dans la musique de Claude Debussy, notamment à partir d'exemples issus des esquisses de la *Sonate pour violoncelle et piano* et de la *Sonate pour violon et piano*. Il semblerait que la construction d'une mélodie se déroule souvent en plusieurs étapes, fruit d'une élaboration plutôt que d'un « don mélodique ». La première mouture d'une idée mélodique peut être parfois très simple, voire simpliste. Dans un second temps, le compositeur amplifie, transforme, coupe, superpose, assouplit ou supprime. Autant d'opérations génétiques dont les esquisses conservent l'empreinte à travers les ratures, dans lesquelles se sédimentent les différentes versions d'une même mélodie.

*François Delecluse a récemment soutenu une thèse de doctorat en musicologie, dirigée par Denis Herlin et Yves Balmer, sur le processus créateur et les méthodes de composition de Claude Debussy, envisagées à travers les esquisses des dernières œuvres. Il est par ailleurs agrégé de musique et titulaire de plusieurs prix du Conservatoire de Paris (analyse, esthétique, harmonie, écriture XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles). Il a organisé un séminaire de recherche à la Fondation Royaumont en mai 2017, interrogeant les pratiques musicologiques et analytiques liées aux esquisses musicales. François Delecluse a également enseigné à l'Université Jean-Monnet, à l'Université de Lorraine et au Conservatoire de Paris.*

SAMEDI 24  
9h40  
SALLE VILLETTE

## Philippe Gantchoula

CRD Paris-Saclay, Orsay, France  
philippe.gantchoula@orange.fr

### ***Debussy autour de 1890 : quelques outils pertinents d'analyse harmonique***

Un siècle après la disparition de Debussy, l'analyse harmonique de ses œuvres reste encore un domaine d'interrogations. Un seul consensus émerge : celui faisant état d'un maniement non classique de la tonalité. Une partie de la solution à ce problème est tout d'abord de laisser de côté certains outils analytiques, par exemple les liens induits entre telle ou telle altération de note et le ton en cours, entre telle morphologie et telle fonction d'accord, etc. Et, concurremment, d'utiliser des outils adaptés, nouveaux ou non.

Dans cette optique, j'analyserai quelques exemples issus de pièces de la première maturité du compositeur, en particulier *Ariettes oubliées*, *Tarentelle styrienne* et *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Je montrerai que ces œuvres ne présentent pas à proprement parler un reniement de principes harmoniques qui leur sont antérieurs, mais qu'elles les élargissent et en proposent une application d'une extrême subtilité. Par exemple, il faut considérer l'existence non plus de trois fonctions tonales mais de cinq, en prenant en compte la dominante de la dominante et la médiante. Un autre exemple concerne les multiples moyens de variations des « cycles fonctionnels » classiques T-S-D-T. Il convient aussi d'élargir le concept de « fonction » aux fonctions non tonales. Enfin, l'analyse harmonique à moyenne et grande échelles apportera nombre d'éclaircissements. On s'éloignera alors partiellement du cliché d'un compositeur « non fonctionnel » enchaînant des harmonies de manière plaisante, mais inaccessible à toute logique.

*Philippe Gantchoula est compositeur, théoricien de la musique et professeur d'analyse et d'écriture musicales. Il est lauréat du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, docteur en musicologie et titulaire du Certificat d'Aptitude de Culture Musicale. Il est l'auteur d'une thèse intitulée « Tonalité et analyse harmonique : une nouvelle approche théorique » (2012). Il rédige actuellement des ouvrages théoriques et pédagogiques qui prolongent et synthétisent ce travail. Il est professeur d'Analyse des formes à l'École Normale de Musique de Paris, ainsi que d'Analyse et d'Écriture au CRD de Paris-Saclay.*

## Nathalie Hérold

Labex GREAM, EA 3402 – ACCRA, Université de Strasbourg, France  
nathalieherold@hotmail.com

## Marie-Noëlle Masson

Université Rennes 2, France  
gmn.masson@orange.fr

## Nicolas Meeùs

Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), France  
nicolas.meeus@scarlet.be

### **« La fille aux cheveux de lin » de Debussy : analyses et interprétations**

Le prélude « La fille aux cheveux de lin » de Debussy est de ces pièces qui conjuguent intérêt pédagogique et musical. Accessible aux jeunes pianistes, interprétée par les plus grands, elle présente en trente-neuf mesures une complexité de forme et de langage qui a suscité l'intérêt de nombreux musicologues et analystes. Au-delà d'un bilan des recherches analytiques développées depuis près d'un siècle sur la base de ce prélude, l'objectif de cet atelier est d'instaurer un dialogue entre discours analytique et jeu instrumental : quels choix d'interprétation les différentes analyses sont-elles susceptibles de suggérer ? Et dans quelle mesure l'interprétation pianistique peut-elle conduire à développer certaines approches analytiques de cette pièce ? Nous présenterons certains éléments d'analyse et tenterons d'en évaluer la pertinence sur le plan de l'interprétation en dialoguant et en expérimentant au piano avec les interprètes présents. Nous inviterons également les pianistes à partager leurs propres conceptions analytiques et réaliserons ensemble de nouvelles analyses. Les points envisagés porteront notamment sur la forme d'ensemble, la rhétorique formelle, l'harmonie, le timbre, ainsi que sur les relations complexes entre la conduite mélodique et les progressions harmoniques. Ces éléments seront mis en regard avec différents choix interprétatifs. Cet atelier s'adresse autant à des spécialistes et amateurs de l'analyse musicale qu'à des interprètes, enseignants, étudiants ou plus jeunes élèves de conservatoire.

