

Le style d'Alexandre Scriabine

Ancrage dans la tradition et mise en perspective avec la musique spectrale

Pierre Slinckx
Promoteur : Jean-Pierre Deleuze

Section : Ecriture et théorie musicale
Option : Ecriture classique
Année académique 2013-2014

Le style d'Alexandre Scriabine

Ancrage dans la tradition et mise en perspective avec la musique spectrale

Remerciements

En premier lieu, je remercie Jean-Pierre Deleuze qui m'a ouvert les yeux sur les richesses de notre tradition musicale avec passion et dévouement absolu. Sans son enseignement, je n'aurais jamais pu écrire ce texte. Je le remercie aussi pour le soutien qu'il m'a apporté tout au long de mes études.

Je remercie mes parents qui m'épaulent depuis toujours, quels que soient mes choix.

Je remercie enfin Marta pour son amour, sa patience et sa compréhension.

Introduction

Au travers de cette étude, nous chercherons en un premier temps à comprendre d'où vient la musique de Scriabine. Nous tenterons d'identifier les liens qui, selon nous, continuent d'exister entre la tradition tonale et son esthétique tardive, la plus radicale. Ensuite, nous élargirons la perspective en mettant en lumière d'éventuelles correspondances entre les intuitions du compositeur russe et les idées musicales des compositeurs dits "spectraux".

Première partie : de Chopin à Scriabine

A peine vingt-huit ans séparent les premiers et les derniers opus d'Alexandre Scriabine, et pourtant ils semblent appartenir à deux mondes différents. A l'instar de l'œuvre de Debussy, cette évolution stylistique aussi constante que spectaculaire qui s'achèvera à la date hautement symbolique de 1914, épouse parfaitement le tournant du siècle en ouvrant tout un monde de possibilités.

L'objet de cette première partie sera de résumer et d'illustrer les étapes clés de ce glissement méthodique et progressif vers une écriture profondément personnelle, et plus particulièrement d'expliquer la formation de l'accord "de Scriabine".

Nous ne nous attarderons pas sur la dimension philosophique et mystique de la pensée du compositeur. Elle aura pourtant une grande influence sur le développement de son esthétique musicale, notamment dans sa visée d'un art total et multi sensoriel à travers l'élaboration de sa grande œuvre inachevée, *Le Mystère*. A ce sujet, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage de Manfred Kelkel, *Alexandre Scriabine, un musicien à la recherche de l'absolu*¹.

¹ Manfred Kelkel, *Alexandre Scriabine, un musicien à la recherche de l'absolu*, Fayard, 1999

1. Dans le sillage de Chopin

1.1. Figuration, dissonances et altérations

Les premières œuvres de Scriabine sont absolument ancrées dans la tradition classique et sont particulièrement influencées par Chopin. De son aîné, on y retrouve la sensibilité harmonique très raffinée et le goût pour une ambiguïté enveloppée d'une apparente simplicité. Le prélude en mi mineur de l'op. 11 révèle bien cette parenté tout en laissant entrevoir certains développements futurs.

Lento M.M. ♩. 72-80

p *pp*

app *p* app *p* *p* app

Mi m

Si m

ton direct de V

Exemple 1 : A. Scriabine, op.11 n°4, mes. 1-3

Dès les premières mesures, l'imperturbable accompagnement en noires joué par la main droite rappelle les préludes 4 et 6 de l'op. 28 de Chopin. Cette texture de prime abord banale crée pourtant, chez Scriabine comme chez Chopin, un climat suspendu et intérieur d'une rare beauté.

4. Largo. *p* *espressivo* *sempre molto tenuto*

6. Lento assai. *sotto voce*

Exemple 2 : premières mesures des préludes 4 et 6 de l'op. 28 de Chopin

On est ensuite surpris par l'étrange accord de quinte augmentée sur le troisième degré qui apparaît au deuxième temps de la première mesure. Cet accord qui pourra apparaître plus tard dans la production de Scriabine n'est ici qu'une illusion. Le chiffrage de quinte augmentée employé dans l'Exemple 1 rend compte très objectivement des intervalles entendus mais entre en totale contradiction avec le degré de la basse fondamentale noté juste en dessous. En effet, le *sol* sur lequel semble être fondé cet accord n'est autre qu'une longue appoggiature préparée de la quinte de l'accord de dominante (harmonie confirmée par la doublure du *si*, fondamentale de cet accord). Sa nature est brouillée d'une part par la disposition inhabituelle de la mélodie sous

l'accompagnement, et d'autre part par son extrême longueur, puisqu'elle ne trouvera sa résolution qu'à la deuxième moitié du premier temps de la mesure suivante. Cette résolution est d'autant plus maquillée qu'elle se produit après un changement d'harmonie : le *fa#* n'est déjà plus qu'une note de passage dans l'accord de tonique.

On le voit, dans le premier style de Scriabine, la figuration est très travaillée et offre des résultats harmoniques surprenants. Toutefois, dans ce contexte de polyphonie à quatre voix, les dissonances se résolvent par mouvements conjoints selon les usages de la tradition classique. Un peu plus loin cependant, on trouve un accord qui semble contredire cette affirmation :

Exemple 3 : A. Scriabine, op. 11 n°4, mes. 8-10

Le *sol* situé au soprano, sur la dernière noire de la mesure 8, forme une sixte mineure avec la basse *si*. Cette appogiature de la quinte ne se résout pas; elle est quittée par mouvement disjoint vers le *mi*, fondamentale de l'accord de tonique (particulièrement ambigu dans ce cas). Cet accord de septième de dominante avec sixte en tant qu'appogiature non résolue de la quinte est l'accord "de Chopin" et a une importance toute particulière dans le futur style harmonique de Scriabine... Nous y reviendrons plus tard.

Cette tendance à colorer les accords de dominante (ainsi que tous les autres accords) va s'affirmer de plus en plus, mais, en un premier temps, en s'inscrivant toujours dans une syntaxe classique de tension/résolution. Ainsi, par exemple, la quinte de l'accord de dominante sera abondamment appoggiaturée :

91

5 4 4

1 2 2 3

6-----#4-----5

7

La m ii° V+

97

i

Exemple 4 : A. Scriabine, Mazurka op. 3 n°4, mes 91-102

...ou véritablement substituée par la quinte augmentée :

app

app

cresc.

app

app

5#-----5

Fa M

V I

Exemple 5 : A. Scriabine, 24 Préludes op. 11 n°24, mes. 10-13

Scriabine n'est évidemment pas le seul compositeur à pratiquer ce type d'appoggiatures. N'oublions pas que *Tristan und Isolde* a été composé depuis plus de 30 ans à l'époque où les deux exemples précédents sont écrits... En remontant un peu plus loin dans le temps, on trouve d'autres exemples qui ne font que confirmer l'appartenance de Scriabine à une lignée :

p

LabM

I V+I V I

6 +6 5 5# 3

Exemple 6 : F. Schubert, Wiegenlied D.498, mes.6-7 (accompagnement)

Andante con molto tenerezza.
Langsam, sehr zart. M. ♩ = 63.

Exemple 7 : R. Schumann, "Waldszenen" op.82, mes.1-4

1.2. Enchaînements harmoniques et modulations

En prenant plus de recul, on constate que la "charpente" des pièces de cette époque est tout à fait classique. Autrement dit, les accords et les tonalités entretiennent majoritairement des relations de quintes. Le premier Poème de l'op. 32 (1903) montre bien ce classicisme dans la structure. A d'autres égards cependant, cette pièce annonce déjà de nouvelles préoccupations musicales que nous développerons plus loin, notamment concernant le traitement des dissonances. Cette cohabitation de différentes pensées est typique de l'évolution stylistique de Scriabine qui procède plus par accumulation que par rupture...

Andante cantabile
M. M. ♩ = 50

Exemple 8 : A. Scriabine, op. 32 n°1, premières mesures

La page suivante présente un tableau résumant la structure de cette pièce. Il synthétise les degrés employés, les modulations et certains repères formels.

Une fois le "brouillard" de cette écriture extrêmement travaillée dissipé, on constate que les degrés employés se réduisent aux IV, V/V, V, vii° et I et que les tonalités atteintes sont celles de la sous-dominante et de la dominante. La partie contrastante B est présentée une première fois dans le ton de la dominante et une deuxième fois, de manière tout à fait attendue, transposée dans le ton principal.

Tableau 1 : A. Scriabine, op. 32 n°1, structure

A (9/8)					
1	2	3	4	5	
Exposition du contrepoint/thème (2 voix accompagnées)					
V	I	V	I	V	V
					V/V
Fa#M					
SIM					
t.IV					
6					
7	8	9	10		
Contrepoint/thème transposé au ton du IV					
V	I	V	I	V	V
SIM					
11					
12	13	14			
Transition					
I	vii°	V	V (retard)	I	
			Ped. I		
SIM					
Do#M					
t. du V					
15					
16	17	18	19		
Partie contrastante					
V/IV	---> accords par passages chromatiques --->			IV	
Ped. I					
Do#M					
20					
21	22	23	24		
vii°					
Ped. I	I	vii°	I	vii°	I
Do#M					
Fa#M					
A' (9/8)					
25	26	27	28	29	
Réexposition du contrepoint/thème <i>renversé</i>					
V	I	V	I	V	V
					V/V
Fa#M					
SIM					
t.IV					
30					
31	32	33	34		
Contrepoint/thème <i>renversé</i> transposé au ton du IV					
V	I	V	I	V	V
SIM					
35					
36	37	38			
Transition					
I	vii°/IV	V/V	V	V (retard)	
				Ped. I	
SIM					
Fa#M					
B' (3/4)					
39	40	41	42	43	
Partie contrastante					
V/IV	---> accords par passages chromatiques --->			IV	
Ped. I					
Fa#M					
44					
45	46	47	48		
vii°					
Ped. I	I	vii°	I	vii°	I
Fa#M					

2. De la dissonance à la couleur

2.1. L'accord "de Chopin"

Nous l'avons vu dans le quatrième prélude de l'op. 11 (Exemple 3), Scriabine omet de résoudre l'appoggiature supérieure de la quinte de l'accord de septième de dominante. Cette distanciation par rapport à la tradition provient en fait de Chopin qui avait déjà intégré cette pratique dans sa musique. Voici un emploi de cet accord chez Chopin où la sixte est encore résolue classiquement :

Moderato.

Sol m V⁺ i

Exemple 9 : Chopin, Ballade n°1 op.23, mes.8-9

Dans l'extrait suivant, Chopin ne résout plus la sixte (qui est majeure dans ce cas) :

Fa M V⁺

smorzando

I (vi)⁷V⁺ I (vi)⁷V⁺ I V⁺ I V⁺ I V⁺ I V⁺ I

Exemple 10 : Chopin, Ballade n°2 op. 38, mes. 36-45

Cette cadence avec appoggiature supérieure de la quinte dans l'accord de septième de dominante, répétée avec insistance (7 fois!) en liquidation, semble être une sorte de démonstration; comme si Chopin voulait faire admettre cette sonorité nouvelle à l'oreille de ses contemporains... La morphologie de cet accord est parfaitement

semblable à celle de l'accord employé par Scriabine dans l'Exemple 3 (si ce n'est la sixte qui est mineure chez Scriabine et majeure chez Chopin²) :

Accord "de Chopin" en Mi mineur
(A. Scriabine, op.11 n°4, mes.8)

Accord "de Chopin" en Fa majeur
(F. Chopin, op.38, mes.36)

Exemple 11 : l'accord "de Chopin" employé par Scriabine dans l'op. 11 n°4

Notons la disposition de la septième, tierce et sixte en quartses superposées.

Voici un autre emploi de cet accord chez Chopin, cette fois extrait de sa première Ballade op. 23 :

La m V⁺ I

Exemple 12 : Chopin, Ballade n°1 op. 23, mes. 105-107

Remarquons qu'à l'attaque de la sixte non résolue (*do#*), la main gauche joue la quinte de l'accord, faisant ainsi sonner la résolution attendue (deux octaves plus bas) en même temps que l'appoggiature. Cette analyse, très théorique, ne tient pas compte des registres dans lesquels sonnent les notes concernées... En effet, l'écriture dépasse ici le cadre de la "simple" polyphonie à quatre voix. La cohabitation à priori impensable de ces deux notes dans l'Exemple 10 relève plus dans ce cas de l'orchestration que de la polyphonie. Il s'agit de faire "sonner" le piano de tout son éclat dans la nuance *fortissimo*... Nous reviendrons sur ce type de considération dans la deuxième partie de ce texte.

Quoi qu'il en soit, cet accord hérité de Chopin est le point de départ d'une tendance progressive chez Scriabine comme chez les compositeurs de cette époque à ne plus résoudre systématiquement les dissonances. Avec Scriabine, évoquons au passage Debussy comme l'un des grands successeurs de Chopin à cet égard...

² Un autre exemple de cet accord avec une sixte mineure peut être trouvé dans la Mazurka op. 30 de Chopin, aux mesures 23-24 par exemple.

2.2. Généralisation de l'abandon des résolutions

Dans l'op. 56 n°3 -le bien nommé "Nuances"- les dissonances flottent dans l'espace sans suivre les trajectoires classiques des "mouvements obligés"; elles se *fondent* dans les harmonies et viennent teinter les couleurs tonales de délicates *nuances veloutées*.

L'analyse de ce fragment est lacunaire et non définitive... Elle a pour seul but de mettre en évidence certaines étrangetés dans la conduite des voix et le traitement des dissonances. L'ambiguïté de cette musique la mène aux confins de la tonalité. C'est pour cette raison que nous serons de plus en plus amenés à employer des lettres (système anglo-saxon) plutôt que des chiffres romains pour définir les accords qui, bientôt, perdront totalement leur caractère fonctionnel.

Fondu, velouté

Diagram illustrating the harmonic progression and ambiguities:

Do M

C⁷ ———+ G⁷ ———+ Db⁷ ———+

5# -----> ?

4 -----> ?

