

geführt wurden. Für einige von ihnen, wie «L'ogre», «Trop de femmes» oder «Le dernier sorcier» schrieb Turgenjew den Text. Von «Le dernier sorcier» war Liszt so begeistert, dass er sich für eine Aufführung in Weimar einsetzte. Daneben widmete sich die Viardot auch dem Gesangsunterricht und verfasste eine «Ecole classique de chant». Ihre bedeutendsten Schülerinnen waren Desiré Artôt, Aglaja Orgeni und Marianne Brandt.

In Baden-Baden begegnete Pauline auch Clara Schumann wieder, die von ihr sagte: «Die Viardot ist die begabteste Frau, der ich je in meinem Leben begegnet bin.» Durch Claras Vermittlung freundete sie sich auch mit Johannes Brahms an, der eigens für sie ein Geburtstagsständchen komponierte, das er selbst dirigierte. Am 3. März 1870 sang Pauline dann in Jena die erste öffentliche Aufführung seiner Alt-Rhapsodie op. 53.

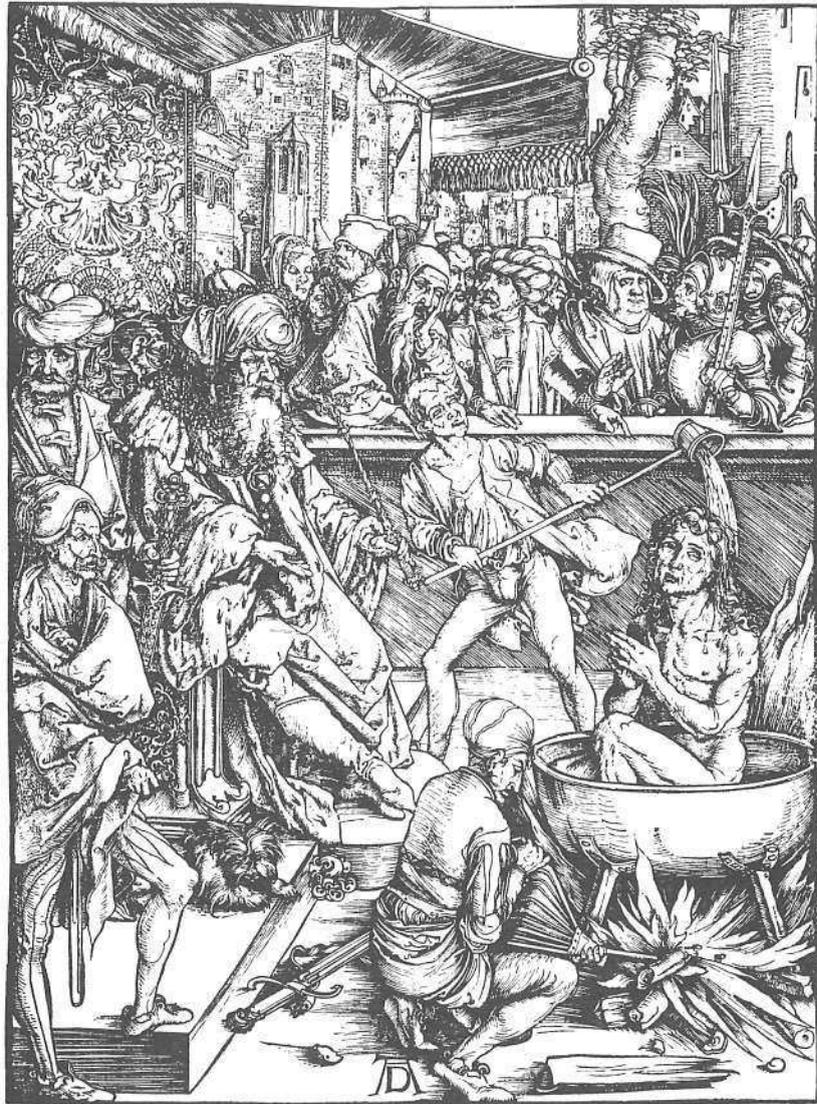
Bei Ausbruch des deutsch-französischen Krieges 1870 mussten die Viardots Baden-Baden verlassen. Erst nach Kriegsende konnten sie von London, wo sie sich vorübergehend aufgehalten hatten, nach Paris zurückkehren. 1875 kauften sie in Bougival, in der Nähe von Paris, ein grosses Anwesen mit Park, in dem sich Turgenjew ein Holzchalet im Schweizer Stil bauen liess. In Turgenjews 1867 publiziertem, stark autobiographisch gefärbtem Roman «Smoke» gibt die Verbindung zwischen Litvinov und Irina Hinweise auf die Beziehung Turgenjew-Viardot.