**ATELIER**  
SAMEDI 24  
16h20  
SALLE PARAY

*Nathalie Hérold est chercheuse au Labex GREAM (Groupe de Recherches Expérimentales sur l'Acte Musical) et chercheuse associée à l'EA 3402 – ACCRA (Approches Contemporaines de la Création et de la Réflexion Artistiques) de l'Université de Strasbourg. Docteure en Arts spécialité Musique, également titulaire d'un Diplôme d'État de professeure de piano et d'une licence de Mathématiques, elle mène des recherches qui portent principalement sur le rôle du timbre dans la forme musicale aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, et enseigne l'analyse musicale et l'histoire de la musique. Elle est également vice-présidente de la Société Française d'Analyse Musicale (SFAM) et co-rédactrice en chef de la revue Musurgia.*

*Marie-Noëlle Masson est maître de conférences honoraire de l'Université Rennes 2 et vice-présidente de la Société Française d'Analyse Musicale (SFAM). Elle a publié de nombreux travaux portant sur l'analyse musicale des processus rhétoriques, sur les transferts d'un champ symbolique à un autre et sur le statut de la vocalité, parmi lesquels Le modèle vocal : musique et images au cinéma, « Verlaine/Fauré, Clair de lune : les interactions du texte et de la musique dans la segmentation de l'oeuvre vocale : la problématique du sens » et « Musique/ langage : une métaphore ».*

*Nicolas Meeùs est professeur émérite à Sorbonne Université, chercheur à l'IReMus, président de la Société Belge d'Analyse Musicale (SBAM) et membre du Conseil d'administration de la Société Française d'Analyse Musicale (SFAM). Parmi ses nombreuses publications figure en particulier la traduction française de L'écriture libre de Schenker.*

## Ildar Khannanov

Peabody Institute, Johns Hopkins University, United States of America  
drkhannanov@gmail.com

VENDREDI 23  
14h40  
SALLE 005

### ***La musique impressionniste problématisée dans les écrits de Vyacheslav Karatyigin des années 1910***

Le témoignage du musicologue russe Vyacheslav Karatyigin portant sur la production de *Pelléas et Mélisande* en 1913 au Conservatoire de Saint-Petersbourg met en évidence une vision originale : « Une musique qui manque d'une structure vertébrale stable ». (Karatyigin, « Le musicien-impressionniste », 1915.) Karatyigin parle d'une structure qui serait négligée et absente. Il prédit qu'il est impossible pour une telle musique de survivre ainsi.

Bien évidemment, une telle interprétation est aujourd'hui totalement obsolète. Toutefois, de nombreuses questions théoriques restent encore sans réponse. De quel type de structure musicale est-il question ici et comment expliquer le recours à la métaphore de la structure vertébrale (littéralement de la « moelle épinière ») ? Karatyigin fait certainement référence à la notion de syntaxe musicale, au cycle harmonique fonctionnel de Rameau et Riemann (T-S-D-T), aux formes classiques, etc. Malgré les découvertes de Howat sur la série de Fibonacci et sur le nombre d'or, il faut admettre que la musique de Debussy n'est pas fondée sur des structures musicales théoriques aussi solides que la musique des périodes précédentes. Dans ce cas, comment a-t-elle survécu et pourquoi est-elle aussi belle et fraîche aujourd'hui que pendant les beaux jours des jeunes *Pelléastres* ? Nous formulons le problème d'une manière différente de celle d'Howat : ce n'est pas une structure rationnelle d'aucune sorte (mathématique, géométrique, logocentrique, etc.) qui manque à cette musique, mais plutôt des éléments relatifs à la théorie compositionnelle des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. C'est ce dernier aspect qui doit être clarifié.