Exemple 13 : A. Scriabine, op. 56 n°3 "Nuances", mes. 1-3

La pièce commence par une double appogiature qui se résout au troisième temps, classiquement, puisque la quarte conduit à la tierce et la sixte à la quinte, bien qu'augmentée : il s'agit d'un accord de septième de dominante avec quinte augmentée et neuvième majeure. Le triton caractéristique des accords de dominantes se résout lui aussi classiquement sur la sixte *la-fa* à la mesure suivante. C'est à ce stade que les premières "anomalies" apparaissent. Tout d'abord, la quinte augmentée ne se résout pas : elle semble sauter jusqu'au *do*. Mais que penser alors du *do#*, octave augmentée (9^{ème} mineure enharmoniquement) sur la dernière croche de la première mesure? Se résout-il chromatiquement sur le *do* de la mesure suivante? Mais alors d'où vient le *mi* au premier temps de la même mesure? L'ambiguïté gagne du terrain lorsque la basse fondamentale de l'accord de la deuxième mesure est exprimée : contre toute attente, c'est un *sol* que l'on entend, se substituant au *fa* qu'un accord de dominante sur *do* aurait traditionnellement amené... Le *do* joué à la main droite, quarte de l'accord, reste figé. Pourtant, une octave plus bas, la main gauche résout furtivement cette quarte sur si, tierce majeure de l'accord, avant d'atteindre la neuvième, instantanément quittée par mouvement disjoint ascendant vers la septième.

La mesure finale de la pièce vient manifestement confirmer que quelque chose a changé dans la pensée de Scriabine depuis ses premières œuvres :

Exemple 14 : A. Scriabine, op. 56 n°3 "Nuances", mes. 15-18

L'accord final est présenté avec une septième majeure (comme dans *Vers la Flamme* op.72, quelques années plus tard!), sans aucune perspective de résolution comme l'indique le point d'orgue... Scriabine est donc véritablement à la recherche d'une harmonie *colorée*, qui se veut libérée des trop nombreuses contraintes contrapuntiques héritées des siècles passés.

La conclusion de l'opus est encore plus frappante :

Exemple 15 : A. Scriabine, op. 56 n°4 "Etude", mes. 25-31

Dans ce cas, l'accord de neuvième de dominante avec sixte majeure de l'avant-dernière mesure n'est résolu que par le mouvement cadentiel à la basse, V-I. Toutes les autres notes sont littéralement gelées créant une superposition de l'accord de dominante (*réb*) et de l'accord de tonique (*solb*). Le *mib* qui s'ajoute au sommet de l'accord final brouille encore plus nos sens : s'agit-il d'une sixte ajoutée à l'accord de tonique ou une neuvième qui "déborde" de l'accord de dominante? Cette cadence parfaitement imparfaite est prophétique : elle fait fusionner les deux degrés piliers de la tonalité, préfigurant leur "évaporation" imminente dans l'esthétique de Scriabine....

3. Evaporation des fonctions tonales

3.1. Disparition des fonctions tonique et dominante

Une perte de directionalité dans la conduite des voix implique un regain d'imprévisibilité. Cette impossibilité de sentir "où" l'on se trouve et "vers où" l'on va, débouche inévitablement sur une disparition des hiérarchies fonctionnelles classiques.

Une certaine volonté de tromper les sens est déjà palpable dans l'op. 32 n°1 où Scriabine manipule avec grand raffinement les mécanismes classiques pour voiler l'harmonie d'une ambivalence permanente. Voici la section de transition vers la partie B (cfr. Tableau 1) :

9

12

15

pp

con affetto

cresc.

pp

Inaferando

pp

Fa#M IV vii°

Do#M ton du V V⁹

Ped. I

Exemple 16 : A. Scriabine, op. 32 n°1, mes. 9-16

La modulation classique au ton du V (*Do# majeur*) à la fin de la première section (mes. 12-13) est simplement amenée par la dominante du nouveau ton. A la mesure 13, exactement comme nous l'avons observé dans l'Exemple 15, les constituants de cet accord de neuvième de dominante restent figés alors que la basse exprime la cadence par son mouvement de quinte descendante, *sol#-do#*. La plupart des notes jouées dans cette mesure étant préparées, on peut les analyser comme des retards... de très longs retards dont la résonance maintenue par la pédale aura presque le temps de s'éteindre avant leur résolution, à la mesure 15! Remarquons d'ailleurs que cette résolution n'est

pas des plus évidentes : plusieurs constituants de l'accord de dominante sur pédale de tonique (suivant la dénomination du traité) sont doublés à l'octave supérieure pour élargir l'ambitus. C'est le cas de la septième (*fa#*), la tierce (*si#*) et la neuvième (*la#*). La septième n'est résolue qu'à la main droite sur *mi#*, la tierce descend chromatiquement, suivant d'ailleurs un procédé classique bien connu, pour rejoindre la septième mineure du nouvel accord de dominante dont la basse fondamentale est *do#* et enfin, la neuvième n'est résolue que dans le registre médium, alors que sa doublure (*la#*, blanche pointée au début de la mesure 13) n'est que vaguement résolue à la fin du premier temps de la mesure 15 (*sol#*). Remarquons également comme le *mi#* au premier temps de la mesure 14, bien que tierce de la basse, sonne comme une appoggiature du *ré#*... lui-même neuvième de l'accord entendu à la mesure 15. L'harmonie est donc fondamentalement classique mais est agencée de manière à créer un "brouillard" qui, d'ailleurs, n'est qu'amplifié par l'emploi de la pédale, nécessaire pour faire sonner cette écriture pianistique...

Tout ceci ne fait que confirmer ce que nous avons démontré au chapitre 2. De la dissonance à la couleur. Mais, chose particulièrement frappante dans cet exemple, est la difficulté d'identifier la fonction de l'accord de la mesure 15, amené de la manière décrite ci-dessus. En effet, c'est là qu'apparaît pour la première fois clairement l'accord de tonique, attendu pour confirmer la nouvelle tonalité et, pourtant, cet accord est présenté avec un 7^{ème} mineure ainsi qu'une 9^{ème} majeure. C'est donc un accord de dominante sur le premier degré, autrement dit un V/IV. Ici encore, Scriabine puise dans la tradition tout en l'intégrant dans son univers personnel. Pensons par exemple à la succession V⁷ - V⁷/IV en *Do majeur*, à l'amorce de la pédale de tonique finale dans le premier prélude du premier cahier du *Clavier bien Tempéré* de Jean-Sébastien Bach.

Comme l'Exemple 18 (p.19) le montre, les mesures suivantes ne vont pas stabiliser la situation... A l'instar du Prélude en mi mineur de Chopin (op. 28 n°4, cfr. Exemple 2), l'harmonie va évoluer par glissement chromatique descendant, faisant émerger des accords de passage aux saveurs étonnantes. Voici une réduction harmonique des mesures 15 à 21 :

15

IV V

[passage]

iv⁹

vii⁺⁴ 6^b I

Exemple 17 : réduction des mes. 15 à 20 de l'op. 32 n°1

La musique est donc structurée de manière parfaitement classique mais Scriabine fait tout pour "parasiter" notre perception. Les fonctions harmoniques tendent à devenir inintelligibles... A n'en pas douter, c'est exactement ce que Scriabine recherche!

Inaferando

Do#M
ton du V

IV⁺
V

[accord de passage]

Ped. I

cresc.

[accord de passage] [accord de passage]

(Ped. I)

dim.

iv⁷ 9 vii[°]_{4# 6b}

(Ped. I)

Exemple 18 : A. Scriabine, op. 32 n°1, mes. 15-20

Trois ans plus tard, *Nuances* op. 56 n°3 (cfr. Exemple 13, p.15) s'ouvre sur un enchaînement défiant toutes les "lois" de la tonalité. Voici une réduction possible de la première mesure jusqu'à la première croche de la mesure suivante :

Do M

V⁺_{9 5#}
IV⁵₆

Exemple 19 : réduction de la première mesure de "Nuances" op.56 n°3

Tout se déroule comme si la pièce commençait par un enchaînement V/IV-IV en *Do majeur* avec l'ajout de la 7ème majeure dans l'accord de sous-dominante. Rien d'étonnant jusqu'ici : cet enchaînement harmonique au début d'une pièce ou d'une section est bien classique. Rappelons-nous par exemple le début de la première *Symphonie en Do majeur* op. 21 de Beethoven dont voici la partie des cordes :

Do M $\begin{matrix} 7 \\ + \\ V \\ IV \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 \\ + \\ V \\ vi \end{matrix}$

Exemple 20 : Beethoven, Symphonie n°1 op.21, mes1-2 (cordes)

Dès la deuxième croche de la seconde mesure de *Nuances*, comme nous l'avons déjà remarqué dans l'Exemple 13 (p.15), la situation bascule et la réduction devient :

Résolution attendue

Do M $\begin{matrix} 9 \\ 5\# \\ I^+ \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ \text{-----} + \\ V^9 \end{matrix}$

Exemple 21 : réduction des deux premières mesures de "Nuances" op.56 n°3

Scriabine substitue le mouvement descendant de quinte attendu à la basse par un mouvement de quarte... Le chiffrage de type dominante du premier accord paraît contradictoire avec son degré. C'est pourtant la meilleure façon de définir cet accord avec les moyens classiques. En effet, la tonalité de *Do majeur* sera confirmée à la fin de la pièce dont voici une réduction :

Do M $\begin{matrix} 5\# \\ 9 \\ (4) \text{-----} 7 \\ V \quad \quad \quad I \end{matrix}$

Exemple 22 : réduction des 4 dernières mesures de "Nuances"

L'emploi d'un accord de morphologie neuvième de dominante en tant que tonique met à mal la compréhension des fonctions tonales. Manifestement, la pensée de Scriabine mûrit vers une conception de l'harmonie où les intervalles sont "posés" sur des basses fondamentales, indépendamment de leur degré.

L'extrait suivant corrobore cette analyse :

Festivamente ♩ = 88-100

Do M V⁺ IV V⁺ VII sub⁺ V⁺ V⁺ sub⁺ V⁺ V⁺ V⁺ V⁺ IV

Exemple 23 : A. Scriabine, "Poème" op.48 n°4, mes.1-5 : analyse "traditionnelle"

La complexité aberrante de cette tentative d'analyse harmonique révèle une inadéquation grandissante entre le système d'analyse traditionnel et la technique quasi systématique d'enchaînement que Scriabine est en train de développer. La succession des basses fondamentales entre bien dans le cadre classique des enchaînements par quintes descendantes³. Par contre, tous les accords, sans exceptions, sont de morphologie 7^{ème} de dominante avec 9^{ème} et/ou 6^{te} et/ou 5^{te} altérée (ou 11^{ème} #). Dans de telles conditions, il ne sera possible de définir la tonalité avec certitude qu'à la fin de la pièce, où Scriabine nous concède une limpide cadence parfaite :

precipitanda

Do M V⁺ I

Exemple 24 : A. Scriabine, op.48 n°4, cadence finale

³ Les seules exceptions (mouvement de quintes diminuées descendantes, p.ex : réb-sol entre la première et la deuxième mesure) relèvent d'une technique primordiale dans la musique tardive de Scriabine. Comme nous le montrerons plus bas, ce type d'enchaînement ("substitution tritonique") découle de l'héritage classique.

Sur le terrain glissant des successions de dominantes, les concepts de fonction "tonique" et "dominante" perdent leur pertinence (et par voie de conséquence, toutes les autres fonctions). La constante instabilité harmonique mène finalement vers une forme de flottement du temps, vers la disparition d'une direction inéluctable des choses. L'inscription de la succession des basses fondamentales dans une logique tonale devient pratiquement anecdotique. Il s'agit d'un "vieux réflexe"... En fait, il choisit les accords non plus pour leur fonction mais pour leur *couleur* : la couleur "x^{ème} de dominante".

3.2. Disparition des relations de quintes

Il suffit de comptabiliser les différents types d'enchaînements harmoniques dans *Prométhée* pour s'apercevoir qu'une nouvelle organisation des basses fondamentales a éclos⁴ :

rapport de basses fondamentales	2 ^{de} mineure	2 ^{de} majeure	3 ^{ce} mineure	3 ^{ce} majeure	4 ^{te} /5 ^{te}	triton
occurrences	49	10	165	38	16	92

Sur les 370 enchaînements, seulement 16 font se succéder deux fondamentales à distance de 4^{te} ou de 5^{te}! Les enchaînements par tierces mineures et par tritons sont de loin les plus récurrents. En fait, ces deux intervalles font partie d'une même logique dont Scriabine explorera les propriétés dans toute la dernière partie de son œuvre.

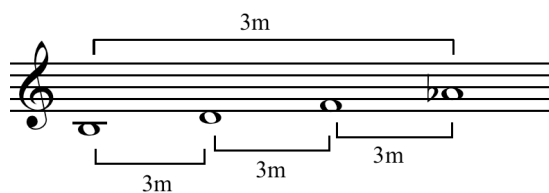
Voici une retranscription simplifiée de la partie de basse (répartie entre la contrebasse, le basson, la clarinette basse, le tuba...) entendue de la mesure 353 à la mesure 407 de *Prométhée* :

The image shows three staves of musical notation for the bass line of 'Prométhée' by Scriabine, measures 353 to 407. The first staff starts at measure 353 and ends at 373. The second staff starts at measure 373 and ends at 392. The third staff starts at measure 392 and ends at 407. The notation includes various intervals, including tritons and fourths/fifths, and features some triplets and chromatic inflections.

