LOGOS MUSICAL ET STRUCTURE

I

Gheorghe Firca

« . . . sa substance étant en quelque sorte structure »
(Virgil Nemoianu)

Considérer la musique « en tant que structure » sera le premier mouvement du bon sens, avant qu'une fréquentation suivie du monde d'images et de sons de l'art musical ne déclenchât chez l'auditeur moyen un immanquable penchant vers la recherche d'un supposé « contenu d'idées » et ne fît naître en lui la question demeurée de tout temps sans réponse: qu'exprime donc la musique? (Beethoven lui-même, cet adepte profondément convaincu du message musical, ayant eu une fois à répondre à cette téméraire question, se rendit compte que la seule modalité d'expliciter l'ouvrage en cause était de l'exécuter une seconde fois au piano). Aboutir à une détermination analogue serait aussi le résultat d'une démarche structuraliste-musicale — d'ailleurs fort possible — qui poursuivrait d'intégrer la musique en tant qu'objet de connaissance dans une alliance d'objets-domaines lesquels, chacun pour son propre compte, mais à des degrés différents, constitueraient le champ d'opérations d'une telle conception [1]. Au-delà cependant de cette position non différenciée du point de vue de l'objet sur lequel porterait cette supposée recherche structuraliste — et qui, par conséquent, serait aussi bien celle appliquée à la musique dans une première étape du raisonnement —, la nécessité de séparer graduellement les domaines connexes s'impose avec évidence, jusqu'à en détacher la musique, en en faisant un objet de réflexion en soi; bien mieux, de reconsidérer la loi musicale spécifique à partir des concepts structuralistes déjà établis, jusqu'à ce que — en dernière étape — la phénoménalité et l'essence ontologique de la musique puissent constituer les voies modèles, supposées optimales, d'une recherche musicale structuraliste. (N'oublions pas que dans les connexions inter-disciplinaires établies jusqu'à présent, la linguistique jouit d'une situation prioritaire, sa position de « science-pilote » [2] ayant toutes les chances de se maintenir tant qu'au préalable d'une synthèse des tous les résultats obtenus, les autres disciplines n'apporteront pas leur contribution intégrale).

Ce qui plaide toutefois avec le plus d'éloquence pour l'appropriation de cette nouvelle conception à la musique, c'est le fait que, si souvent, au cours de son évolution, celle-ci a traversé des phases « structurales », soit en accentuant ses tendances constructives (phénomène rythmique, observable suivant des coordonnées historiques), soit en se constituant en une discipline (phénomène pérenne, devant être envisagé suivant son acception synchronique) qui, par ses rameaux assez rigoureusement édifiés et relativement autonomes, fait valoir la précision artisanale et l'attitude noétique. Prise dans un semblable complexe de facteurs ontologiques et entrant en contact avec la pensée musicale, la notion de structure acquiert des significations distinctes: compatibles avec la nature même de l'art sonore, ainsi qu'avec une explication que celui-ci était en droit d'attendre de la part d'une future conception structura-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

liste généralisée; et, bien que chaque jour plus riche, chaque jour plus clair, le contenu de la notion de « structure musicale » [3] n'a pas encore atteint dans sa marche ascendante sur les orbites concentriques du système en devenir, le centre épistémologique de ce dernier.

Nous affirmions ailleurs qu'en tenant compte de la spécificité de l'art sonore et des antécédents de la pensée musicale, le postulat d'une musique « par excellence structure » ne saurait être accepté intégralement, puisqu'une certaine «résistance » de cet art au structuralisme — tout au moins au structuralisme doctrinaire — exige non seulement un prudent emprunt des méthodes (selon Michel Foucault, il serait profondément erroné de transférer les analyses structurales du domaine linguistique dans celui de ce qu'on appelle « sciences de l'homme » [4]), mais même de « refaire en général le processus structuraliste » [5].