*Ildar Khannanov, PhD, est professeur de théorie musicale au Conservatoire Peabody de l'Université Johns Hopkins aux États-Unis. Il a étudié au Conservatoire de Moscou et à l'Université de Californie à Santa Barbara. Ses intérêts universitaires portent sur la théorie de la musique baroque, de la musique classique et de la musique romantique.*

VENDREDI 23  
14h40  
SALLE VILLETTE

## Étienne Kippelen

Université d'Aix-Marseille, Conservatoire d'Aix-en-Provence, France  
etiennekippelen@netcourrier.com

### *Satire et sarcasmes sous la plume de Claude Debussy*

« Entre nous, est-ce que vous croyez sincèrement à la “musique humoristique” ? D’abord ça n’existe pas, en soi ; il lui faudra toujours l’occasion : soit d’un texte, soit d’une situation... Deux accords, les pieds en l’air, ou dans n’importe quelle autre position saugrenue, ne seront pas forcément “humoristiques”, et ne pourront le devenir que d’une façon empirique. »

Non sans exprimer une certaine amertume sarcastique à l’égard de son rival, le compositeur semble refuser à la musique tout potentiel humoristique. Et pourtant, à plusieurs reprises, Debussy montre son goût prononcé pour la satire musicale, croquant tour à tour Wagner dans *Golliwogg’s Cakewalk*, Clementi dans *Doctor Gradus ad Parnassum*, Czerny dans la première des Études pour piano, etc. Cet avatar de l’humour qu’est la parodie postule ainsi la faculté de l’auditeur à reconnaître le modèle et à rire de sa déformation grotesque. Il lui arrive aussi d’indiquer « nerveux et avec humour » en tête d’une partition (dans le *Prélude pour piano* « Minstrels »), ou d’induire une forme plus discrète et labile, présente dans des partitions aussi diverses que la *Suite bergamasque* ou la *Sonate pour violoncelle et piano*. Enfin, si l’on examine ses nombreux écrits, la plume acérée de « Monsieur Croche » témoigne d’un attachement particulier pour le bon mot, pour l’ironie caustique qui lui sert de lame finement aiguisée.

Si Debussy semble rejeter l’existence d’un humour musical « en soi », sa musique l’accepte manifestement, conditionnée aux déformations très finement ciselées et riche en symboles que nous nous proposons d’analyser, en contextualisant certaines œuvres au sein des esthétiques musicales des années 1880-1918, celles de Satie et de Chabrier en particulier qui l’ont influencé.

*Compositeur, docteur en musique et professeur agrégé, Etienne Kippelen est titulaire d’un master de culture musicale au CNSMD de Paris et d’un master de composition au CNSMD de Lyon. Lauréat des concours internationaux Dutilleux et Jolivet, il enseigne à l’Université d’Aix-Marseille ainsi qu’aux CRR de Paris et d’Aix-en-Provence. Il a publié La mélodie instrumentale après 1945 : analyse et esthétique des ruptures (Delatour, 2015), puis L’humour en musique et autres légèretés sérieuses depuis 1960 (PUP, 2017) et dirige la revue Euterpe consacrée à l’étude de la musique française de 1870 à nos jours. Ses recherches privilégient une approche esthétique, analytique et anthropologique des musiques savantes du dernier siècle. Son doctorat, sous la direction de François Decarsin, a obtenu le Prix de thèse 2013 de l’Université d’Aix-Marseille.*

## Benjamin Lassauzet

Centre d'Histoire Espaces et Cultures, Université Clermont-Auvergne,  
France – benjamin.lassauzet@hotmail.fr

SAMEDI 24  
9h40  
SALLE 005

### **Masques de Debussy : comédie italienne ou expression tragique de l'existence ?**

Selon Roy Howat, *Masques*, *D'un cahier d'esquisses* et *L'isle joyeuse*, trois pièces séparées composées entre 1903 et 1904, étaient destinées à figurer ensemble dans un cycle intitulé *Suite bergamasque*. Sur la base du titre de l'œuvre et du projet dans lequel *Masques* devait s'inscrire, nous pouvons sans aucun doute affirmer que cette œuvre est une évocation de la *commedia dell'arte*, comme on en trouve tant dans la production debussyste.

De forme rondo, cette œuvre est placée sous le signe de la dialectique, oscillant entre d'une part élan vital, bouffonnerie et couleurs chamarrées (dans les refrains), d'autre part langueur chagrine, mélancolie et grisaille (dans les couplets). Or, à mesure que l'on avance dans la pièce, des éléments euphoriques de façade (tempo enlevé, caractère explicitement « fantasque », imitation de la mandoline) s'effacent au profit de la révélation d'un message profond de l'œuvre qui semble bien plus sombre : « Ce n'est pas la comédie italienne, mais l'expression tragique de l'existence », dit une note du compositeur supposément retrouvée par sa veuve.

Il s'agira donc, sur la base d'une analyse harmonique (liée à la symbolique des tonalités) et structurelle (basée notamment sur la projection de la suite de Fibonacci à la fois sur un terrain spatial et temporel), de comprendre les manifestations de cette ambiguïté, avant d'en déduire l'hypothèse d'une éventuelle signification : le compositeur chercherait-il à dépeindre à la fois ce que montre le masque (la face « fantasque » des refrains) et ce qu'il vise à dissimuler (la face obscure des couplets) ?