Jules Massenet (*1842) zeigte Pauline sein Oratorium «Marie Magdeleine», das sie so beeindruckte, dass sie 1873 die Uraufführung sang. Gabriel Fauré (*1845) war sehr eng mit der Familie Viardot liiert. Die Lieder op. 4 und op. 7 sind Pauline Viardot gewidmet, die Lieder op. 8 und op. 10 ihren Töchtern Marianne und Claudie und die Violinsonate op. 13 dem Sohn Paul. Camille Saint-Saëns (*1835) begleitete Pauline oft in Liederabenden und schrieb die Dalila für sie.

Das Jahr 1883 war furchtbar für Pauline Viardot. Louis Viardot und Turgenjew waren beide todeskrank, und sie eilte von einem Krankenbett zum andern. Louis Viardot starb am 5. Mai 1883, Turgenjew am 3. September desselben Jahres. Die Viardot verkaufte Bougival und zog sich nach Paris in eine Wohnung (243 Bd. St. Germain) zurück.

Am 18. Mai 1910 starb sie; sie wurde auf dem Friedhof Montmartre beigesetzt. An ihrem Grabe standen u.a. Saint-Saëns, Massenet und Fauré.

Eugen Ott



«Le Martyre de l'Évangéliste Jean» ... selon pli

Le (dé)chiffrement de certains Dürer – telle la première figure d'un ensemble fameux de gravures sur bois illustrant l'Apocalypse: «Le Martyre de l'Évangéliste Jean» – semblerait introduire au réseau secret liant et particulièrement à la fois les œuvres de Boulez dans la mesure de l'espace et du temps de perception; au-delà de toute irréductibilité historique, de toute divergence radicale entre deux codes singuliers de préhension esthétique.

Die (De)chiffrierung gewisser Werke von Dürer – so der ersten Figur, «Das Martyrium des Johannes», aus der berühmten Apokalypse-Holzschnittgruppe – scheint in ein geheimes Netz zu führen, verbindend und trennend zugleich die Werke von Boulez in bezug auf Raum und Wahrnehmungszeit – jenseits aller historischen Nichtreduzierbarkeit, aller radikalen Divergenz zweier einzigartiger Codes ästhetischen Verstehens.

par Eric Humbertclaude

Simultanément, sur chaque niveau, l'œil est capté par les centre et périphérie du *Martyre*. Le temps du regard provoque une fantasmagorie, la fantasmagorie de l'emplacement; il ne saurait comprendre la totalité de ce qu'il perçoit dans l'étincelle du moment: il «loupe» toujours la congruence proportionnelle entre l'indice figurant et la structure prégnante figurée (1). Car multiple est la fonction du regard dans cette gravure: Dürer unit indissociablement les rôles du regardant et du regardé selon une

double articulation du «voir» et de l'«être-vu» dans le rapport de l'estampe au rapport à l'estampe. Le sujet, notons-le, est privilégié. Les prophéties de l'apôtre Jean, la *Vision* de l'Apocalypse, stimulent l'imagination de Dürer à instaurer une fine corrélation entre réalité et fiction. Aussi les deux critères contribuant à induire les échelles de transformation entre le voir et l'être-vu sont-ils la surdétermination de la scène visionnaire et le subtil dévoilement d'un code discursif où le sujet est mis en situation.