Exemple 25 : A. Scriabine, "Prométhée" op.60, succession des basses fondamentales des mes. 353 à 407

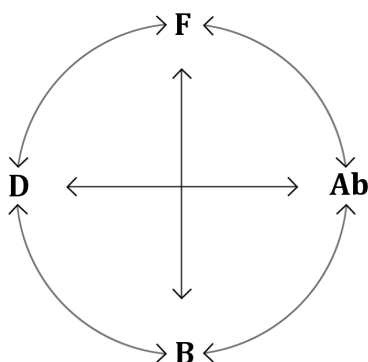
A part l'inflexion chromatique de la mesure 363, répétée à la mesure 367 et menée jusqu'à une "résolue" sur ré (mes. 369) ainsi que la broderie *si-do-si* entre la mesure 378 et 379, ces 54 mesures ne contiennent que 4 sons :

⁴ Statistique tirée de P. Sabbagh, *The development of harmony in Scriabin's works*, Universal Publishers, 2003, p. 93



Exemple 26 : basses fondamentales de l'exemple précédent

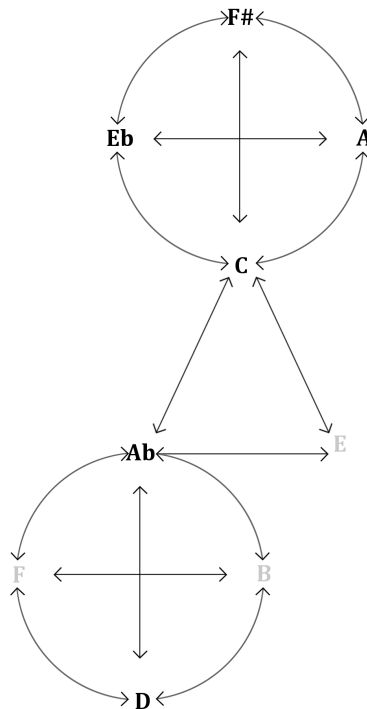
Sans considérer la construction précise des accords, on constate que la partie de basse forme un réseau de tierces mineures et, par conséquent, de tritons (deux intervalles de tierce mineure) qui divisent symétriquement l'octave en quatre et que l'on pourrait visualiser comme ceci :



Exemple 27 : cycle de tierces mineures

Les tierces mineures et les tritons faisant manifestement partie du même principe, on compte dès lors 257 enchaînements de type "cycle de tierces" sur le total de 370, c'est-à-dire un peu de moins de 70%! Les conclusions de cette "froide" statistique sont confirmées à l'analyse des opus composés après *Prométhée* : les enchaînements par tierces mineures deviennent la nouvelle norme. Les enchaînements par tierces majeures sont également courants et sont souvent combinés aux tierces mineures pour élargir les réseaux de fondamentales.

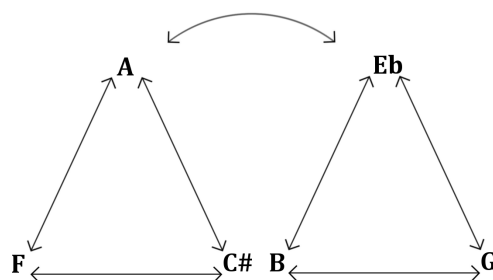
Voici une représentation schématique du réseau de fondamentales employé dans le Prélude n°1 de l'op. 74 :



Exemple 28 : réseau des fondamentales dans l'op. 74 n°1

Le cycle de tierces B, D, F, Ab n'est que sous-entendu puisque F et B ne sont jamais employées et D n'est entendu que furtivement à la mesure 6. La fondamentale E, inscrite dans le cycle de tierces majeures Ab, C, E, n'est pas atteinte non plus. Ce diagramme est donc très discutable et plus "parfait" qu'il ne devrait l'être s'il devait représenter rigoureusement les fondamentales effectivement entendues. Cependant, il a le mérite de montrer le type de correspondances que Scriabine va manipuler dans sa dernière période.

Voici un autre exemple tiré de *Guirlandes* où deux cycles de tierces majeures distants d'un triton sont mis en correspondance :



Exemple 29 : réseau des fondamentales dans "Guirlandes", op. 73 n°1

4. L'accord de Scriabine

4.1. Substitution tritonique

Nous venons de le voir, l'intervalle de triton gagne en importance dans la structuration de l'harmonie chez Scriabine. En fait, l'enchaînement de deux accords de dominantes à distance de triton fait déjà partie de la grammaire des premiers opus.

Voici les quatre premières mesures de l'op. 32 n°1 :

Andante cantabile
M. M. ♩ = 50

Fa#M

V^+ V^+ ?

V^+ I ? I ?

Exemple 30 : A. Scriabine, op.32 n°1, mes. 1-4

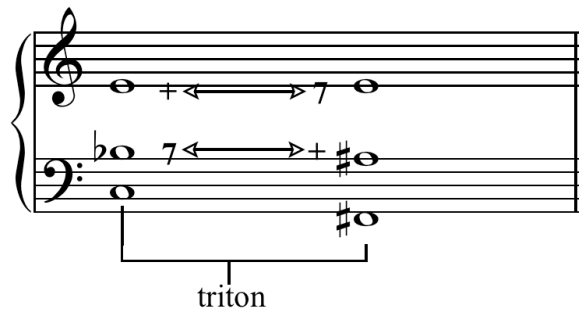
Voici une réduction harmonique mettant en évidence les éléments les plus significatifs des mesures 1 et 2 :

9 $5\#$
 $+$ 7
 $+$

Exemple 31 : réduction des mes. 1 à 2 de l'op.32 n°1

Cette réduction montre le grand nombre de notes communes entre les deux accords. La seule note différente du deuxième accord est sa basse qui correspond à la quinte diminuée de l'accord précédent. En lisant le deuxième accord par enharmonie (*mi#-->fa*) on se rend mieux compte qu'il s'agit d'un accord de septième de dominante avec

quinte augmentée, fondé sur sol. Pourquoi Scriabine choisit-il cette orthographe qui ne rend pas compte de la nature du second accord? En fait, dans son esprit, ces deux accords de dominante distants d'un triton sont parfaitement équivalents; ils sont les deux facettes d'une même harmonie. En effet, la tierce majeure et la septième mineure (*mi#-si*) définissant l'identité de dominante du premier accord, "échangent" leur rôle lorsqu'ils sont transposés d'une quinte diminuée. Ils deviennent alors la septième mineure et la tierce majeure (*fa-si*) du nouvel accord de dominante équivalent. Voici une illustration de ce principe, transposé en *do/fa#* pour la facilité de lecture :



Exemple 32 : substitution tritonique Do7-Fa#7

Ceci explique les enchaînements par triton que nous avons observé dans l'op. 48 n°4 (Exemple 23 p.21). De même, la juxtaposition d'un accord de Sol⁷ à un accord de Réb⁷ dans l'extrait de *Nuances* analysé plus haut (Exemple 13 p.15) est désormais mieux compréhensible. Les accords de dominante à distance de triton peuvent désormais se substituer et se juxtaposer les uns aux autres...

Cette forme d'équivalence des antipodes (qui existe d'ailleurs chez les compositeurs qui l'ont précédé, notamment chez Brahms⁵) n'est pas sans rappeler la théorie de Lendvai⁶ au sujet de Bartók dont la musique évoluera d'ailleurs vers une esthétique toute autre. L'idée d'élargir, renouveler, voire dynamiter⁷ la tonalité en exploitant d'autres propriétés du système chromatique tempéré est dans l'air du temps...

Ce tournoiement d'accords de morphologie dominante distants d'un triton va peu à peu devenir une formule de base dans la musique de Scriabine. Voici le début du Poème op.59 n°1, pièce composée à la même époque que *Prométhée* :

Allegretto
avec grâce et douceur

B F B G C# -----(F#) C F# C F#

Exemple 33 : A. Scriabine, "Poème" op.59 n°1, mes.1-10

Remarquons d'abord que tous les accords de ce passage sont de forme septième de dominante avec neuvième majeure et sixte majeure ou mineure (la sixte étant étant

⁵ Par exemple dans l'op. 117 n°2 mes. 43-46

⁶ Ernő Lendvai, *Béla Bartók: An Analysis of His Music*, Londres, Kahn & Averill, 1971

⁷ Pensons par exemple au quatuor op.10 de Schönberg qui date de 1908...

résolue classiquement sur la quinte de l'accord comme à la mesure 2, par exemple). Le cas du F# entre parenthèses est particulier puisque cet accord est comme tuilé entre les accords de C# et de C. En effet, à la deuxième croche du deuxième temps de la mesure 6, si l'on considère le *si* et le *mi#* joués à la main gauche comme des retards de la tierce et de la septième de F# (résolus sur changement d'harmonie à la mesure 7), cet accord correspond bien à la morphologie de neuvième de dominante avec sixte majeure. Observons, ensuite que chaque accord est systématiquement juxtaposé à son "double", distant d'un triton. Les cadres rouges font ressortir trois "pôles" qui émergent dans cet extrait : B/F, G/C#, F#/C.

Dans la même pièce, Scriabine fait un pas supplémentaire vers la totale équivalence des accords de dominante à distance de triton :

Exemple 34 : A. Scriabine, "Poème" op.59 n°1, mes. 11-13

A la mesure 12, un accord apparemment fondé sur E# s'intercale entre l'accord de F# (degré V) et l'accord de B (degré I), tous deux de morphologie dominante. Comme le montre la réduction ci-dessous, il est possible de lire cet accord enharmoniquement comme une septième de dominante de basse fondamentale F, avec sixte mineure et neuvième augmentée. Suivant le principe de la substitution tritonique expliqué précédemment, cet accord est l'équivalent de l'accord de B qui le succède :

Exemple 35 : A. Scriabine, "Poème" op.59 n°1, mes. 11-13, réduction

Mais l'orthographe de l'accord tel qu'il est écrit dans la partition indique que Scriabine pense véritablement un accord de B avec substitution de la basse fondamentale au triton. De plus, l'intervalle inhabituel de neuvième augmentée qui apparaît lorsqu'on lit l'accord sur F confirme cette analyse. Il est frappant de remarquer que cette substitution

intervient justement dans le contexte d'un enchaînement classique de deux accords de dominante à distance de quinte, F#-B, c'est-à-dire V-V/IV (comme dans le premier prélude du *Clavier bien Tempéré* déjà cité plus haut). Par ce procédé nouveau, Scriabine cherche certainement à "voiler"⁸ ce mouvement cadentiel éprouvé pour n'en garder qu'une allusion évanescence.

Remarquons enfin que, malgré le respect de l'unité tonale, l'armure a bel et bien disparu.

La prochaine étape sera la fusion/superposition progressive des accords de morphologie dominante fondés sur deux basses à intervalle de triton. Voici le début du *Poème-Nocturne* op.61 :

Exemple 36 : A. Scriabine, "Poème-Nocturne" op.61, mes. 1-3

L'orthographe employée indique que la basse fondamentale de l'accord qui se déploie le long de ces trois premières mesures est Db. Comme attendu, du début à la fin de l'extrait, le son *sol*, triton par rapport à la basse fondamentale, est tout aussi récurrent. Aux deuxième et troisième mesures, il est placé à la basse, ce qui renforce la totale ambivalence de cette harmonie toute scriabinienne...

Db7 + G7

Exemple 37 : construction de l'accord initial du "Poème-Nocturne" op.61

⁸ Nous faisons ici référence à l'expression de Nicolas Meeùs à propos de Debussy et sa tendance à "voiler la vieille dame", c'est-à-dire, à masquer les enchaînements harmoniques les plus classiques tels que la cadence parfaite. D'une manière bien différente, Scriabine s'inscrit dans cette même recherche d'inouï teinté d'ancien. Nicolas Meeùs, *A propos du rôle de l'harmonie des médiantes dans l'oeuvre de Debussy*, Fascicules d'Analyse Musicale IV (1991), p. 83-94. (Réédition de Mélanges de musicologie 1, Publications d'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université catholique de Louvain IV, 1974, p. 27-36)

En réalité, cette superposition de la quarte triton à la basse de l'accord n'est pas nouvelle. Cette morphologie fait partie du vocabulaire harmonique tonal traditionnel sous la forme, par exemple, de l'accord de sixte augmentée "française", comme dans cet extrait de l'op. 32 n°1 que nous avons déjà rencontré :

Andante cantabile
M. M. ♩ = 50

Fa#M
 V^{6aug} V⁹⁺

Exemple 38 : A. Scriabine, "Poème" op.32 n°1, mes. 1

En lisant cet accord enharmoniquement (et moyennant une transposition d'un demi-ton vers le bas) on obtient l'accord initial de l'op. 61 que nous avons réduit à l'Exemple 37, toutefois sans la neuvième *mib* et la sixte *sib* :

op.32 op.61

Exemple 39 : confrontation des premiers accords de l'op.32 et 61

L'accord avec triton que Scriabine obtient par superposition d'un accord de morphologie dominante et de sa substitution tritonique est donc par ailleurs aussi le résultat d'un "gel" d'anciennes tensions issues de la syntaxe classique, à l'instar de la sixte dans l'accord "de Chopin".

4.2. Elargissement de l'accord de Chopin

L'accord initial de l'op. 61 avec ce triton caractéristique ainsi que la sixte et la neuvième est loin d'être un cas isolé. Bien au contraire, cette morphologie d'accord à six sons va devenir la signature de Scriabine, dont *Prométhée, le poème du feu* op.60 sera un véritable manifeste.

Voici la réduction⁹ des mesures 459 à 478 de *Prométhée* :

⁹ Cette réduction est reprise telle quelle de Manfred Kelkel, *Alexandre Scriabine, un musicien à la recherche de l'absolu*, Fayard, 1999, p. 331

Exemple 40 : réduction de "Prométhée" op.60, mes.459-478

Constatons d'abord que les accords sont tous disposés de manières très différentes, ce qui ne facilite pas l'analyse. Par ailleurs, l'accord initial de l'op. 61 (Exemple 39) se présentait sous forme d'une superposition de quarts (à l'exception du *mib*). C'était aussi le cas dans l'accord "de Chopin" (Hormis entre la basse et la septième). Pour y voir plus clair, nous proposons donc de réagencer les accords figurant dans cette réduction suivant ces modèles (nous montrerons pourquoi par la suite) :

Exemple 41 : réduction et réagencement des accords de l'exemple 38

Grâce à cette manipulation, on se rend aisément compte que tout le passage présenté en réduction (et d'ailleurs toute la pièce) n'est composé qu'à partir d'un seul et même type d'accord, transposé¹⁰ et renversé; c'est l'accord "de Prométhée" :

C

Exemple 42 : Accord "de Prométhée"

Précisons que la neuvième et la sixte sont la plupart du temps majeures dans *Prométhée* mais seront très souvent mineures dans les œuvres suivantes.