*Docteur en musicologie, professeur agrégé à l'Université Clermont-Auvergne et membre du labex GREAM (Groupe de Recherches Expérimentales sur l'Acte Musical) de l'université de Strasbourg, Benjamin Lassauzet a consacré sa thèse de doctorat à l'humour chez Debussy. Il a également travaillé sur des questions telles que l'humour musical endogène, la fiabilité des enregistrements sur instruments reproducteurs, la notion d'extase chez Scriabine, les sources d'influence de l'album OK Computer de Radiohead, les relations musique-acoustique-philosophie dans 2001 : l'odyssée de l'espace et la théorie du deuil dans la Deuxième symphonie de Mahler.*

SAMEDI 24  
15h20  
SALLE VILLETTE

## Raphaëlle Legrand

Sorbonne Université, France  
raphaëlle.legrand@sfr.fr

### ***Jean-Philippe Rameau ou Mlle Duval ? Analyser l'opéra français des années 1735-1736, avec ou sans le canon***

En 1735, *Les indes galantes* de Rameau remportent un franc succès. L'année suivante, *Les génies* de Mlle Duval tombent rapidement. Les mêmes deux années, d'autres créations ont lieu à l'Opéra de Paris : deux tragédies en musique (*Achille et Déidamie* de Campra, *Scanderberg* de Rebel et Francoeur), trois opéras-ballets (*Les grâces* de Mouret, *Les romans* de Niel, *Les voyages de l'amour* de Bodin de Boismortier). Ces sept opéras forment un petit corpus dominé par une œuvre entrée rapidement dans le canon, aujourd'hui régulièrement montée et enregistrée, bénéficiant d'éditions et suscitant seule des analyses.

Il s'agira d'examiner ce corpus sous trois angles. Le premier sera neutre, mettant en regard les macrostructures des sept opéras, à l'aide des outils d'analyse de l'« architecture harmonique » proposés par Rémy-Michel Trotier.

Les deux autres seront plus polémiques. Sur le plan de l'analyse harmonique microstructurale, on pourra s'interroger sur les critères qui ont fait de Rameau un « moderne » du fait de son usage surabondant de la dissonance. Ce paradigme est-il opérant pour aborder les ouvrages de Campra, Mouret, Boismortier ou Duval ?

Autre topos de l'analyse de la musique baroque, la notion de « goûts réunis », pour reprendre l'expression de François Couperin. Les références italiennes ne sont pas les mêmes chez Campra, Rameau ou Mlle Duval. L'étude de leurs différences permet d'affiner, voire de déconstruire, cette notion héritée.

*Raphaëlle Legrand est professeure de musicologie à Sorbonne Université. Ses recherches portent sur les genres lyriques en France au XVIII<sup>e</sup> siècle, sur l'œuvre musicale et théorique de J.-Ph. Rameau et sur les chanteuses et les questions de genre (gender) dans l'opéra. Elle est membre de l'IReMus (UMR 8223) et cofondatrice du CReIM. Elle a publié Regards sur l'opéra-comique (CNRS Éditions, 2002, avec N. Wild), Rameau et le pouvoir de l'harmonie (Cité de la Musique, 2007) et dirigé Sillages musicologiques (CNSMDP, 1997, avec P. Blay), Entre théâtre et musique (Cahiers d'histoire culturelle, 1999, avec L. Quetin) et Musiciennes en duo (PUR, 2015, avec C. Giron-Panel, S. Granger et B. Porot).*

**José Oliveira Martins**

Universidade Católica Portuguesa, Portugal  
jomartins@porto.ucp.pt

VENDREDI 23  
17h  
SALLE VILLETTE

## ***Multi-Layered Harmony, Polymodality, and Scalar Dissonance in Early-Century Music and Theoretical Accounts***

The paper approaches polytonality by revisiting the theorizing activity on the subject in the 1920s to 40s by proponents such as Koechlin, Milhaud, as well as Casella and Bartók, which has subsequently been either dismissed or appropriated by the post-Schenkerian and set-theoretical approaches developed in the second part of the century. The paper examines aspects of the debate on polytonality along two sets of theoretical tensions: (1) *constructionist* vs. *interpretative* claims about the nature of the layered harmony; and (2) *exclusive* vs. *inclusive* (or *literal* vs. *loose*) views about the implied presence of full-fledged keys. It is argued that modernistic notions of polytonality draw from a number of inclusive compositional phenomena, which actively explored compositional arrangements that engaged new listening strategies for the interaction of layers. It is also argued that detractors of polytonality—the dominant position throughout the century—often devalued and dismissed the *constructionist* and *inclusive* aspects of polytonality and adopted mostly exclusive and interpretative views.

In addition to this theoretical/historical framework, the paper also proposes an analytical model called *scalar dissonance* (measuring the mismatch and friction between scalar layers), which is explored analytically in music of Milhaud, Bartók, Koechlin, and Ravel, arguing that polytonality/modality casts a much wider net on compositional practice than traditionally granted.