Il est évident qu'en dépit du fait d'être structurale et de sa capacité — au fond paradoxale — de s'opposer à sa propre nature, la musique offre du point de vue structuraliste une image inédite où l'inconsistance, voire même l'inexistence du signifié, constitue encore « une difficulté majeure ». Le caractère asémantique de l'art sonore, la non-identité entre son langage « artistique » et le langage courant, notionnel, l'existence d'un contenu musical « en soi » (ou, *in extremis*, le manque d'un tel contenu), voici autant de termes valables par eux-mêmes et que nous rapportons à d'autres termes choisis parmi les innombrables variantes terminologiques adoptées le long du temps par la pensée musicale au cours de ses incursions théoriques. Ces termes prouvent encore une fois le caractère approximatif du signifié musical. Lorsque des exceptions à cette règle unanimement constatée surviennent, elles ne servent guère à la renforcer, mais dénotent plutôt une tendance vers la réduction de cette approximation.

Chaque fois, en effet, que tout au long de son histoire, la musique marque une intensification du message, du contenu éthique de ses œuvres, chaque fois aussi le signifié, pour des raisons tout premièrement artistiques, accuse à son tour une augmentation de valeur; cela se réalise soit par la recherche d'une correspondance entre le son et les paroles (c'est le cas fréquent des musiques cultuelles, de la musique de circonstance, d'apparat ou patriotique, du drame musical), à l'aide d'un code de signes plus ou moins fondés sur le système musical et sur leur reflet dans la *psychè* musicale [6], soit par l'imitation de certains « sentiments » ou tout au moins de leur courbe psychique (en n'ignorant sans doute pas le code de signes établi entre la parole et la musique), au moyen d'une incorporation de sémantique ou du recours — suggestion figurative, dirais-je — à des données extrinsèques (comme il arrive dans la musique à programme).

A mesure que l'on touche de plus près aux intentions structuralistes, le besoin d'une définition plus précise des relations entre signifiant et signifié s'impose avec toujours plus d'acuité. Tant que le signifié, par tout ce qui peut l'impliquer en musique, n'aura pas la teneur requise pour étayer — en terme suffisamment configuré — une antithèse (avec le signifiant) — n'oublions pas qu'en augmentant sans cesse d'importance, le signifiant tend vers l'absorption continuelle du « sens musical » du signifié —, il ne saurait être question d'une participation égale des deux termes, comme par exemple dans le langage parlé, ou de recourir avec des chances de succès à la célèbre comparaison avec une feuille de papier où « la pensée est le *recto* et le son, le *verso* » (Saussure). Dans le son musical, le signifié et le signifiant coexistent sans aucun doute, ce dernier étant toutefois — de par la nature même des processus qui caractérisent l'art sonore et notamment son système (*intemporelle* et spatio-géomé-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

trique) — l'ordonnateur de ces processus en vertu d'une succession logique des « sons » composants. Implicitement, l'image du signifié doit ressortir de cette logique musicale qui représente surtout le nécessaire d'un enchaînement d'éléments spécifiques (montées et descentes des intervalles, essors et repos de la mélodie, oppositions cadencielles, fonctions harmoniques, etc., etc.), autrement dit le nécessaire des divers aspects des processus musicaux; mais, le signifié ne transgressera nullement la « spécificité » abstraite de la musique, puisqu'il prend sa source — non pas dans ces prédispositions notionnelles de « désignation des choses » qui sont le propre de l'esprit humain — mais toujours dans la modalité formelle générale dont les éléments musicaux se structurent. Il tire son origine du signifiant qui constitue sa raison d'être. Quant au signifiant, celui-ci, en concordant pleinement à la nature foncièrement structurale de la musique aussi bien qu'à celle des processus musicaux [7], pèse lourd par rapport au signifié; bien mieux, on pourrait même affirmer qu'*à chaque niveau de la structure musicale, le signifiant « absorbe » le signifié, tout en ne l'éliminant jamais complètement.*

Il semblerait qu'en vertu de ladite nature des processus musicaux (jusqu'à un certain point « temporelle »), un approfondissement du mode d'existence du signifiant, en d'autres mots son soulignement, ne serait plus nécessaire. Pourtant, c'est justement cela qui se passe durant ces époques où la musique tend vers une recrudescence du signifiant et, conséquemment, vers une diminution de ce qui, de toute manière, illustre assez modestement le signifié. Il est facile de constater que le mode d'accroître la valeur signifiante du processus musical s'exerce non pas sur la temporalité, mais, fait étrange, sur l'organisation spatiale [8], ce qui écarte justement ce côté « structural » du signifiant dont serait sorti le signifié. Ainsi, la musique sérielle, en éliminant la mélodie « cohérente », le thème (au fond, ce dernier se trouve annulé du fait même que le sérialisme aboutit à un hyper-thème!), les relations tonales, etc., a implicitement éliminé tous ces éléments qui auraient établi des rapports — fussent-ils simplement associatifs — avec l'idée, l'expression, l'affect.