Le choix de présenter cet accord en une disposition par quartes superposées n'est pas innocent... C'est en effet un type d'étagement des sons que nous avons déjà rencontré dans les exemples précédents et qui sera de plus en plus présent dans la musique de Scriabine. Comme le montre cette citation du compositeur, il s'agit d'une démarche tout à fait consciente :

«Par le passé les accords étaient étagés par tierces ou, de manière équivalente, par sixtes. Mais j'ai décidé de les étagger par quartes ou, de manière équivalente, par quintes.»¹¹

A la lumière de cette citation, observons les premières mesures de *Guirlandes* op.73 n°1 :

¹⁰ A propos des renversements de l'accord "de Prométhée", Manfred Kelkel parle "d'aspects" (Manfred Kelkel, *op. cit.*, p.324)

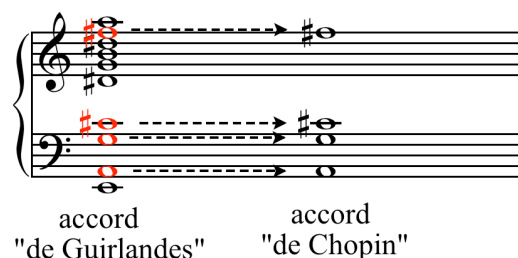
¹¹ Scriabine cité dans Leonid Sabaneïev, *Vospominanija o Skrjabin*, Moscou, 1925, p.220, cité Peter Sabbagh, *op. cit.*, p.44 (traduction)

Exemple 43 : A. Scriabine, "Guirlandes" op. 73 n°1, mes.1-10

Malgré le ton catégorique de Scriabine, nous voyons directement que l'étagement par quartes n'est pas un principe systématique. C'est d'ailleurs bien ce que nous avons constaté dans l'extrait de *Prométhée*. Il sera presque toujours combiné avec d'autres étagements dont celui plus classique par tierces, comme l'extrait ci-dessus l'illustre parfaitement. Au point de vue sonore, l'étagement par quartes participe d'une tendance (qui s'est toujours renforcée au fil des siècles) à élargir l'ambitus et à couvrir des registres de plus en plus larges. Dans *Guirlandes*, cette écriture marquée par l'emploi de grands intervalles, mélodiquement et harmoniquement, se traduit par une sonorité éthérée et vaporeuse.

Notons également le renversement assez rare chez Scriabine du premier accord (A) sur sa quinte juste et non sur sa quinte diminuée (comme nous l'avons observé au chapitre précédent et comme d'ailleurs à la deuxième mesure de *Guirlandes*). Remarquons aussi la présence du *ré#*, triton par rapport à la basse fondamentale, présenté sous forme d'une onzième naturelle. Malgré toute cette complexité, la présence de l'accord "de Chopin"¹², bien connu à nos oreilles, cimente l'identité de l'harmonie :

¹² ici présenté avec la sixte une octave plus haut pour clarifier notre démonstration



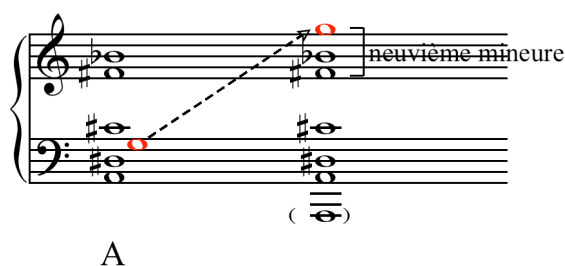
Exemple 44 : confrontation du premier accord de "Guirlandes" à l'accord "de Chopin"

Le Prélude op.74 n°1 confirme que Scriabine étage ses harmonies différemment d'une pièce à l'autre, en fonction des nécessités mélodiques, contrapunctiques et expressives. Dans cette pièce, suivant l'indication "Douloureux et déchirant" annoncée au début, il cherche à donner aux harmonies une sonorité plus rude, quasi glaciale en mettant en exergue des intervalles tels que la septième majeure ou la neuvième mineure. D'autre part, les dispositions obtenues sont aussi le produit des lignes chromatiques qui se superposent :



Exemple 45 : A. Scriabine, "Prélude" op.74 n°1, mes.1-2

A peu de détails près, l'accord encadré fondé sur A est un empilement de quartes :



Exemple 46 : réduction de l'op.74 n°1, mes.1, premier temps

La septième est placée au sommet de l'harmonie, ce qui a pour conséquence de faire ressortir l'intervalle de neuvième mineure qu'elle forme avec la sixte majeure. Ce simple changement de disposition par rapport à l'étagement par quartes, modifie considérablement la sonorité de l'accord.

Nous l'avons déjà remarqué, l'étagement par quartes existe en germe dans l'accord "de Chopin" (cfr. Exemple 11 p.14). Nous avons aussi constaté que ce dernier constitue la fondation de l'harmonie chez Scriabine : son noyau de base (cfr. Exemple 44). Le résumé chronologique suivant montre la parenté qui existe entre l'accord "de Chopin" et

l'accord "de Prométhée", dont la morphologie deviendra omniprésente dans la musique de Scriabine :

accord "de Chopin" accord "de Scriabine"

Exemple 47 : de l'accord "de Chopin" à l'accord "de Scriabine"

Le second peut être lu comme une extension du premier. Pour cette raison, nous décidons dorénavant d'appeler cet accord hexaphonique l'accord "de Scriabine"¹³.

Examinons les étapes de cet élargissement progressif de "l'accord de Chopin".

Le point de départ est donc la sixte (majeure ou mineure) qui comme nous l'avons vu, remonte à Chopin. Dès ses premières œuvres, Scriabine la substitue d'ailleurs régulièrement à la quinte de l'accord de tonique¹⁴, ne se détachant pas de la tendance de l'époque¹⁵. L'emploi de la neuvième, autant mineure que majeure, est déjà largement répandu dans la musique de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle¹⁶; il n'est donc pas étonnant de la retrouver, en un premier temps, au sommet de l'accord de dominante (comme cela est d'usage classiquement) et par la suite, à différents "étages" de l'accord (y compris sous la septième ou à distance de seconde par rapport à la tierce¹⁷). Comme nous l'avons montré plus haut, l'origine du triton est multiple : il provient à la fois d'une ancienne appoggiature ascendante de la quinte, de l'abaissement de la quinte dans l'accord du V/V (sixte augmentée) et de la technique de substitution tritonique. Le triton est de plus en plus souvent disposé à proximité de la basse fondamentale de l'accord. Le chiffre de 11# figurant sur l'Exemple 47 témoigne d'une autre analyse possible de ce constituant :

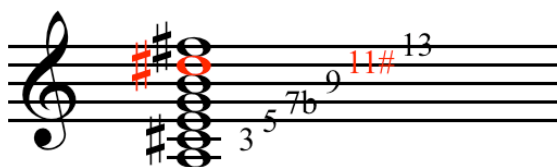
¹³ Nous ne reviendrons pas sur le débat autour du nom à donner à cet accord. Disons seulement que chacune des ses appellations met en lumière un aspect différent de sa nature ou, d'ailleurs, de son auteur. Ainsi, "accord mystique" (Leonid Sabaneïev) évoque les préoccupations philosophiques et spirituelles de Scriabine, empreintes de bouddhisme, d'hindouisme et d'ésotérisme, à travers le mouvement théosophique auquel il était lié; "accord prométhéen" ou de "Prométhée" (Joseph Beer) fait référence à la première œuvre qui est traversée par cet accord de manière systématique; "Klangzentrum" (Hermann Erpf au sujet de *Farben* op.16 n°3 de Schönberg, repris par Zofia Lissa au sujet de Scriabine) rapproche cet accord d'un accord-timbre; "accord synthétique" (Scriabine); "accord de Scriabine" (Peter Sabbagh) qui inscrit Scriabine dans la lignée de Chopin et donc de la tradition tonale.

¹⁴ Par exemple à la première cadence de l'op. 32 n°1, mes. 3 (cfr. Exemple 30 p.25)

¹⁵ Pensons par exemple à Debussy qui - dans une toute autre perspective- généralisera son emploi sur tous les degrés et la fera même cohabiter avec la quinte, jusque dans le cadre d'enchaînements parallèles.

¹⁶ Jean-Pierre Bartoli, *L'harmonie classique et romantique (1750-1900)*, Minerve, série Musique Ouverte, 2001, p.69

¹⁷ Comme par exemple dans l'Exemple 36 (p.28) ou dans le *Prélude* op.74 n°1



Exemple 48 : Etagement par tierce de l'accord de treizième de dominante

Il s'agit donc aussi de la onzième naturelle ramenée dans le registre grave. A ce propos, rappelons-nous du premier accord de l'Exemple 43 (*Guirlandes*) qui présentait une onzième naturelle (*ré#* - c'est-à-dire approximée au demi-ton supérieur) dans son registre attendu. Dans cette perspective, on peut tout simplement qualifier l'accord de Scriabine de treizième de dominante

Le dernier accord repris dans l'Exemple 47 est surmonté de la quinte de la basse fondamentale, une quarte juste au dessus de la neuvième. Jusque tard dans son œuvre, Scriabine évitera de faire sonner la quinte et la onzième naturelle simultanément. Cette habitude paraît légitime après être remonté à l'origine de la formation de l'accord de Scriabine... Comme nous l'avons signalé plus haut, la cohabitation de la quinte et de ses appoggiatures (la treizième et la onzième) n'est pas une pratique classique. Mais après *Prométhée*, Scriabine abandonnera progressivement cette règle, désormais ancienne, qui, après tout, avait pour but d'assurer la clarté et l'intelligibilité des tensions et de leurs résolutions attendues. A ce stade du développement de l'harmonie scriabinienne, ces considérations n'ont plus de sens! Voici en effet comment le compositeur décrit son accord :

«Ce n'est pas un accord de dominante mais un accord de base, une consonance. C'est vrai - il a une sonorité douce, comme une consonance.»¹⁸

Reprenons le même extrait de l'op. 74 n°1 déjà étudié ci-dessus et intéressons-nous au dernier accord, fondé sur C :

Douloureux déchirant

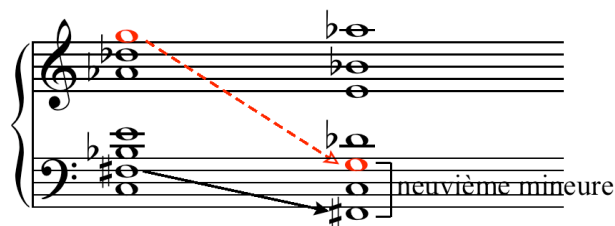
F# A F# A C

Exemple 49 : A. Scriabine, "Prélude" op.74 n°1, mes.1-2

D'après l'orthographe, il est évident que l'accord est renversé sur sa onzième, pratique que nous avons déjà observé (Exemple 34, Exemple 36, Exemple 43). Il présente également la sixte, la neuvième mineure ainsi que la quinte juste (par rapport à la basse

¹⁸ Scriabine cité dans Leonid Sabaneïev, *op. cit.*, p.47 cité dans Peter Sabbagh, *op. cit.*, p.40 (traduction)

fondamentale C). La sonorité rêche de cet accord est renforcée par le rapport de neuvième mineure entre la basse (onzième) et la quinte juste et ainsi qu'entre la fondamentale et la neuvième mineure.



C

Exemple 50 : réduction de l'op.74 n°1, mes. 2, troisième temps

Remarquons au passage que l'étagement de cet accord se fait plutôt par quintes, conformément à la citation de Scriabine reprise à la page 31.

Nous avons déjà observé l'emploi de la quinte juste, disposée en dessous de la basse fondamentale dans *Guirlandes* (Exemple 43). Voici un extrait de *Vers la Flamme* op. 72 qui met en œuvre ce même type de renversement :



Exemple 51 : A. Scriabine, "Vers la Flamme" op.72, mes.69-77

4.3. Enchaînement par notes communes

Toutes les transpositions (ou aspects) de l'accord "de Scriabine" sont reliées entres elles par au moins une note commune (les intervalles sont tous descendants) :

intervalle	2 ^{de} m	2 ^{de} M	3 ^{ce} m	3 ^{ce} M	4 ^{te} j	triton	5 ^{te} j	6 ^{te} m	6 ^{te} M	7 ^{ème} m	7 ^{ème} M
notes communes	1	4	2	4	2	4	2	4	2	4	1

Les harmonies évoluant par cycles de tierces majeures possèdent toujours quatre notes communes; celles évoluant par cycles de tierces mineures en possèdent deux (sauf pour l'enchaînement par triton qui offre quatre notes communes).

Voici le détail des enchaînements les plus récurrents dans les derniers opus :

Exemple 52 : enchaînements les plus récurrents

Remarquons que le nombre de notes communes reste le même que les neuvièmes et treizièmes soient mineures ou majeures. Cette propriété quasi "magique" fait partie d'un réseau de correspondances qui fascine Scriabine et qui s'inscrit dans la symbolique de la perfection sphérique, "du tout est dans tout", qui traverse son œuvre.

Gardons à l'esprit que, dans un souci de clarté, cette présentation est quelque peu artificielle, et ce pour plusieurs raisons. D'abord, en pratique, Scriabine ne cherchera pas spécialement à enchaîner des accords dont la qualification des neuvièmes et treizièmes est la même. Dans *Prométhée*, ces intervalles sont effectivement majeurs la plupart du temps, mais dans les pièces suivantes, ce ne sera plus forcément le cas. Ensuite, le parallélisme des enchaînements tels qu'ils sont notés dans cet exemple est rarement aussi systématique. En général, les enchaînements s'articulent autour d'une ou plusieurs notes communes dans un registre commun afin de générer des mouvements obliques et les mouvements parallèles sont contrebalancés par des mouvements contraires. Dans cet extrait de *Flammes Sombres* op.73 n°2, l'harmonie évolue presque parallèlement :

Avec une grâce dolente

F B F B F D Ab F

Exemple 53 : A. Scriabine, "Flammes sombres" op. 73 n°2, mes.1-5

Le parallélisme est renforcé par le motif *ré-réb-la* (à "l'alto") strictement transposé au même intervalle que la basse fondamentale. La dominance de mouvements descendants avec notamment le motif du "soprano" constitue le contrepoids à ce parallélisme. L'arpéggiation vers le bas est un geste caractéristique dans la musique pour piano de Scriabine. L'intérêt est double : elle retarde l'arrivée de la basse, prolongeant ainsi l'ambigüité harmonique, très souvent, jusqu'aux derniers instants des accords, et elle dilue l'impression de parallélisme qui pourrait résulter d'un emploi intensif d'une seule morphologie d'accord. La "dislocation" des mains par l'emploi de polyrythmies (dans l'exemple ci-dessus : trois contre quatre) participe aussi à gommer le parallélisme.