*José Oliveira Martins (PhD Univ. of Chicago) is currently Principal Researcher and Vice-Director at CITAR, the Research Center for Science and Technology of the Arts at Universidade Católica Portuguesa. Previous faculty member at the Eastman School of Music of the University of Rochester and research fellow at Princeton Univ. His work appears in journals such as the Journal of Music Theory, Perspectives of New Music, Theory and Practice, Mathematics and Computation in Music, Portuguese Journal of Musicology and explores the conceptualization of musical systems and the analytical modeling of multi-layered pitch organizations in music of Bartók, Stravinsky, Milhaud, Casella, Falla, Lutoslawski, Kurtág, and others. Currently writing a book on multi-layered harmony in twentieth-century music.*

VENDREDI 23  
10h20  
SALLE VILLETTE

**Coline Miallier**

CRR de Toulon, France  
coline.miallier@yahoo.fr

**Fabre Guin**

CNSMDP, Paris, France  
fabre.guin@neuf.fr

## ***Les langages mélodieux : comprendre la pratique de l'ornementation à la lumière de ses environnements linguistiques***

Les langues sont essentiellement perçues comme des séquences de sons et comme les produits des mouvements vocaux qui les créent. Pourtant, les formes que prennent les sons de ces langues sont propres à chaque culture. Il semble raisonnable d'imaginer, dès lors, que la langue dans laquelle on s'exprime puisse influencer la façon dont le support des paroles et de la prosodie dans la musique (c'est-à-dire la ligne mélodique) est construit et réalisé. C'est plus spécifiquement sur la pratique de l'ornementation et l'utilisation des agréments que portera notre étude, avec pour ambition de nouer un lien entre les caractéristiques phoniques et prosodiques des différentes langues et les diverses écoles nationales d'ornementation. Si l'on a traditionnellement compris, en effet, l'ornement comme un simple agencement de motifs, il nous appartient désormais de reconnaître et d'analyser les interférences sémiotiques entre l'organisation des systèmes ornementaux et l'environnement linguistique auquel ils se trouvent attachés (disposition, priorité de lecture, hiérarchies qui articulent les motifs entre eux). La question du style en découlera naturellement : une étude exemplifiée des tables d'ornementation françaises des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, ainsi qu'une comparaison de leurs équivalents étrangers, nous permettra de formuler plus précisément les liens que l'on peut tisser entre une langue et son ornementation musicale, et notamment de mieux comprendre la spécificité du style et de l'écriture française du XVIII<sup>e</sup> siècle en matière d'ornement.

*Après une licence de géographie à l'université Blaise-Pascal de Clermont-Ferrand, Coline Miallier étudie la musicologie à l'université Lyon-II et l'analyse musicale au CRR de Lyon. Elle intègre alors le département de culture musicale du CNSMD de Lyon, où elle travaille notamment sur la place de la viole de gambe dans l'œuvre de George Benjamin. Titulaire d'un CA de culture musicale, elle enseigne actuellement l'histoire de la musique au CRR de Toulon Provence Méditerranée et pratique en parallèle la musique ancienne (viole de gambe et traverso) au sein de différents ensembles.*

*Fabre Guin est organiste, titulaire du Grand-Orgue Cavallé-Coll (1864) du Tombeau de Saint-Vincent-de-Paul à Paris (VI<sup>e</sup>), professeur d'analyse et d'écriture pour les instrumentistes au CNSMDP. Lauréat de six premiers prix du CNSMDP, il fut l'élève, entre autres, de Michaël Lévinas, Thierry Escaich, Pierre Pincemaille, Éric Lebrun et Christophe Mantoux. Fabre Guin est l'auteur de travaux de recherche sur les techniques de composition ravéliennes et schönbergiennes, et sur le rapport au « fait musical » dans l'œuvre cinématographique d'Alain Robbe-Grillet. Il poursuit une thèse de doctorat sur la question du rapport entre les traités d'harmonie et les régimes politiques qui les ont vus naître.*

## Daniel Moreira

Universidade Católica Portuguesa, Escola Superior de Música,  
Artes e Espectáculo, Porto, Portugal – daniel.moreira.83@gmail.com

SAMEDI 24  
8h20  
SALLE 005

### **Connecting Musical Shots: A Film-Inspired Model of Continuity in Moment-Time Compositions of Debussy, Stravinsky, and Messiaen**

Fragmentation and discontinuity, which are pervasive in much music from the 20th century (from Debussy's *Jeux* to Messiaen's *Chronochromie*), question the possibility for a reconciliation with a more traditional sense of unity and integration. This tension is not exclusive to music, as the tendency towards greater fragmentation is common to most modernist arts, as seen in painting such as cubism and also in film, whose visual language depends on the assemblage of shots separated by cuts.