La réaction de la musique non déterminée, aléatoire, à la pensée sérielle, signifie la délivrance du joug de l'hyperorganisation musicale, mais aussi une sévère limitation de la puissance absolue du signifiant. A-t-elle cherché cette musique, dans la liberté de ses processus, un certain signifié? Il se peut. Mais, c'est d'un signifié fortuit, imprévisible, qu'il s'agirait, résulté d'un sondage tout aussi peu prévisible des zones intérieures — de l'abîme — de la sensibilité musicale de l'interprète, ces zones d'où jaillissent inclusivement la matrice formelle et le signifiant: un signifiant qui sacrifierait, comme dans toute autre musique, une partie de ses forces à la configuration précise du signifié. Il est prouvé toutefois que la sensibilité intérieure, inconsciente (ou demi-consciente), échappant au dirigisme d'une ordonnance *a priori* du signifiant, ne saurait être suffisante pour cerner un signifié de type nouveau (l'ancien, fondé sur les types connus de mélodie et sur les relations verticales, comment serait-il réitéré?) et encore moins pour étayer le signifiant; c'est ainsi que le créateur de musique non déterminé se voit forcé de recourir à d'anciens repères, parmi lesquels tout d'abord la répétition. Dès lors, le processus se refait inversement, bien que rien n'eût semblé plus étranger à la pensée « aléatoire » qu'un principe comme celui de la reprise (principe instauré du reste par la musique sérielle elle-même, en préparant de la sorte la voie vers la variation ininterrompue et la fameuse forme ouverte); et voici, maintenant, le promoteur même de la musique libre évoquant la nécessité de retrouver en toute dernière instance

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

une reprise, une loi, la même loi qui existe par ailleurs aussi bien dans les musiques de tradition orale que dans celles fixées par l'écriture [9].

Ce n'est donc pas une pure spéculation, l'effet d'une présomptueuse appropriation du structuralisme à la musique, qui nous conduit à affirmer l'existence réelle d'un certain signifié musical, mais bien les preuves de cette existence réelle dans des conditions requises (que nous avons déjà signalées ou que nous signalerons par la suite). Dès le début, et comme une rigoureuse nécessité, la disjonction s'impose entre une certaine éloquence de l'idée musicale — appelons-la le « logos » musical qui, sous les formes extrêmes qu'il revêt dans la musique à programme, se comporte tel un signifié aspécifique, tel un « dérivé » réalisé au moyen de représentations associatives ou de sollicitations maximales du comportement psycho-artistique [10] — et la structure. Logos et structure, les deux termes de la dualité, logent dans le sein même de la musique et sont aptes à expliquer diachroniquement l'alternance des attitudes — tant de celles implicites (créatrices) que de celles explicites (théoriques) — marquées, sinon par l'autorité absolue de l'un d'eux, du moins par l'adhérence à l'une ou l'autre des sphères d'influence respectives. En grandes lignes, l'opposition se produit entre: 1° la reconnaissance d'une primauté de la construction musicale et de la détermination rigoureuse des paramètres de la structure (allant jusqu'aux limites, c'est-à-dire jusqu'à la détermination mathématique), ainsi que d'une explication rationnelle de l'essence musicale — auquel cas le logos (ou le contenu) est inexistent ou surajouté par des moyens sémiotiques le plus souvent de nature symbolique — et 2° la reconnaissance de la primauté du contenu — du logos — en tant qu'ineffable donnée de l'art musical, en tant que manifestation de l'intuition artistique (exprimant les processus psychiques de l'être humain en général) — construction et forme musicales représentant dans ce cas de simples dérivés du logos.