Un peu plus loin dans la même pièce :

G Eb D# A D# A C

Exemple 54 : A. Scriabine, "Flammes sombres" op.73 n°2, mes.17-22

L'alternance D#-A n'est exprimée que par le changement de basse puisque les notes du registre médiant restent en place. Ce tableau montre l'échange de fonction qui s'opère entre les notes communes (n.c.) à chaque changement de basse fondamentale (b.f.) :

ré#	8 ^{ve}	11 ^{ème} aug
fa#	9 ^{ème} aug	6 ^{te} M
sib	5 ^{te} j	9 ^{ème} m
do#	7 ^{ème} m	3 ^{ce} M
sol	3 ^{ce} M	7 ^{ème} m
n.c. b.f.	D#	A

Cette recherche du mouvement oblique et contraire pour annuler le parallélisme latent de son système harmonique, montre que Scriabine reste attaché à certains principes de la tradition classique. Ceci le distingue fortement d'un Debussy qui, au contraire, va explorer le parallélisme avec délectation, tournant le dos aux formules, selon lui, "solennellement ridicule(s)"¹⁹ enseignées dans les Conservatoires. La référence de Debussy en la matière remonte aux anciennes pratiques de l'organum parallèle et à la tradition baroque des accords de sixtes parallèles. Dans l'extrait suivant, Debussy enchaîne des accords de septième de dominante de manière strictement parallèle :

¹⁹ "Ce qu'on pourrait souhaiter de mieux à la musique française c'est : de voir supprimer l'étude de l'harmonie telle qu'on la pratique à l'école et qui est bien la façon la plus solennellement ridicule d'assembler des sons. Elle a, de plus, le grave défaut d'unifier l'écriture à un tel point que tous les musiciens, à quelques exceptions près, harmonisent de la même manière." - Claude Debussy, *Monsieur Croche*, Gallimard, coll. L'imaginaire, 2010, p.65

The image shows a musical score for a piano and guitar. The piano part is written on a grand staff with treble and bass clefs. The guitar part is written on a grand staff with treble and bass clefs. The piano part features a sequence of chords in the right hand and a sequence of chords in the left hand. The guitar part features a sequence of chords in the right hand and a sequence of chords in the left hand. The chords are marked with '7' and '+' symbols.

Exemple 55 : C. Debussy, Sarabande de la "Suite pour le Piano", mes.9-12

Précisons -si cela est nécessaire- que cet exemple ne rend pas compte de la richesse de l'écriture de Debussy... Le parallélisme strict n'est qu'une des nombreuses couleurs de la palette du maître dont l'enchaînement par notes communes fait également partie! Cet exemple a l'intérêt de présenter un emploi radicalement différent de l'accord de dominante.

5. Vers une écriture modale

5.1. Equivalence harmonie/mélodie : origine d'une pensée modale

Voici ce que dit Scriabine à propos du rapport qu'entretiennent mélodie et harmonie dans son écriture :

«La mélodie et l'harmonie représentent les deux aspects d'un principe unique. Ma mélodie est une harmonie décomposée et mon harmonie une mélodie condensée.»²⁰

Il va effectivement abolir progressivement la distinction nette entre mélodie et accompagnement, en entretenant toutefois toujours des liens étroits avec la tradition de la mélodie accompagnée. A ce propos, la *Sonate n° 4 op.30* contient une curiosité dans l'écriture qui préfigure cette évolution :

Exemple 56 : A. Scriabine, *Sonate 4 op.30*, mes.6-9

Cette pièce est tonale et encore fortement influencée par le chromatisme wagnérien, comme en atteste l'accord "de Tristan" qui apparaît à la mesure 8 (ici sous forme d'accord de passage). La singularité se trouve à la mesure 7 : le saut de sixte mineure descendante (*ré#-faX*) mène donc à une appoggiature ascendante du *sol#*. Pourtant, les deux demi-soupirs qui succèdent directement le *faX* semblent indiquer à l'interprète de lever le pouce du clavier. La pédale étant enfoncée pour entretenir la résonance de l'accord joué à la main gauche à cause de son grand ambitus, les silences notés ne seront pas du tout entendus... Ce fugitif moment où le pianiste "perd" le contrôle de la conduite des voix en quittant la touche est une véritable prémonition des années à venir. A cet instant le *faX* n'est pas seulement une appoggiature mais aussi un constituant de l'accord...

De plus en plus, les harmonies vont se déployer, constituant par constituant, dessinant les contours d'une mélodie caractérisée par de nombreux intervalles disjoints :

²⁰ Alexandre Scriabine cité dans Manfred Kelkel, *op. cit.*, p.318

Db

Exemple 57 : A. Scriabine, "Poème-Nocturne" op.61, mes.1-3

A part la longue appoggiature du *mi*b (qui n'est pas sans rappeler l'appoggiature que nous avons observée dans l'Exemple 56), toutes les notes de la mélodie proviennent de l'harmonie qui la supporte. Les chiffres inscrits en dessous de chaque note de la mélodie indiquent la fonction qu'elles occupent dans l'accord "de Scriabine". Voici un autre exemple²¹ :

B F B G C# -----(F#) C F#

Exemple 58 : A. Scriabine, Op.59 n°1, mes.1-9

Dans cet exemple, les premières notes de chaque mesure (et donc sur chaque changement d'harmonie) sont des notes pivots, appartenant aussi à l'accord précédent. Le *do#* de la fin de la deuxième mesure peut aussi être interprété comme une anticipation de la neuvième de l'accord suivant (idem pour le *ré#* de la mesure 4). L'arpéggiation descendante de l'accompagnement est devenue idiomatique. Elle est, au fond, une autre manifestation de cette assimilation de l'harmonie et de mélodie. Dans un univers musical où les tensions classiques, issues du contrepoint, se sont relâchées, les harmonies finissent par constituer des *réservoirs de notes*.

A l'inverse, l'harmonie peut aussi se "replier" sous forme d'échelle. Ainsi, la formule suivante apparaît très souvent de la musique de Scriabine :

G

Exemple 59 : A. Scriabine, "Poème-Nocturne" op.61, mes.24

²¹ Le code-couleur est inspiré de celui figurant en préface de *Prométhée* op.60

(G) Bb Db Bb

Exemple 60 : A. Scriabine, "Vers la Flamme" op.72, mes.72-74

imperieux
con sord.

Eb C

Exemple 61 : A. Scriabine, "Prométhée" op.60, mes.38-42 (piano)

Il s'agit en fait du déploiement d'un véritable mode hexaphonique, sorte de compression de l'accord "de Scriabine" (la basse fondamentale de l'accord étant la "tonique" du mode correspondant) :

mode hexaphonique C

Exemple 62 : mode hexaphonique

Nous y reconnâitrons le mode "acoustique" utilisé par Bartok, notamment.

5.2. Modes à transposition limitées

Si Scriabine considère l'harmonie comme un réservoir de notes, différents réseaux d'intervalles vont inévitablement émerger en fonction de la qualification des neuvièmes et treizièmes, de la présence ou non de la quinte juste et de la progression de la basse fondamentale. Nous n'avons pas la certitude que Scriabine vise volontairement l'obtention de certaines échelles. Par contre, le potentiel étonnant de l'accord "de Scriabine" à générer des modes à transposition limitées est indéniable. A ce sujet, nous nous devons de mentionner la grande influence de Peter Sabbagh sur les analyses qui vont suivre. Voici trois exemples de modes qui apparaissent dans l'œuvre de Scriabine.

A. Gamme par ton

L'accord "de Scriabine" avec **neuvième majeure** et **treizième mineure** constitue un "total hexatonique par tons entiers", en ce sens qu'il contient les six degrés de la gamme par tons, ou du premier mode à transpositions limitées, selon la classification d'Olivier Messiaen²².

A cause de son motif chromatique (*sol-sol#-la*), on ne peut pas dire que le *Poème fantasque* op. 45 n°2 soit une pièce modale employant strictement la gamme par tons. Cependant, en lisant ce chromatisme comme un élément de figuration, on se rend vite compte que la pièce est traversée par les deux transpositions possibles de la gamme par tons. Les zones rouges correspondent à la transposition 1² et les zones bleues à la transposition 1¹, toujours selon la notation de Messiaen :

The image shows a musical score for Scriabine's "Poème fantasque" op. 45 n°2, marked "Presto" with a tempo of 192. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-5) features a red-shaded region (transposition 1²) and a blue-shaded region (transposition 1¹). The second system (measures 6-12) also shows these shaded regions. The third system (measures 13-14) is primarily red-shaded. Chords are labeled below the staff: G, C (dominante sur pédale de tonique), D, G (dominante sur pédale de tonique), (G), Eb, C, Ab, F, Db, and G. Performance instructions include *pp*, *cresc. poco a poco*, and *smorz.*

Exemple 63 : A. Scriabine, "Poème fantasque" op. 45n°2

Les enchaînements par tierces majeures (F-Db-G) conservent logiquement la même transposition du mode. Les enchaînements par tierces mineures (Eb-C et Ab-F), au contraire, entraînent un changement de transposition.

Malgré tout, cette pièce est encore structurée tonalement. L'accord de la mesure 2 (et 14) est un accord de dominante sur pédale de tonique (avec la quinte brodée) dont la résolution ne se fait entendre qu'à la dernière mesure. A la mesure 5, le même accord transposé sur *sol* indique une direction vers le ton de la dominante.

²² Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Paris, Alphonse Leduc, 1986, p.52

B. Mode octophonique

La succession d'accords "de Scriabine" avec **neuvième mineure**, **treizième majeure** et éventuellement **quinte juste** à intervalle de **tierce mineure** engendre le second mode à transpositions limitées, autrement connu en tant que mode "octophonique" :

Exemple 64 : engendrement du mode octophonique

Ce principe est mis en œuvre dans le *Poème-Nocturne* op. 61 dont la première section fait apparaître successivement les trois transpositions possibles du mode octophonique par un procédé de marche harmonique à la seconde majeure :

Exemple 65 : A. Scriabine, "Poème-Nocturne" op. 61, mes.1-16

Le cadre rouge met en évidence le mode 2³, le bleu le mode 2² et le vert le mode 2¹. Dans ce cas aussi, certaines notes sont hors-mode mais s'expliquent toutes par la figuration. A ce sujet, il est intéressant de remarquer que dans cette conception modale, le *mibb* de la première mesure que nous avons précédemment analysé (cfr. Exemple 36) comme une appoggiature de la neuvième majeure (*mib*) fait partie du mode et pourrait être considéré comme une neuvième mineure. Le *mib*, par contre, devient alors une échappée. Le point d'orgue, mystérieusement placé sur ce *mibb* (et sur le *fab* par la suite) au double statut

n'est pas anecdotique : il pourrait être le signe que Scriabine ressent le besoin de prolonger à l'extrême cette note pour la faire entrer dans un système modal. Sans cela, la gestique romantique par laquelle cette note est amenée ne peut qu'en faire une appoggiature...

Plus loin dans la même pièce, l'aspect modal est plus explicite :

D **F/B**

Exemple 66 : A. Scriabine, "Poème-Nocturne" op.61, mes.92-94

Hormis le *mi* de la mesure 92, ces trois mesures s'inscrivent dans le mode 2¹. Aux mesures 93-94, l'harmonie se fait particulièrement ambiguë. En effet, sur ces deux mesures, un quasi total octophonique est atteint (il manque le *sol*) et il devient vite impossible de dire si l'harmonie est F ou B. C'est une vraie fusion de ces deux accords "de Scriabine" avec neuvième mineure et treizième majeure sous forme d'un agrégat harmonique inédit.

Cet extrait de l'op. 74 n°3 est la preuve définitive que Scriabine est à cheval entre une pensée harmonique et une pensée modale :

(D#) **F#** **A**

F#

Exemple 67 : A. Scriabine, op.74 n°3, mes.19-26

Après une sorte d'hésitation, la mélodie déploie le mode 2² sous forme d'une échelle descendante, soutenue par une harmonie de F#. Dans un environnement harmonique où les neuvièmes sont mineures et où les accords s'enchaînent par tierces mineures (D#-F#-A), il n'est pas étonnant que Scriabine ait "entendu" le mode 2... Comme nous l'avons déjà dit, il s'agit d'une propriété inhérente à son système harmonique!

C. Troisième mode à transposition limitée

La superposition de trois accords "de Scriabine" avec **neuvième majeure**, **treizième mineure** et éventuellement **quinte juste** à intervalle de **tierce majeure** génère le troisième mode à transpositions limitées de Messiaen :

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains three chords: Ab major (Ab, C, Eb), C major (C, Eb, G), and E major (E, G, B). The notes are color-coded: Ab is red, C is blue, Eb is green, G is orange, and B is purple. The bottom staff shows a sequence of notes: Ab, C, Eb, G, B, Ab, C, Eb, G, B, Ab, C, Eb, G, B, Ab, C, Eb, G, B.

Exemple 68 : engendrement du troisième mode à transpositions limitées

Ce mode apparaît dans le *Poème* op.71 n°1 et est employé d'une manière très particulière. Dans cet extrait, il s'agit du mode 3⁴ :

The image shows a musical score for a piano piece titled "Fantastique". The score is in 6/8 time and features complex rhythms, including triplets and sixteenth notes. The first measure is marked with a piano (p) dynamic. The score includes fingerings and accents for both hands.