Créant son univers symbolique, Dürer définit une continuelle réversibilité de fonctions, si bien qu'un aspect décoratif (l'anecdotique du petit geste) peut devenir à un moment donné LE facteur révélant ou occultant instantanément l'intelligible de l'œuvre. De ce basculement surgit l'ambiguïté de signification, de sa répétition émerge la double fonction de l'ordre (2).

Avec ce rapport au magique se manifeste la haute virtuosité de Dürer. Quant à la qualité de sa taille en épargne, elle éclaire la matérialisation du seuil de perception qu'est le pli: *Dürer transforme le trait en singularisant le pli*. Il n'est que d'étudier l'estampe à une certaine distance, puis de comparer le «plissement» de sa perception à un détail, si isolé soit-il de son contexte: la gravure est exceptionnellement typée selon le dépliement d'un ensemble de micro-ciselures à l'échelle de l'œuvre entière.

Pliure/ciselure, en tant que principe général, singularisent l'estampe. Mais faut-il encore que l'outrance, selon un double modèle, l'outrepasse: ainsi de la barbe, touffu proliférant (excroissance naturelle) ainsi de la tapisserie, réseau désimpliqué (excroissance artificielle). Frange, qu'affectionne Dürer. Dans cette thématique, nul doute, il excelle. A l'instar du flocon de neige et de sa dimension fractale, il joue sur les interférences du style et de la forme de manière à créer un regard au sein duquel se dissimule, dans la solidité fluidifiée de la Révélation, une certitude assurément ondoyante: tout au plus le détail a-t-il souvenir de quelques métamorphoses qui imprègnent la poétique de votre imaginaire — comme pour les cathédrales gothiques, face à la *Recherche du Temps Perdu*.

Eric Humbertclaude

(1) «Fantasmagorie»: terme employé par Theodor W. Adorno dans: *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, 1971, XIII, pp. 81–91. Il fut repris par Pierre Boulez dans: *Points de repère*, Bourgois/Seuil, 1985, p. 283.

(2) L'empereur Domitien regarde Jean et il est observé par l'individu au chapeau (près du soldat), et par celui qui est accoudé au mur (à l'extrême-droite). Or deux visages nous font face: l'un, à gauche de la scène, mais il regarde Domitien; l'autre, celui de Jean, mais il explore les Cieux — comme l'esclave qui verse l'huile. Seul un animal — le chien — nous fixe: peut-être aussi ces deux hommes, au fond à droite (à demi cachés) toutefois... il est difficile de voir.

Cet ordre, organisation structurelle transitive, en subvertit un autre: l'ordre préétabli du regard — hiérarchie *a priori*. Ce dernier se rapporte tant à la fonction du dais dans son rapport au mur qui sépare le peuple de l'Autorité (Dominus et Deus!), qu'à l'étrange non-regard de la femme; également: le costume de Domitien, les coiffes, la position des mains, etc.

Comptes rendus Berichte

Contrechamps: A l'écoute du XX^e siècle

Genève: *Symposium international Composition et perception musicales*

Parallèlement aux trois concerts-lectures marquant le dixième anniversaire de l'Ensemble *Contrechamps* et de son effort de promotion en faveur de la musique du XX^e siècle, l'Unité de Musicologie de l'Université de Genève organisait, sous la direction de son maître d'enseignement et de recherche Etienne Darbellay, un symposium international de quatre jours (du 19 au 22 mars) consacré au problème des «composition et perception musicales».

Comme le remarque Darbellay dans son texte de présentation, la musique contemporaine fournit en l'occurrence un terrain de réflexion tout trouvé, en raison de l'éclatement d'un langage généralement admis comme véhicule de communication esthétique et de la remise en question de la nature même du «message» qu'il communiquait. Jamais le divorce entre le compositeur et le grand public n'a paru aussi définitif (même s'il y a lieu de relativiser cette constatation en admettant que la musique «artistique» s'est de tout temps adressée d'abord à une élite), au point de susciter des questions d'une brûlante actualité: doit-il y avoir une parfaite adéquation entre les procédures compositionnelles et l'acte d'écoute? La perception musicale relève-t-elle de l'inné et à ce titre a-t-elle des limites invariables, ou au contraire se laisse-t-elle façonner par l'expérience culturelle? Quels éléments de réponse les musiques ethniques peuvent-elles nous fournir? L'occasion était donc bonne de réunir à la fois des compositeurs, des (ethno)-musicologues et des psychologues de la perception.