Il suffit de nous rappeler comme significatives les oppositions établies, dès l'Antiquité, entre la conception pythagorique et celle d'Aristoxène pour le monde égéen, entre la conception « rationaliste » chinoise et la conception « psychologiste » indienne pour le monde asiatique, entre le constructivisme (ésotérique) du Moyen Âge et l'« expressivité » de la Renaissance, entre l'objectivité et le positivisme du classicisme et le subjectivisme du romantisme, pour nous rendre compte que dans cette image — prenant forme petit à petit — de l'alternance des attitudes vouées tantôt au « romantique », la permanente confrontation de la structure et du logos musical se fait jour au-delà de la signification généralement accordée à ces termes lorsqu'on les envisage comme des concepts de l'esthétique et de l'histoire des arts. Elle se produit cette confrontation, comme dans la majorité des cas évoqués tout-à-l'heure, d'un moment historique à un autre. Cependant, de même que les termes de « classique » et « romantique » ne représentent pas seulement la tendance dominante de l'époque, sa note caractéristique sujette au temps, mais aussi des attitudes psycho-esthétiques permanentes, de même est-il légitime d'estimer l'option pour la structure ou pour le logos comme n'étant pas propre aux époques seulement, mais aussi à l'individu s'identifiant soit avec *tekhnè* soit avec *poïêsis*. En représentant d'une époque, celui-ci peut se réaliser en accord ou contre son époque. Offrant à l'individu créateur la possibilité de mettre en équilibre les contraires, les époques dites « classiques » lui offrent par cela même une sorte de certitude. Il existe néanmoins des époques ou des courants qui, sans dénoter par leur orientation générale cette évidente pénétration dans la sphère d'influence de l'un ou l'autre des

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

deux termes de l'alternative classique-romantique, opposent cependant les éléments des deux catégories — y compris ceux qui se rattachent à la structure ou au logos — dans un conflit idéologique et artistique; ce n'est que rarement — et d'ailleurs en apparence seulement — que, placés dans l'ombre bénéfique de la coexistence des contraires, ces éléments font l'impression de s'être réconciliés d'après la recette chère au classicisme. Pour étayer notre affirmation, choisissons deux époques — le baroque et l'expressionnisme — qui, en dépit de leurs multiples différences d'ordre historique (la durée, tout premièrement) et esthétique (système musical, style, langage), offrent de nombreuses similitudes. Envisageons-les non seulement sous l'angle de leur commun penchant vers un romantisme *ante* et *post-factum* (en ce qui concerne l'état affectif « exprimé » par des formes surdimensionnées transgressant les limites admises de l'équilibre et aspirant expressément à suggérer le mouvement, le dynamisme du geste extérieur et intérieur), mais aussi sous celui de l'amalgame de critères contraires: rationnel — irrationnel, positif — intuitif, réel — transcendant, mesuré — informe, rigoureux — libre, ésotérique — exotérique, etc.

Étape de dissolution de l'équilibre en quelque sorte classique de la Renaissance — ce qui devait justement accentuer les caractères lui imprimant une teinte romantique —, le baroque musical a représenté un approfondissement — porté jusqu'au théâtralisme — de la vie affective (quels ne furent les effets du piétisme sur la conception dramatique et, implicitement, dramaturgique de Bach!), a imposé un modelage du « discours » musical conformément aux normes de l'art oratoire (à l'aide d'un code pédant, élaboré, par exemple, dans le cadre de la doctrine « des figures rhétoriques » laquelle exigeait d'une composition musicale d'avoir ni plus ni moins que l'éloquence d'un sermon!); en un mot, le baroque a sollicité du logos musical son maximum. En même temps que l'approfondissement de la vie affective, par l'art, le baroque élabore une savante architecture musicale impliquant les complications de la polyphonie — avec ses indispensables techniques artisanales et ses principes mathématiques — et le symbole numérique, tel un correspondant mystérieux du symbole mystique. De la sorte, le baroque fait revivre certains traits d'ésotérisme et de discipline pure, propres au Moyen Âge et qui de ce temps-là ont présidé à la conception de la musique.