Exemple 69 : A. Scriabine, "Poème" op.71 n°1, mes.1-4

Dès les deux premières mesures, huit sons sur les neuf qui constituent le mode 3⁴ sont entendus (il manque le *si*). Le total des sons du mode est atteint au premier temps de la troisième mesure, c'est-à-dire suffisamment vite pour que la couleur complète de ce mode puisse rayonner.

Remarquons la saveur mineure de la première harmonie, inhabituelle chez Scriabine. Cet accord est d'ailleurs difficilement analysable sous la forme d'un accord "de Scriabine"... Le constat est le même pour l'accord à sept sons, plaqué au début de la troisième mesure. La pensée modale inspire donc de nouveaux accords à Scriabine, de nouvelles couleurs.

Deuxième partie : de Scriabine à Grisey?

Nous venons de définir quelques-unes des principales caractéristiques de la musique de Scriabine en s'efforçant de comprendre son ancrage dans la tradition tonale. Dans cette deuxième partie, nous élargirons la perspective en tentant d'établir certaines correspondances avec l'esthétique de ce que certains ont appelé la "musique spectrale". Nous nous concentrerons, tout du moins, sur certains illustres représentants de cette tendance récente qui ne cesse, aujourd'hui encore, d'influencer les nouvelles générations de compositeurs.

Nous commencerons par un bref rappel des éléments clés de la pensée spectrale, avant de les confronter, d'une manière ouvertement anachronique, à l'œuvre de Scriabine.

Précisons que l'objet de ce rapprochement n'est pas de démontrer que Scriabine est le "premier" spectral, mais plutôt d'insister sur la modernité encore vivace de ce compositeur.

1. Vous avez dit spectral?

L'appellation "musique spectrale" remonte à l'article-manifeste rédigé par Hugues Dufourt en 1979²³. Le choix du mot "spectral" a fait couler beaucoup d'encre à cause du cliché qu'il véhicule, selon lequel les compositeurs inscrits dans cette mouvance originaire de la fin des années 60 ne composent qu'avec des "spectres" (dans le sens acoustique du mot!). Dans son article de 1998, "*Vous avez dit spectral?*"²⁴, Gérard Grisey tente de redéfinir quels ont été les champs d'investigation du groupe, initialement formé par Hugues Dufourt, Michaël Levinas, Tristan Murail, Roger Tessier et lui-même, ainsi que les conséquences de ces idées nouvelles sur la musique. En voici un aperçu :

A propos de l'harmonie et du timbre :

- «
- Une approche plus "écologique" des timbres, du bruit et des intervalles
- Assimilation de l'harmonie et du timbre en une même entité
- Intégration de tous les sons (du bruit blanc aux sons sinusoïdaux)
- Création de nouvelles fonctions harmoniques incluant la notion de complémentarité (acoustique et non chromatique) et de hiérarchies de complexité
- Redéfinition, dans un contexte plus large, des idées de consonance et de dissonance ainsi que de modulations
- S'évader du système tempéré
- Création de nouvelles échelles et -au fil du temps- une ré-invention de la mélodie
- »

A propos du temps :

- «
- Une attitude plus attentive face à la phénoménologie du son
- Intégration du temps comme objet premier de la forme
- Exploration des temps "étirés" et "contractés", distincts de ceux des rythmes et du langage
- Rénovation -au fil du temps- d'une métrique souple et l'exploration des seuils entre rythme et temps
- Dialectiques possibles entre musiques évoluant dans des temps radicalement différents
- »

A propos de la forme :

- «
- Une approche plus "organique" de la forme par auto-génération des sons
- Exploration de toutes les formes de fusion et les seuils entre différents paramètres
- Potentiel d'interaction entre fusion et continuité, d'une part, et diffraction et discontinuité d'autre part
- Invention de processus, par opposition au développement traditionnel
- Emploi d'archétypes sonores souples, neutres, facilitant la perception et la mémorisation des processus
- Superposition et mise en ou hors phase de processus contradictoires, partiels ou implicites
- Superposition et juxtaposition de formes s'écoulant à des échelles temporelles radicalement différentes
- »

²³ Hugues DUFOURT, « Asthetik der Transparenz, Spektrale Muzik » (1979), traduction allemande de Martin Kaltenecker, in *MusikTexte, Zeitschrift für neue Musik*, Heft 79, Köln, Juni 1999, 76 p., pp. 37-39, également in *Wien Modern*, 27. Oktober bis – 26. November 2000 (Elektronik Raum « musique spectrale »), p.88-90

²⁴ Gérard Grisey, *Ecrits, ou l'invention de la musique spectrale*, édition réalisée par Guy Lelong avec la collaboration d'Anne-Marie Réby, collection « Répercussions », MF Éditions, Paris 2008.

Certains points mentionnés sont directement hors-sujet dans le cadre d'une mise en perspective avec Scriabine (comme par exemple la question du tempérament égal et de la microtonalité). Par contre, certaines idées sont étonnamment similaires à la démarche du compositeur russe, notamment à propos de l'harmonie, du timbre, de l'idée de consonance, des échelles, de la mélodie, du temps musical...

Plus concrètement, ces idées musicales ont été mises en œuvre à travers un ensemble de techniques, développées par les membres de la "première heure" et par d'autres, partagées ou non entre eux, et qui continuent d'influencer considérablement les musiciens d'aujourd'hui. Ces derniers (en tous cas les moins "orthodoxes") continuent de faire évoluer cette tradition, elle-même inscrite dans une lignée d'harmonistes tels que Rameau, Debussy ou Messiaen, mais aussi proche de compositeurs tels que Varèse, Ligeti ou Steve Reich. Ces techniques ont été étudiées et "cataloguées", notamment par Joshua Fineberg²⁵ (2000) et François Rose²⁶ (1996). Nombre d'entre elles, trouvent leur origine dans les nouvelles technologies et principes physiques développés à l'époque. Ainsi, le filtrage, la modulation en anneaux, les lignes de délais mais aussi le repliement de fréquences, la synthèse FM ou le frequency-shift, seront transposés dans le domaine de l'écriture (Tristan Murail sera un des pionniers de cette tendance). Une autre grande source d'inspiration, sera l'analyse précise du son, rendue possible à partir des années quarante par le sonagramme : une représentation en trois dimensions du *spectre* d'un son et de son évolution temporelle. Les premiers spectraux tenteront d'orchestrer ces sortes de "partitions scientifiques", de les *modéliser* instrumentalement. Les modèles de ces analyses seront aussi bien *harmoniques* (la voix humaine, des sons instrumentaux...) qu'*inharmoniques* (les multiphoniques, la résonance des cloches...). Le début de *Partiels* (1975) ou de *Transitoires* (1981) de Gérard Grisey sont de parfaits exemples de cette tentative²⁷ de synthèse additive instrumentale. Dans *Partiels*, Grisey a basé son analyse sur la transitoire d'attaque d'un *mi* de Trombone et de contrebasse. Ce phénomène de quelques millisecondes va être *dilaté temporellement* par le compositeur afin d'être rendu "audible", de le transposer à une échelle humaine. Ce ralentissement du flux d'informations est typique de la musique spectrale. Formellement, ce principe se traduira par un déploiement très progressif de métamorphoses successives du matériau sonore (*processus*). Afin d'assurer la continuité de l'harmonie, les spectraux feront appel à des techniques d'interpolation pour relier, le plus lentement possible, plusieurs accords ou *réservoirs de notes*, et chercheront souvent à connecter les étapes du "morphing" harmonique par des *notes communes*.

Ce bref résumé ne couvre pas toutes les idées cultivées par les spectraux, mais aura toutefois suffi pour introduire les concepts qui seront exploités dans le chapitre suivant.

²⁵ Joshua Fineberg, *Guide to the basic concepts and techniques of Spectral Music*, Contemporary Music Review, 2000, Vol. 19, partie 2. Londres: Routledge: p.81-113

²⁶ François Rose, *Introduction to the pitch organization of French spectral music*, 1996, Perspective of New Music, n°34 (2), p.6-39

²⁷ "tentative" car ce type de technique ne produira jamais une synthèse "réaliste" du modèle. Les spectraux en étaient conscients.

2. Scriabine, visionnaire?

Afin d'établir des correspondances concrètes entre l'esthétique de Scriabine et l'esthétique spectrale, nous avons choisis quelques techniques et principes récurrents chez les compositeurs gravitant autour des idées spectrales. Nous essaierons de voir s'il est possible d'en trouver les prémices chez Scriabine.

Le nom de Gérard Grisey reviendra souvent. En effet, la radicalité et le caractère presque pédagogique de ses premières œuvres se prête bien à notre démonstration. Cependant, les compositeurs auxquels nous nous référerons ne font pas tous partie du "noyau dur" du mouvement spectral. Ils sont toutefois tous fortement influencés par les idées des premiers spectraux, tout en ayant développé des langages très personnels.

2.1. Spectre harmonique

La première connexion -la plus évidente- que l'on peut faire entre Scriabine et les spectraux, est le rapport privilégié que son accord entretient avec la série harmonique. En effet, comme le remarquait déjà Sabaneïev dans un article à propos de *Prométhée* en 1912²⁸, tous les sons de l'accord "de Scriabine", et par conséquent du mode hexaphonique dérivé, sont inclus dans les premiers partiels de la série harmonique (en admettant une approximation tempérée). Le statut du triton de l'accord est particulier puisqu'il ne se trouve pas à la bonne octave (nous reviendrons un peu plus loin sur cette exception) :

The image shows two musical staves. The top staff is a piano score with 24 numbered notes (1-24) representing the harmonic series. The notes are: 1 (C), 2 (C), 3 (G), 4 (F), 5 (E), 6 (D), 7 (D), 8 (C), 9 (G), 10 (F), 11 (E), 12 (D), 13 (D), 14 (C), 15 (G), 16 (F), 17 (E), 18 (D), 19 (D), 20 (C), 21 (G), 22 (F), 23 (E), 24 (D). A bracket groups notes 1 through 11. A dashed arrow points from note 11 down to the second staff. The second staff shows a piano score for a 'mode hexaphonique dérivé' with six notes: C, G, F, E, D, and a tritone (F#). A bracket groups these six notes. To the right of the first staff, a chord is shown with notes C, G, F, E, D, and F#, labeled 'accord "de Scriabine"'. The tritone (F#) is highlighted in blue in both the chord and the second staff.

Exemple 70 : confrontation de la série harmonique et de l'accord "de Scriabine"

Chez Grisey, le spectre harmonique a un rôle quasi fonctionnel : il est toujours employé pour exprimer un état stable, l'état de repos. A l'inverse, l'inharmonicité est symbole d'instabilité, de tension. Grisey à propos de *Périodes* (1974) :

²⁸ Leonid Sabaneïev, *Prometheus von Skrjabin*, in Wassily Kandinsky, Franz Marc, Der Blaue Reiter, Munich, 1912

«[...] c'est dans Périodes que j'ai commencé à contrôler différents degrés de tension harmonique (harmonicité / inharmonicité) [...]»²⁹

Au contraire de Grisey, Scriabine ne cherche pas (ou plus) à établir une dialectique basée sur la tension/détente. En fait, c'est de là qu'il vient (la musique tonale) et il cherche à s'en éloigner grâce au système modal qu'il est en train de développer. Remémorons-nous ce que Scriabine disait de son accord :

«Ce n'est pas un accord de dominante mais un accord de base, une consonance. C'est vrai - il a une sonorité douce, comme une consonance.»³⁰

Au passage, mettons cette citation en résonance avec la définition de "consonance" proposée par Jacques Chailley :

«Une sonorité est consonante lorsque les sons qui la composent sont aptes à se fondre en une perception unique, homogène, tout en restant perçus comme éléments d'un tout harmonieux [...]»³¹

Grisey, lui, évolue dans un milieu musical où la musique sérielle domine. La notion de tension/détente harmonique n'est donc pas exactement au goût du jour... Ce qui relie les deux compositeurs, c'est cette même sensation de stabilité *consonante*, de fusion sonore, qu'ils ressentent dans un environnement harmonique (au sens spectral).

En parcourant l'œuvre de Scriabine, on tombe régulièrement sur des dispositions d'accords qui coïncident avec le modèle de la série harmonique :



Exemple 71 : A. Scriabine, "Poème" op.59 n°1, mes.36-39

Les notes colorées en rouges correspondent aux notes de l'accord final de l'extrait ci-dessus :

²⁹ Interview par Guy Lelong, livret du disque Acord 206532, 1999, cité dans Jérôme Baillet, *Gérard Grisey, Fondements d'une écriture*, L'Harmattan-L'itinéraire, coll. Musique et Musicologie : Les dialogues, 2000, p.98

³⁰ Scriabine cité dans Leonid Sabaneïev, *Vospominanija o Skrjabinie*, p.47 cité dans Peter Sabbagh, *op. cit.*, p.40 (traduction)

³¹ Jacques Chailley, *Expliquer l'harmonie?*, Paris, l'Harmattan, Les Introuvables, 1996, p.126

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

accord final
de l'op. 59 n°1

Exemple 72 : confrontation de l'accord final de l'op.59 n°1 et de la série harmonique correspondante

Une autre situation très similaire à la fin de *Vers la Flamme* :

8

accord final
de l'op. 72

Exemple 73 : A. Scriabine, "Vers la Flamme" op.72, mes.136-140

Ce qui donne :

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

accord final
de l'op. 72

Exemple 74 : confrontation du dernier accord de l'op.72 à la série harmonique correspondante

Bien entendu, cette observation pourrait être faite chez bien des compositeurs classiques³². En effet, la disposition "spectrale" des sons fait partie de la tradition (bien qu'elle n'intègre pas les 11 et 15^{ème} partiels comme Scriabine a pu le faire). Ce qui est frappant dans les deux exemples précédents, c'est cet égrènement méthodique des notes, du bas vers le haut, comme pour faire référence à la nature du son. Comment ne pas penser à *Partiels*, l'œuvre-manifeste des principes spectraux?