Pour le compositeur *Philippe Manoury* (Paris) il semble urgent d'élaborer des critères perceptuels lui permettant de mettre de l'ordre dans un matériau sonore devenu théoriquement illimité, mais il admet également la nécessité de conserver un certain décalage entre la conception et la perception par le biais d'une dissimulation de ses procédures compositionnelles, car c'est cette part de «caché» qui se porte garante de la richesse de signification de l'œuvre telle qu'elle se révèle à travers diverses écoutes (d'où sa condamnation des minimalistes américains). On peut remarquer le caractère peu spécifiquement musical des critères perceptuels qu'il propose (ils sont axés sur des oppositions binaires comme détail-tout, simplicité-complexité, prévisibilité-impré-

visibilité...) et se demander si la tentation n'est pas grande pour certains courants de la musique contemporaine de justifier de nouveaux matériaux sonores et de nouveaux modes d'organisation en les important d'autres arts, voire de la science, et d'échapper de la sorte la question cruciale de la nature du musical. Le même doute réapparaît en confrontant la communication de *Alessandro Melchiorre* (Milan) et ses idées de forme dynamique, empruntée à la philosophie de Deleuze et à la biologie, et d'opposition entre temps harmonique (harmonie, timbre et forme réductibles à des nombres entiers) et temps inharmoine, à l'audition de son œuvre *Fable the time invents*.

A l'inverse de Manoury, *François Nicolas* (Paris) revendique la non-adéquation entre les codes compositionnels et perceptifs au nom de la vitesse différente de leur évolution respective: le compositeur ne doit pas aller «au-devant» de ses auditeurs. Ce postulat de la possibilité d'un progrès perceptuel est partagé par *Lev Koblyakov* (un spécialiste de Boulez actuellement chercheur à la Fondation Sacher et dont la communication porte sur la typologie des musiques nouvelles) et également, jusqu'à un certain point, par *Jean-Jacques Nattiez* (Montréal). Ce dernier, qui publie ces jours-ci une nouvelle version très remaniée et très développée de sa «sémiologie de la musique» (*Musicologie générale et sémiologie*, Bourgois, Paris), admet cependant également l'existence de brèves périodes classiques durant lesquelles les stratégies «poiétiques» (compositionnelles) et «esthétiques» (perceptives) sont en phase; d'autre part, il rappelle la nécessité musicale universelle d'une hiérarchisation des niveaux structurels. Il s'efforce de la sorte de montrer, mais avec un succès mitigé, comment *Répons* de Boulez inaugure un nouvel âge classique dans lequel le compositeur vient à la rencontre de l'auditeur en supplantant les tentatives avortées d'un Pierre Schaeffer ou des minimalistes américains.

Dans sa présentation, Nattiez s'appuie sur l'importante *Generative Theory of Tonal Music* du linguiste Ray Jackendoff et du musicologue *Fred Lerdhal* (Michigan). Ce dernier, qui est également compositeur, a présenté au symposium ses «Cognitive Constraints on Compositional Systems» qui postulent, à la différence de Nicolas, des lois invariantes de la perception que le compositeur se doit de prendre en compte. Dans son sillage, la psychologue *Irène Deliège* (Liège) s'est livrée à une expérience au cours de laquelle des sujets musiciens et non-musiciens devaient segmenter l'*Elégie* de Stravinsky et la *Sequenza* pour alto solo de Berio et qui tend à montrer que les parallélismes de structure et le principe de répétition constituent des repères fondamentaux dans l'analyse auditive de la musique. On peut toutefois se demander si l'application rigide des règles de Lerdhal (qu'il propose en «option») ne risque pas de déboucher sur un nouvel académisme compositionnel.