In music analysis, fragmented or discontinuous music has been conceptualized as block form (Cross, 1998), *Drobnost* (Taruskin, 1996), *Momentform* (Stockhausen, 1963), and *Moment-time* (Kramer, 1988). While these concepts emphasize the separation inside the musical material itself, the extent to which such formal structures can give rise to a sense of unity and continuity still remains unclear.

In this paper, I recognize the structural similarities between film and music (Kulezic-Wilson, 2015) and I conceptualize the continuities among musical moments through the identification in music of processes equivalent to film techniques that aims at connecting shots, such as graphic match, match-on-action, and crosscutting (Bordwell, 2008).

This provides a set of new analytical metaphors that are tested in excerpts from Debussy's *Études* (1915), Stravinsky's *Three Pieces for String Quartet* (1914), and Messiaen's *Quatuor pour la fin du temps* (1941), three works that have long been associated with the ideas of discontinuity and block form.

*Daniel Moreira holds a PhD in Music Composition (King's College London, 2017) and a MA in Music Theory and Composition (ESMAE, Polytechnic Institute of Porto, 2010). As a composer, his music has been commissioned, among others, by Casa da Música, Festival Musica Strasbourg, European Concert Hall Organisation, and Kölner Philharmonie. As a theorist, his work, centered on pitch and temporality in atonal music, has been presented at EuroMAC (2014, 2017), KeeleMAC (2015), and CIATM (2016, 2017), and published in Revista Portuguesa da Musicologia (2016). He has been teaching analysis and composition at ESMAE since 2009 and has been a researcher at CITAR/Catholic University of Portugal since 2014.*

SAMEDI 24  
9h  
SALLE VILLETTE

**Nicolas Munck**

CRR de Lyon, Université d'Angers (UCO),  
France nicolas.munck@hotmail.fr

**Fabre Guin**

CNSMDP, Paris, France  
fabre.guin@neuf.fr

## ***Pour les agréments***

L'ornement, en composition musicale comme dans beaucoup d'autres arts, a été l'un des points névralgiques de l'interrogation du passé depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

À son sujet, en toute logique, l'accumulation matérielle d'objets de diverses temporalités aurait dû se sublimer au contact de la forme, réalisant la rencontre tant espérée de la production et de la création. En lui, l'artiste-créateur et son orfèvre-interprète auraient dû converger vers le même horizon, se fondre l'un dans l'autre. Au lieu de cela, toute une frange artistique du XIX<sup>e</sup> siècle nous a le plus souvent donné à voir une forme de prolifération ornementale aussi bien dans les champs musicaux que poétiques, littéraires et architecturaux.

Comment, dès lors, adapter un élément du passé à un contexte présent sans rendre l'un et l'autre illisible ? Comment faire émerger un grand récit plutôt que son écorce vide ? Comment détourner du déracinement la recherche d'identité que manifeste l'appel compulsif au trésor des formes d'un passé devenu précaire ?

C'est, en quelque sorte, l'enseignement que nous voudrions tirer d'une analyse approfondie de l'*Étude n° 8*, « Pour les agréments », de Claude Debussy. Les enjeux compositionnels dégagés dans cette analyse seront mis en corrélation avec d'autres œuvres du compositeur et entreront en résonance avec des recherches et des écritures plus anciennes, notamment dans l'œuvre de François Couperin.

*Nicolas Munck. Professeur d'histoire de la musique et de commentaire d'écoute au CRR de Lyon et chargé de cours en musique et musicologie à l'Université d'Angers (histoire, analyse et esthétique, en Licence et Master), Nicolas Munck partage ses activités entre l'enseignement, la recherche et la médiation. Ses travaux portent principalement sur le compositeur Martin Matalon, l'orchestration (XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles) et l'histoire et l'analyse de l'interprétation. Il est diplômé en musicologie, histoire de la musique, analyse, culture musicale et esthétique du CNSMD de Lyon et de l'Université Paris-Sorbonne, et titulaire du certificat d'aptitude (CA) de culture musicale (histoire, analyse, esthétique).*

*Fabre Guin est organiste, titulaire du Grand-Orgue Cavaillé-Coll (1864) du Tombeau de Saint-Vincent-de-Paul à Paris (VI<sup>e</sup>), professeur d'analyse et d'écriture pour les instrumentistes au CNSMDP. Lauréat de six premiers prix du CNSMDP, il fut l'élève, entre autres, de Michaël Lévinas, Thierry Escaich, Pierre Pincemaille, Éric Lebrun et Christophe Mantoux. Fabre Guin est l'auteur de travaux de recherche sur les techniques de composition ravéliennes et schönbergiennes, et sur le rapport au « fait musical » dans l'œuvre cinématographique d'Alain Robbe-Grillet. Il poursuit une thèse de doctorat sur la question du rapport entre les traités d'harmonie et les régimes politiques qui les ont vus naître.*

**Elena Rovenko**

**Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory, Russia**  
rovenko-lena@mail.ru

VENDREDI 23  
16h20  
SALLE VILLETTE

## ***On the Arabesque as a Form-building Principle in Claude Debussy's Music and Symbolist Visual Art (Odilon Redon, Maurice Denis)***

The goal of this paper is to define the function of the arabesque as a basic structural principle in Debussy's music and in the visual arts of his contemporaries using their writings and oeuvre.