³² Revenons notamment à l'Exemple 10 p.13 où Chopin écrivait le si, quinte de l'accord de dominante, en même temps que le do#, appoggiature de la quinte. Le si s'inscrit en fait dans la résonance de la basse et favorise la sonorité puissante de l'accord.

Exemple 75 : G. Grisey, "Partiels", p.3

Voici la réduction de l'accord exposé initialement :

trombone
contrebasse

accord initial
de *Partiels*

Exemple 76 : réduction de l'accord initial de "Partiels"

Ce rapprochement ne démontre pas pour autant que la démarche est consciente chez Scriabine. Il nous montre cependant que son intuition correspond à un modèle par ailleurs déjà bien connu à son époque. A ce propos, voici ce que Scriabine répond aux tenants de la théorie initiée par Sabaneïev selon laquelle il aurait consciemment organisé son harmonie pour qu'elle corresponde aux harmoniques naturels :

«Je trouve mes agrégations sonores et mes harmonies de manière intuitive, et les acousticiens peuvent bien l'enseigner

[la théorie de la résonance] si cela leur est nécessaire. Il m'est agréable d'apprendre que des principes théoriques sont en accord avec mon intuition. Après tout, c'est sans doute obligatoire.»³³

L'étonnant rapprochement avec les harmoniques naturelles se fait effectivement moins évident dès lors que Scriabine emploie la neuvième mineure (c'est-à-dire extrêmement souvent). En effet cet intervalle n'apparaît que très loin dans la série harmonique, c'est-à-dire, au 17^{ème} partiel. De plus, la disposition par quartes (même avec la neuvième majeure), si courante chez Scriabine ne s'intègre pas tout à fait au schéma de la série harmonique comme nous l'avons remarqué dans l'Exemple 70. Le triton, placé entre la septième et la basse fondamentale voire en dessous de celle-ci, confère à l'accord "de Scriabine", une sonorité inharmonique (qui lui apporte ce caractère si sombre). L'approximation (inévitabile) du onzième partiel, un quart de ton plus haut pour le faire rentrer dans le système tempéré, apporte encore un surcroît d'inharmonicité.

Kaija Saariaho exploite un phénomène assez semblable dans *Cendres* (1998), son trio pour flûte alto, violoncelle et piano. Dans cette pièce, l'harmonie émerge progressivement d'un geste initial de violoncelle faisant jaillir des gerbes d'harmoniques de sa corde la plus grave (C). Cette technique de "trille de pression" appliquée sur le *mib* de cette corde, met particulièrement en évidence le *sol4*, c'est-à-dire, l'harmonique 6 de la fondamentale C. Le son *mib* étant présenté dès le début comme une sorte de basse, on percevra le *sol4* plutôt comme l'harmonique 5 de Eb. A la mesure 10, l'harmonie se fait plus explicite... à un détail près. Voici le passage :

Exemple 77 : K. Saariaho, "Cendres", mes.10-11

Réduisons l'harmonie de cet extrait et comparons-la à la série harmonique sur Eb, basse annoncée au début de l'œuvre :

³³ Leonid Sabaneïev, *op. cit.*, p.64 cité dans Peter Sabbagh, *op. cit.*, p.40 (traduction)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

accord
de Cendre

Exemple 78 : réduction des mes. 10-11 de "Cendres"

L'intrusion du *fa#* dans une harmonie par ailleurs si limpide fait apparaître la tierce mineure de la basse Eb, brouillant soudainement les pistes... En fait, de manière analogue à la onzième naturelle de Scriabine, cette note "étrangère" peut-être considérée comme une transposition d'un harmonique supérieur, plusieurs octaves vers le bas. Ici, il s'agit de l'harmonique 19, transposé de trois octaves vers le grave.

Si la musique ne devait plus être composée qu'à partir de constituants de séries harmoniques, elle deviendrait vite ennuyeuse à mourir! Ce principe de "repliement fréquentiel"³⁴ fait partie d'un arsenal de techniques typiquement spectrales, souvent inspirées de la technologie, visant à altérer des spectres dans l'optique de faire évoluer l'harmonie ou de "synthétiser" de nouveaux accords.

Grisey a fait un usage de cette même technique, de façon encore plus systématique dans *Partiels*, dont voici une réduction³⁵ des onze premières itération du geste initial (les notes blanches sont harmoniques et les noires inharmoniques) :

³⁴ par analogie au phénomène apparaissant dans le traitement numérique des signaux (et notamment du son)

³⁵ François Rose, *Introduction to the pitch organization of French spectral music*, 1996, *Perspective of New Music*, n°34 (2), p.10

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

8

Woodwinds

Percussion

Strings and Accordion

14th 1/6 Via

10th Cla

6th Cello

2nd Hn Trb

1st Cb

8

noise

Via	Via	Via	Via	Fl	Cla	Cello	Fl	E.Hn	Via	Fl
	Cla	Cla/Cello	Cla/Cello	Cla/Cello	Hn	Cla	E.Hn	Via	Fl	Fl
	Cla/Cello	Cla/Cello	Ob	Hn	Via/Cello	Trb	Cla	Hn	E.Hn/Via	Cla/Vln
	Hn/Trb	Hn/Trb	Hn/Trb	CIB/Trb	CIB/Trb	CIB/Hn	Trb	Trb/CIB	Hn/Trb/Cello	Hn/Trb/CIB
	Cb	Cb	Cb	Cb	Cb	Cb	Cb	Cb	Cb	Cb
			Via	Via	Hn	Trb/Via	Fl	Fl/Vln/Via	Vln/Via/E.Hn	Fl/Cla/CIB

Exemple 79 : réduction du début de "Partiels" (François Rose)

Au départ d'un accord parfaitement harmonique -une pure consonance-, Grisey fait s'effondrer l'harmonie sur elle-même en ramenant des harmoniques de rang élevé dans le registre grave, jusqu'à l'obtention un accord totalement replié et tout à fait inharmonique. Remarquons avec amusement que l'accord de l'étape 8 présente l'intervalle (tempéré!) de triton dans le registre grave, exactement comme l'accord "de Scriabine"! La comparaison s'arrête là puisque l'accord formé au dessus de cette double basse "à la" Scriabine explore des sonorités toutes autres...

Concluons ce point par une réduction de la magnifique coda de *Professor Bad Trip, lesson II* de Fausto Romitelli. La sonorité "ouverte" et éthérée de ces accords évoque lointainement l'atmosphère flottante de la musique du compositeur russe. D'un point de vue morphologique, la plupart de ces accords ne ressemblent pas spécialement à des accords "de Scriabine" mais ils y sont apparentés de par leurs dispositions larges, et par leur nature de portion de modes (à cinq ou six sons) étagée sur plusieurs octaves. Les accords 3 et 4, par exemple, sont des gammes par tons entiers réparties verticalement :

Pédale de Mi

Exemple 80 : F. Romitelli, "Professor Bad Trip - Lesson II", p.39-41, réduction

2.2. Modélisation

Le principe de modélisation est probablement la tentative la plus anachronique de relier la musique de Scriabine avec celle des spectraux. En effet, cette technique repose en grande partie sur l'analyse du son à l'aide d'instruments dont il ne disposait pas! Nous sommes donc bien loin de l'univers mystique de Scriabine... Pourtant, la modélisation existe depuis toujours dans la musique. Une mélodie, très mobile dans le registre aigu peut suffire à "modéliser" un chant d'oiseau. Mais la musique de Scriabine n'est pas "illustrative"; elle n'existe que dans un monde idéal...

Un geste caractéristique nous fait penser³⁶ que Scriabine a une écoute toute particulière du son. En voici une apparition :



Exemple 81 : A. Scriabine, "Poème-Nocturne" op.61, mes.98-101

La sonorité dense de l'accord noté en clé de *fa*, avec triton, neuvième mineure et septième mineure, génère un halo complexe de battements dus aux frottements des spectres de chacune des notes qui le composent. Oserait-on imaginer que Scriabine a entendu ce phénomène de battement en composant au clavier ou mieux, en improvisant? Se pourrait-il qu'il ait ensuite cherché à reproduire, à amplifier l'une de ces fréquences de battements (peut-être celle qu'il percevait le mieux) directement dans son écriture rythmique? Dans cette perspective, le motif en croches répétées à la main droite pourrait s'apparenter à une forme de modélisation intuitive...

On retrouve le même type de geste dans *Vers la Flamme* :



Exemple 82 : A. Scriabine, "Vers la Flamme" op.72, mes.99-100

³⁶ Cette idée nous est due à Jean-Luc Fafchamps qui a évoqué de manière informelle, lors d'un cours d'analyse au Conservatoire de Mons, la possibilité d'une écoute "spectrale" chez Scriabine. C'est plus précisément au sujet de l'extrait de *Vers la Flamme* qui suivra que portait sa remarque.

Dans ce cas, l'accord grave -un accord de septième de dominante sur D- est d'abord joué par les deux mains en nuance *f*, puis, dans la continuité de la résonance, les mains se déplacent pour jouer les fameux "battements". Allons encore un peu plus loin dans l'hypothèse : en plus de retranscrire sous forme rythmique le battement dû aux frottements internes de l'accord grave joué en premier lieu, peut-être Scriabine entend-il aussi le scintillement des harmoniques qui s'entrechoquent dans le registre aigu. Peut-être, cherche-t-il à redoubler ces notes qu'il entend?

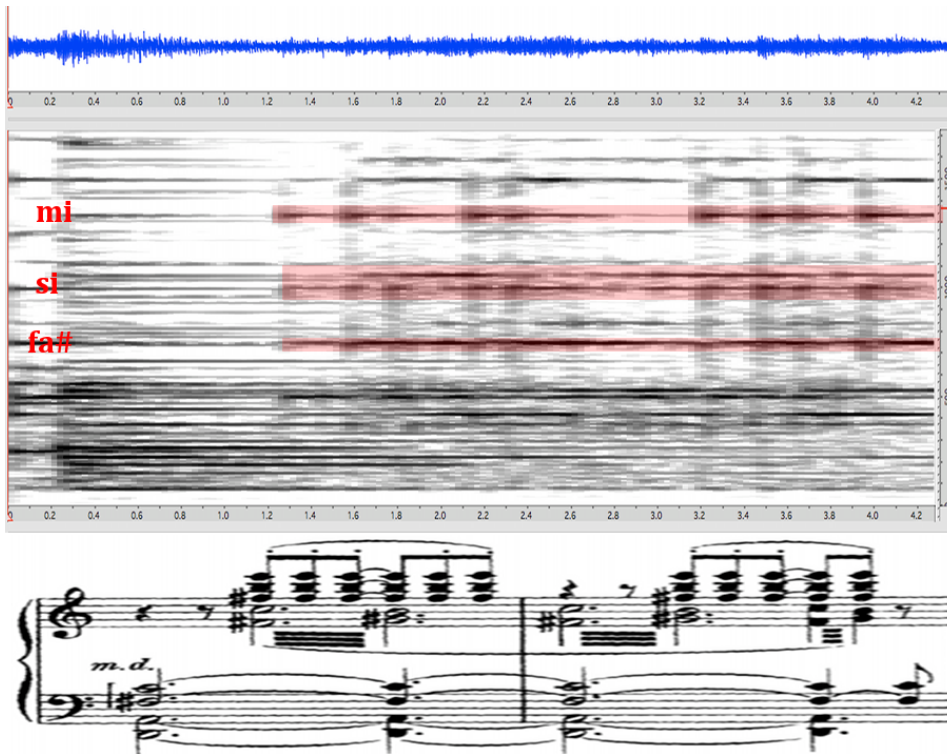
Pour trouver un élément de réponse, écrivons les spectres de chacune des notes jouées dans le grave (*ré-la-fa#-do*) et observons si certains harmoniques sont plus récurrents que d'autres³⁷ :

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of two staves: a bass staff with a sequence of notes (D, F#, A, C) and a treble staff with complex chordal structures. The second system also has two staves: a bass staff with a single note (D) and a treble staff with a series of notes ascending in pitch, with some notes highlighted in red to indicate common harmonics.

Exemple 83 : notes communes

L'échelle du deuxième système présente tous les sons des spectres des notes analysées. Les harmoniques n'apparaissant qu'une fois sont notés par les petites notes noires, deux fois par les notes noires épaisses et trois fois ou plus par des losanges blancs. Cette expérience nous montre que l'accord répété dans les aigus de l'Exemple 82 correspond justement aux harmoniques les plus récurrents. En ce sens, ce motif qui sera répété jusqu'à la fin de la pièce est une forme de modélisation totalement intuitive d'un phénomène acoustique complexe... Un sonagramme de ce passage le confirme :

³⁷ Nous intégrons dans notre analyse le *si* (absent de cet extrait), anacrouse de la mesure 99 ayant une valeur de croche. En effet, dans la plupart des interprétations, cette note continue à résonner à la mesure 99. Ceci est probablement dû à la pédalisation ou à la réverbération éventuelle de la salle ou se trouve le piano.



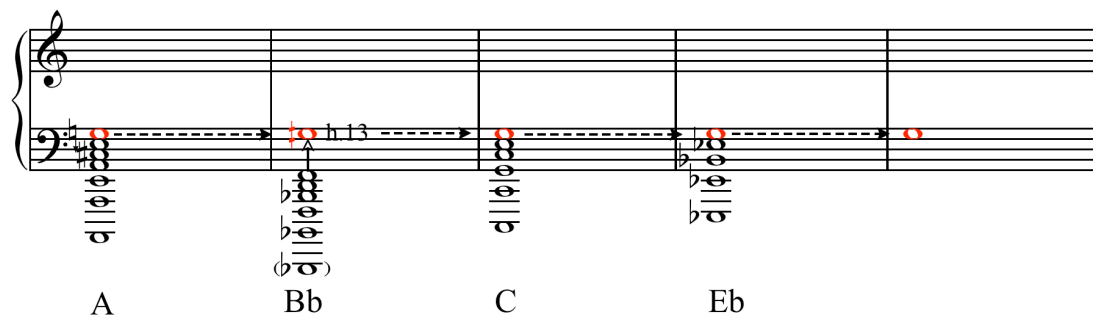
Exemple 84 : sonagramme de la mes 99-100 de "Vers la Flamme"

Juste après l'attaque de l'accord D7, les trois quartes justes superposées *fa#-si-mi* sont déjà contenues dans sa résonance. Scriabine l'a-t-il entendu?