Considérablement éloigné de l'idéal classique, mais prolongeant — en les grossissant — les caractères romantiques, l'expressionnisme, en tant qu'étape musicale, a fait de la vie affective de l'individu un maître absolu, au prix d'un sondage de l'être humain et du psychique jusque dans ses zones les plus secrètes. Le théâtralisme y est exclu comme modèle de l'expression extérieure (bien que l'appel au théâtre ne soit pas dépourvu de signification dans les recherches expressionnistes), le drame résultant de la superposition de plans exclusivement psychologiques, ces plans étant au même titre réels — se soumettant au contrôle conscient — que virtuels — fantastiques ou surintériorisés. De cette manière, le discours musical expressionniste, fondé sur des éléments non figuratifs [11], se veut — et réussit à l'être — une incarnation de sa conviction que la musique suit de près les méandres de l'affect mais que, dû au détachement voulu des données psychiques de celles de la vie affective, ce même discours s'avère parmi les premiers dictats du subconscient utilisés par l'art plus récent. En même temps, l'expressionnisme pétrit la matière musicale de rationalité, en faisant appel pour l'obtenir, sinon aux mêmes modalités, du moins, dans un esprit approchant, à cet *ars inveniendi* aussi cher au Moyen Âge qu'au baroque. Ce processus de rééla-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

boration de la substance sur des bases extra-musicales n'exclut aucun des procédés du passé (tels, par exemple, la déduction de la dénomination littérale des sons à partir des voyelles du texte, ainsi qu'au Moyen Âge, ou celle des structures mélodiques-harmoniques à partir des chiffres, ainsi que pendant le baroque); mais, c'est sur le plan même du système musical que l'expressionniste-technicien déploie sa principale action de systématisation; sur ce plan, en effet, la série devient un moyen par excellence ordonnateur, appliqué à une substance extra-sérielle. Apparaissant de manière obligatoire dans le cycle évolutif de l'histoire musicale, la série a conféré un relief plus précis au système de la technique artistique, à tel point qu'elle a prêté son nom au courant en le faisant connaître sous le vocable de « sérialisme », plutôt que sous celui d'« expressionnisme ». L'incorporation de rationalité est elle aussi d'une toute autre ampleur dans la technique expressionniste que dans celle du baroque; de ce temps-là, elle ne représentait, au cours d'un processus musical en ascension, qu'un chemin toutefois collatéral, facultatif dans l'œuvre de construire avec toujours plus de précision une structure et un système tonal; dans l'expressionnisme, par contre, la dose de rationalité incorporée représente justement un divorce d'avec la structure et le concept de la tonalité, tout comme d'avec le thème figuratif, en devenant un acte fondamental, nécessaire, de l'ordonnance du discours musical. Il n'est pas exclu que le sens renfermé dans le symbole numérique et prôné par les maîtres du baroque n'ait pas été étranger aux représentants de l'école viennoise (Webern tout premièrement), bien qu'il ne constituât nullement l'unique voie d'accès du logos à la structure, un logos certes de type symbolique extra-musical, analogue au moyen qui le véhicule. Il existe, en effet, dans ce courant moderne, une voie inédite pour s'approcher un « discours » musical soumis, sans doute, à toutes les rigueurs rationnelles, mais délivré néanmoins de celles de l'ancien système (qui impliquait tout autant l'existence d'un logos que d'une loi structurale, longuement vérifiés l'un et l'autre) et, de la sorte, plus apte à rendre avec l'efficacité espérée les troublants méandres de la vie affective. On ne saurait certainement que difficilement répondre jusqu'à quel point ces zones de l'affect — qui plongent pour ainsi dire dans l'abîme de l'être humain — peuvent constituer une part « perceptible » du logos musical, à moins que la contradiction interne entre le signifié et le signifiant qui le contient ne produise, lors de l'élaboration du logos, un retour associatif (le quantième donc?) aux anciens modèles qui, dans le cas de l'expressionnisme, sont, souvent ceux mêmes de la sensibilité et de la « poétique » romantique.