The contextual analysis of Debussy's arabesque allows to correlate his compositional strategies with strategies specific to painters, as well as to characterize the conformity of Debussy's thinking to aesthetic principles of his epoch.

The objectives of this paper are (1) to substantiate the role of the arabesque as a form-building algorithm and as an aesthetic category in the art of masters who explored the symbolic "hieroglyphic" essence of the arabesque; (2) to define the qualities of the arabesque that make of it the general formative principle for different arts, in particular spatiotemporal essence (visual genesis, but prevailing development), non-mimeticity, and specificities of its algorithm (open structure, dialectics of architectonic and procedural aspects); and (3) to reveal similar ways to create an arabesque in music and visual art, by actualizing the replication of a model-pattern (a musical motive for Debussy, the simplest geometrical structure for Denis, a brush stroke, a color splash for Redon), and appealing to natural growth algorithms (golden ratio, fractal).

Research methods include comparative analysis, mathematical analysis (computing the numerical basis of musical and visual works), historical approach (comparing verbal texts by masters of art), and hermeneutical approach (interpreting arabesques through philosophical concepts of the ornament from J. Goethe to J. Derrida).

*Elena Rovenko (born in 1986) is associate professor (Foreign Music History Department) and senior research assistant (Research Center of Methodology of Historical Musicology) of Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory. PhD in Art Studies (2013). Author of 23 articles (about French music, philosophy, painting) and the monograph Category of Time in Philosophical and Artistic Thinking: Henri Bergson, Claude Debussy and Odilon Redon (Moscow, 2016). Participant of international scientific conferences in St. Petersburg, Moscow, Albena (SGEM, 2014), Vienna (SGEM, 2016, 2017), Strasbourg (EuroMAC 9, 2017), Rimini (2017, 2018), Mulhouse (2018). A member of OTM (Society for Theory of Music in Russia).*

SAMEDI 24  
9h  
SALLE 005

## **Satomi Sekino**

Université Hitotsubashi, Tokyo, Japon  
shtr\_my@kvd.biglobe.ne.jp

### **Trois poèmes de Stéphane Mallarmé de Claude Debussy : une analyse harmonique**

Les trois structures de l'harmonie des *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913) sont analysées en considérant leur relation avec des images du langage poétique de Stéphane Mallarmé, afin de mettre à jour une nouvelle orientation des mélodies françaises au XX<sup>e</sup> siècle. Chaque mélodie des *Trois poèmes* possède une structure d'effets sonores différente, ce qui constitue l'un des aspects du résultat des recherches conduites par Debussy sur le langage harmonique. Dans les dernières années de sa vie, le compositeur avait pu acquérir plus de liberté dans ce domaine en utilisant tout à la fois la structure complexe des phrases, les images poétiques polysémiques et la signification des textes de Mallarmé. Les caractéristiques harmoniques constituent une nouveauté par rapport à l'harmonie fonctionnelle, pouvant désormais acquérir une autonomie dans les mélodies françaises à travers une nouvelle organisation de la relation entre la musique et le poème.

*Satomi Sekino est chercheuse doctorante à l'Université Hitotsubashi, Société Japonaise pour la Promotion de la Science (JSPS).*

## Dominique Serve

Conservatoire d'Aix-en-Provence, France  
domserve@gmail.com

**ATELIER**  
SAMEDI 24  
11h  
SALLE PARAY

### *Interprétation du Premier concert royal de François Couperin*

Par le biais de cet atelier, il s'agit de montrer de quelle manière la tradition orale qui nourrit la musique baroque peut et doit se rajouter à la lecture de la partition du *Premier concert royal* de François Couperin afin de rendre cette œuvre vivante. Ce sera également l'occasion d'en souligner la modernité et les similitudes avec les musiques improvisées d'aujourd'hui. Participent également à cet atelier en tant que musiciens : Sylvie Moquet (viole de gambe), Marie-Hélène Tournebise (violon baroque) et Vincent Lefèvre (traverso).