Une technique similaire est employée par Tristan Murail dans *Territoires de l'oubli* (1977) mais chez lui, de manière totalement contrôlée et consciente. Considérons l'extrait suivant :

Exemple 85 : T. Murail, "Territoires de l'oubli", p.5, syst. 1-2

Au début de ce premier processus de la deuxième section³⁸, un amas de notes est martelé en *f* dans le registre grave (A0, Bb0, C1, Eb1) et en staccato (sauf le Eb qui continue de résonner). A partir de la fin du premier système, un *sol3* émerge progressivement (*pp*) de ces impacts répétés. En fait, ce *sol* est une note commune aux spectres des quatre fondamentales entendues depuis le début de la section :



Exemple 86 : note commune à quatre spectres

Le *sol* est d'ailleurs clairement audible avant même son apparition explicite...

2.3. Autres pistes à investiguer...

Notion de "réservoir de notes"

Comme nous l'avons vu, dans son œuvre tardive, Scriabine conçoit l'harmonie comme une succession de "réservoirs de notes". Cette notion revient souvent dans l'esthétique spectrale. En effet, les compositeurs de cette "école" sont principalement focalisés sur l'harmonie et tendent dès lors à générer des textures (voire des mélodies) sur base d'un ensemble de notes reliées par un principe harmonique (un spectre par exemple) plutôt que d'écrire des lignes mélodiques dont la rencontre fait émerger des accords (comme dans les polyphonies du Moyen-Âge, de la Renaissance ou encore dans la musique sérielle). *Territoires de l'oubli* commence par une succession de réservoirs de notes, déployés dans une gestique "désarticulée" qui ne manque pas d'évoquer, certes lointainement, l'écriture de Scriabine.

³⁸ Selon la subdivision proposée par Lucia Cervini, *Continuum, processo e esecuta em "Territoires de l'oubli"*, Thèse de doctorat non éditée, Universidade Estadual de Campinas, 2008

Exemple 87 : début de "Territoires de l'oubli"

Processus

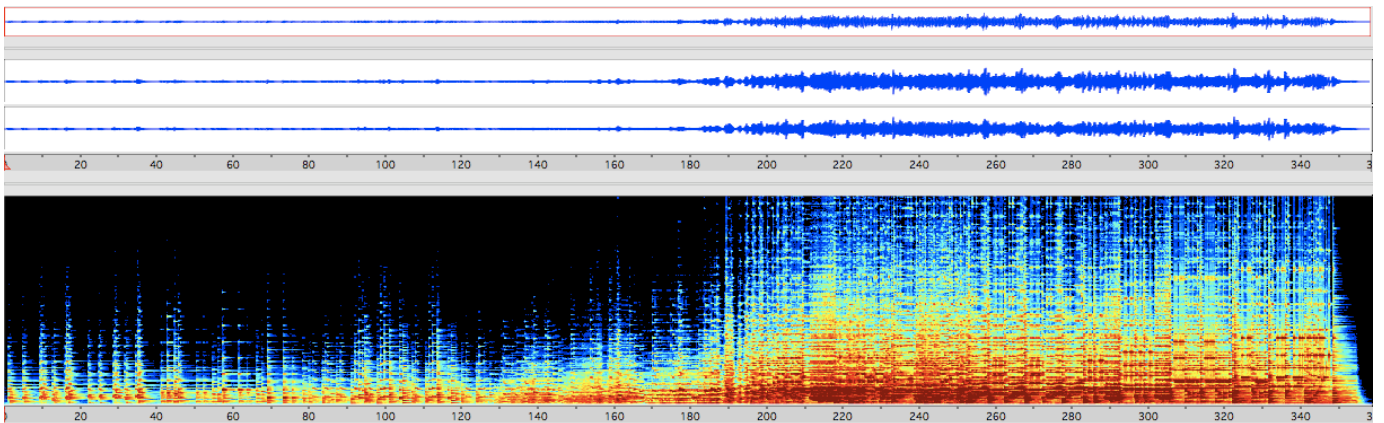
La lente mutation du matériau, hérité de Steve Reich, Ligeti ou encore Stockhausen est un pilier central de la pensée spectrale. Gérard Grisey parlait d'ailleurs de "musique liminale"³⁹ à propos de sa musique. L'écriture par processus successifs devait être une alternative à la notion de développement classique. L'idée était principalement de réintroduire une directionnalité dans la musique, caractéristique perdue dans la musique atonale où le temps est comme figé; les objets musicaux sont dès lors comparables à des mobiles de Calder⁴⁰, infiniment changeants, mais irrémédiablement fixés sur place.

La musique de Scriabine s'inscrit par certains aspects dans cette conception du temps. Elle est "flottante", sans direction évidente. Elle tournoie, scintille mais ne se propulse pas dans une direction claire. Cependant, dans *Vers la Flamme*, l'une de ses dernières œuvres, la musique suit une implacable progression vers une ouverture progressive de l'ambitus et vers des sonorités toujours plus lumineuses (rappelons-nous du motif en notes répétées que nous avons comparé à des battements "orchestrés"). Le titre, lui-même, indique une idée de direction.

Pour s'en convaincre en un seul coup d'œil, il suffit de regarder ce sonagramme qui retrace l'évolution timbrale de *Vers la Flamme* :

³⁹ Gérard, Grisey in *Darmstädter Beiträge Neuen Musik*, XIX, 1982, p. 16-23. Conférence de Darmstadt résumant les premiers résultats des recherches sur le son et leur application dans la musique

⁴⁰ A ce sujet, voir György Ligeti, *Neuf essais sur la musique*, Genève, Contrechamps, 2010



Exemple 88 : sonagramme de "Vers la Flamme" op.72

Enchaînement par notes communes

Le principe d'enchaînement par notes communes assure une continuité dans le déroulement harmonique. Cette technique est loin d'être nouvelle puisqu'elle trouve son origine dans les premières polyphonies : une note tenue accompagnant un chant est la mise en œuvre la plus simple de l'enchaînement (terme qui dans cet exemple est employé abusivement) par notes communes.

Les exemples sont nombreux dans la musique dite spectrale. Mentionnons *...und...* (2008/2009) de Georg Friedrich Haas qui offre un exemple très singulier de cette technique.

Dans la section qui débute à la mesure 186, un *sol*⁴ et un *si*⁴ initialement présentés comme harmoniques 7 et 9 de la fondamentale A₀, vont être maintenus par la grande majorité des instruments. Par d'infimes et lents glissements microtonaux, ces deux notes vont progressivement se rapprocher l'une de l'autre, changeant ainsi de statut par rapport à la basse fondamentale qui va, elle aussi, évoluer, mais par apparitions sporadiques (contrebasses et électronique). La basse passera imprévisiblement par A, G, F, E^{1/4}_b, D, C[#]_{bas} offrant un éclairage nouveau sur les deux notes rendues communes par les légères inflexions dont nous parlions. Strictement parlant, les deux sons présentés comme notes communes n'en sont pas puisqu'ils changent, eux-mêmes, sensiblement... En fait, Haas exploite ici la perte de repères que l'on subit lorsque l'on sort du cadre tempéré. Le glissement se fait tellement lentement, que d'un point de vue psycho-acoustique, les notes restent "les mêmes". L'illusion acoustique est troublante! Voici la réduction du passage qui nous intéresse :

partiels :	9	10	11	12	13	14
	7	8	9	10	11	12

Exemple 89 : réduction des mes.186-205 de "...und..."

Voici comment Haas orchestre le glissement de F à E1/4b aux cordes :

The image displays a musical score for the string section of G.F. Haas's work "...und...". It covers measures 195 to 198. The score is arranged in systems for Violins (1, 2, 3), Violas (1, 2), Cellos (1, 2), and Double Basses (1, 2). The music is characterized by a chromatic shift from F major to E minor (E1/4b). Dynamic markings include *f*, *mp*, *sim.*, *pp*, *mf*, and *p*. Performance instructions such as "sempre estremamente sul ponticello" and "3" (triplets) are present throughout the passage.

Exemple 90 : G.F. Haas, "...und...", mes. 195-198 (cordes)

Dans un tout autre champ d'intérêt, il est intéressant de noter que dans *in vain* (2000), Haas écrit une partie "Licht" où il précise, l'intensité de l'éclairage dans la salle de concert (plusieurs sections sont jouée dans le noir total) et certaines apparitions de flash lumineux. Le parallèle avec L'orgue de lumière de *Prométhée* est étonnant! Autre correspondance notable parmi bien d'autres : le compositeur autrichien a orchestré la *sonate n°9* de Scriabine sous le titre d'*Opus 68* en 2003.

Enfin, en regard de la remarque de Scriabine à propos de la science et de l'intuition (voir p.55), citons Haas au même sujet :

«J'emploie certains accords qui ont des relations avec la série harmonique. Je les emploie car je les aime et qu'ils sonnent très bien. Mais je n'ai jamais eu recours aux analyses spectrales.»⁴¹

⁴¹ "I use some chords, which have relationships to the harmonic series. I use them because I love them and because they sound great. But I never used spectral analyses.", G.F. Haas cité dans <http://www.icareifyoulisten.com>, interview par Sam Reising, 5 questions to Georg Friedrich Haas, 15/09/2013 (nous traduisons)

Conclusion

Tout au long cette étude, forcément insuffisante pour saisir toute la complexité de la musique de Scriabine, nous avons tenté de synthétiser diverses approches existantes de son œuvre et d'y apporter quelques nouveaux éclairages.

Nous avons d'abord établi un arbre généalogique de l'accord "de Scriabine". Cette plongée dans l'histoire de la musique nous a montré que ce compositeur a bâti un système harmonique totalement original, et pourtant solidement fondé sur les bases de la tonalité traditionnelle. La filiation entre l'accord "de Chopin" et celui "de Scriabine" en est l'expression la plus frappante. Nous avons essayé de comprendre certains aspects de l'organisation des basses fondamentales et d'en déduire certains potentiels, notamment au point de vue modal. Dans cette recherche en progrès, nous n'avons pas ou très peu parlé de la forme qui, pourtant, est profondément liée à la logique harmonique de Scriabine, toute en cercles, sphères et spirales infiniment ascendantes...

Nous avons ensuite entrouvert certaines fenêtres sur le présent, en prolongeant naturellement la lignée : "de Chopin à Scriabine... à Grisey?" Les exemples recueillis dans cette deuxième partie ont attiré notre attention sur plusieurs correspondances, parfois énigmatiques, entre le génial compositeur russe et ses lointains descendants "spectraux".

Ce long voyage que nous venons de parcourir depuis la fin du XIXème siècle jusqu'à nos jours est loin d'être achevé. L'esthétique aux facettes multiples de Scriabine regorge de zones d'ombres... et c'est probablement ce qui en fait toute sa beauté!

Bibliographie

Jean-Pierre Bartoli, *L'harmonie classique et romantique (1750-1900)*, Minerve, série Musique Ouverte, 2001

Jean-Pierre Deleuze, *Regards sur l'évolution harmonique de Scriabine et la déstabilisation de la tonalité dans ses dernières œuvres (première partie)*, Fascicules d'analyse musicale, vol. II n°2, avril 1989

Jean-Pierre Deleuze, *Regards sur l'évolution harmonique de Scriabine et la déstabilisation de la tonalité dans ses dernières œuvres*, Fascicules d'analyse musicale, vol. III n°2, avril 1990

Manfred Kelkel, *Alexandre Scriabine, un musicien à la recherche de l'absolu*, Fayard, 1999

P. Sabbagh, *The development of harmony in Scriabin's works*, Universal Publishers, 2003

Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Paris, Alphonse Leduc, 1986

Jacques Chailley, *Expliquer l'harmonie?*, Paris, L'Harmattan, Les Introuvables, 1996

Joshua Fineberg, *Guide to the basic concepts and techniques of Spectral Music*, Contemporary Music Review, 2000, Vol. 19, partie 2. Londres: Routledge: p.81-113

François Rose, *Introduction to the pitch organization of French spectral music*, 1996, Perspective of New Music, n°34 (2), p.6-39

Jérôme Baillet, *Gérard Grisey, Fondements d'une écriture*, L'Harmattan-L'itinéraire, coll. Musique et Musicologie : Les dialogues, 2000

Dominic Garant, *Tristan Murail : une expression musicale modélisée*, L'Harmattan-L'itinéraire, coll. Univers Musical, 2001

Gilles Doneux, *Une pensée spectrale pour le piano*, Mémoire non édité, Arts au carré (Mons), 2011

Table des matières

Remerciements	5
Introduction	6
Première partie : de Chopin à Scriabine	7
1. Dans le sillage de Chopin	8
1.1. Figuration, dissonances et altérations	8
1.2. Enchaînements harmoniques et modulations	11
2. De la dissonance à la couleur	13
2.1. L'accord "de Chopin"	13
2.2. Généralisation de l'abandon des résolutions	15
3. Evaporation des fonctions tonales	17
3.1. Disparition des fonctions tonique et dominante	17
3.2. Disparition des relations de quintes	22
4. L'accord de Scriabine	25
4.1. Substitution tritonique.....	25
4.2. Elargissement de l'accord de Chopin.....	29
4.3. Enchaînement par notes communes.....	36
5. Vers une écriture modale	40
5.1. Equivalence harmonie/mélodie : origine d'une pensée modale	40
5.2. Modes à transposition limitées	42
Deuxième partie : de Scriabine à Grisey?	48
1. Vous avez dit spectral?	49
2. Scriabine, visionnaire?.....	51
2.1. Spectre harmonique.....	51
2.2. Modélisation	58
2.3. Autres pistes à investiguer.....	61
Conclusion.....	65
Bibliographie	66
Table des matières	67