*Dominique Serve a étudié l'orgue avec Xavier Darasse à Toulouse et avec Harald Vogel en Allemagne du Nord. José Van Dam, Louis Sclavis, Jean-Claude Malgoire, Dominique Vellard, William Dongois, Olivier Schneebeli, Alice Piérot, Monique Zanetti, Noémi Rime, François Bazola font partie des musiciens remarquables avec lesquels il a partagé sa passion de la musique, en petit effectif ou avec l'ensemble Les Temps Présents qu'il a fondé. Depuis 2000, il donne des concerts d'improvisation avec le clarinettiste Louis Sclavis, ainsi qu'avec Michel Godard. Titulaire du CA d'orgue et du CA de musique ancienne, il enseigne au conservatoire d'Aix-en-Provence dans le département de musique ancienne dont il est le coordinateur.*

VENDREDI 23  
15h20  
SALLE 005

## **Yuriko Shiraishi**

Sorbonne Université, IReMus, France et Japon  
shirapon323@hotmail.com

### ***La dynamique formelle chez Gabriel Fauré : autour de sa musique de chambre pour cordes et piano (quatuors, quintettes, trio)***

La notion de forme dans la musique de chambre de Gabriel Fauré est un grand sujet de questionnement. Tandis que certains analystes essayent d'attester l'originalité formelle du compositeur en examinant en quoi la forme s'éloigne des modèles traditionnels, d'autres proposent des analyses plus dynamiques. Ma recherche se propose de poursuivre cette réflexion et de cerner une dynamique formelle caractéristique du compositeur, en se concentrant sur un corpus formé des cinq œuvres du compositeur pour plusieurs cordes et piano (les *Quatuors* op. 15 et 45, les *Quintettes* op. 89 et 115, et le *Trio* op. 120). Mon approche tente de repérer et de graduer les climax selon les indications dynamiques et selon le paramètre des hauteurs, notamment à l'aide de la représentation des courbes d'intensités à partir d'enregistrements. Comme le montrent les premiers mouvements des op. 115 et 120, avec des scherzos et des finales qui se terminent par une forme dynamique de type « arsique » (Célestin Deliège), le déplacement du sommet dynamique vers la fin du mouvement s'avère de plus en plus évident au fil de l'affermissement du style fauréen. Plus Fauré avance dans le temps, plus sa forme musicale se caractérise par un développement continu dont la dynamique s'oriente vers la fin de l'œuvre. Ce constat fait écho à l'« ascension » dont parle Philippe Fauré-Fremiet, pensant par ailleurs à la qualité de l'inspiration qui ne cesse de s'élever dans l'œuvre de son père.

*Après avoir obtenu une licence en piano et un master en musicologie à l'Université de musique Musashino (Musashino Academia Musicae) à Tokyo, boursière de la Rohm Music Foundation de Kyoto, elle s'inscrit en Master de recherche en musicologie à la Sorbonne, où elle poursuit sa thèse depuis 2013. Intitulée « L'œuvre de chambre pour cordes et piano de Gabriel Fauré (quatuors, quintettes, trio) : essai de caractérisation de la dynamique formelle », cette thèse sera soutenue en décembre 2018.*

## Konstantin Zenkin

Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory, Russia  
kzenkin@list.ru

VENDREDI 23  
11h20  
SALLE VILLETTE

### ***A New Perception of Musical Time: On the Basis of Debussy's Verbal and Musical Texts***

This presentation aims at understanding the specificities of the perception of time in Debussy's music through his own vision of the problem as reflected in his musical texts and verbal texts on J. S. Bach and R. Wagner. As regards the text fragments about Bach's music, special attention will be given, firstly, to the common factors in the understanding of musical time by Debussy and Bach, and, secondly, to the way Debussy interprets and even reexamines Bach. In his texts on Wagner and Wagnerism, Debussy develops by contrast an "ex contrario" position and reveals it absolutely clearly. This presentation would like to demonstrate that Wagner criticism, in particular the critique of his leitmotif system and the symphonic "development", are in fact an assertion of a new, composer's own conception of musical time, just as the opera reform of Wagner himself and any opera reform in general are nothing but fixed stages of historical changes in musical temporal theories. The opera theatre context, the necessity to combine music, action, and verbal text make these changes particularly important and self-reflected. The research object (Debussy's verbal texts) has determined specific research methods. A contextual comparative method allows the identification of fine nuances of meaning and shows its underlying latent strata. On the basis of an inductive method (from the specific to the general), we are also approaching methods of music stylistic analysis, including time structures in Debussy's works.

*Konstantin Zenkin, born 1958, is Doctor of Art Research (1996) and Professor at the Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory, since 2009 – also Vice Rector for research. He is the author of several books: Chopin's Piano Miniature (1995), Piano Miniature and Ways of Musical Romanticism (1997), Music – Eidos – Time: A.F. Losev and Horizons of Contemporary Music Research (2015), and more than 150 articles. He participated in more than 300 musicological conferences in Russia and many other countries in Europe, America, Asia, and Africa. He is also editor-in-chief of the musicological journal Nauchny Vestnik Moskovskoy Konservatorii (since 2010) and member of the council of OTM (Society for Theory of Music in Russia).*



# JOURNÉES D'ANALYSE MUSICALE – JAM 18 SIXIÈME ÉDITION

## Remerciements

- à la Ville d'Aix-en-Provence pour son accueil
- au directeur et à l'équipe administrative du Conservatoire Darius-Milhaud



En première de couverture : *Encres*, de Jean-Michel Bardez, 2015  
Plaquette réalisée par Nathalie Hervieux