Toute la problématique musicale de la fin du XIXe siècle et du début du XXe touche à la sphère du domaine philosophique, la musique constituant — d'ailleurs, comme par le passé de son histoire — un motif de méditation pour cette discipline, bien mieux un domaine concret par où celle-ci pénètre au cœur même des processus et des lois artistiques. On constate ainsi un acquis réalisé non pas tellement au profit de la pure spéculation philosophique, qu'à celui des essais d'approfondissement de la problématique musicale au point de vue de sa *spécificité*. On en déduit le rôle de catalyseur exercé par la philosophie (et, dans une acception plus large, notamment par les sciences naturelles et les disciplines philologiques, lesquelles atteignent pendant la seconde moitié du siècle passé à une phase explosive de leur évolution). En effet, au carrefour des orientations marquées par le romantisme finissant, il se produit sur le plan de la théorie une totale désagrégation de l'herméneutique musicale (dont la « décadence » est précisée, suivant une récente prise de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

position [12], par le *Führer durch den Konzertsaal* de Kretschmar) ainsi que du banal et courant « déchiffrement » du texte musical en vertu du contenu affectif qui est censé investir chaque articulation de la forme. Nous voici, de la sorte, arrivés — avec Edouard Hanslick — au refus radical de toute idée considérée comme le revers de la structure. Dans ce contexte, Riemann, en se fondant sur l'analyse de la forme, tente d'éliminer l'herméneutique et de rendre relatif ce formalisme extrême, en même temps qu'il essaie d'accréditer — voire de réhabiliter — une ancienne attitude de professionnalisme (propre au musicien qui, fort de sa domination rationnelle sur la matière ainsi que de son instinct de perception du contenu d'émotion résidant au-delà de la matière, est chaque fois tenté de manifester sa réserve envers cette tendance herméneutique de « faire de la littérature » à tout propos musical, aussi bien qu'envers celle du formalisme qui propose de faire en musique « œuvre d'ontologie »).

La théorie de la logique musicale recommandée par Riemann devient l'une des conséquences « logiques » de l'adoption de cette position intermédiaire, l'image et la notion de logos en train de se constituer devant exprimer le phénomène musical à l'aide d'instruments tenant d'une essence ontologique et d'une dialectique spécifiques, qui, pour être d'apparence philosophique, ne peuvent guère néanmoins être confondues ni avec la généralité de la pensée philosophique ni avec la rigueur scientiste positiviste réclamée par la détermination du système musical (entre autres du système tonal, à l'explication duquel Riemann a non moins contribué). Un certain équilibre, issu de cette même tendance à concilier les antithèses, se laisse discerner dans cette définition de la logique musicale. Dans une première et principale acception, cette logique représente le mode même d'exister de la structure, l'essence musicale — nécessaire enchaînement d'éléments, cause du développement musical, ensemble de corrélations et de fonctions qui s'établissent parmi tous les micro et macro-éléments (mais surtout au niveau des éléments tonals-harmoniques). Dans une deuxième acception que nous appellerions volontiers *philologique*, la logique musicale représente une certaine éloquence discernable notamment à la hauteur des membres formels (cellule, motif, phrase, période, etc.), autrement dit un certain « sens par eux-mêmes » de ces membres, en même temps qu'une opposition s'établissant entre eux, en vertu des contrastes: *arsis* — *thesis*, tension — détente, affirmation — négation, et autres, résultés de quelques bizarres associations avec des images mécaniques-énergétiques ou psychologiques. Riemann va même jusqu'à élaborer une syntaxe musicale (*Musikalische Syntaxis*, 1877), en n'envisageant pas seulement le point de vue exclusivement terminologique, mais aussi certaines similitudes de rapports s'établissant à l'intérieur d'une proposition, phrase, période, entre les différents morphèmes (termes empruntés à la linguistique) ou même entre les figures et les motifs (termes empruntés aux arts visuels).

Nous ne saurions admettre l'hypothèse que la tentative de Riemann d'établir un rapprochement entre les constructions architectoniques du domaine de la mélodie (soutenu et même déterminé par le sens harmonique) et la syntaxe du langage parlé, entraînerait *ipso facto* l'acceptation du sens (de la sémantique) de ce dernier, alors même qu'il serait rendu au moyen d'ingénieuses associations avec les éléments généraux qui constituent le fondement « logique » de n'importe quel langage. Tout d'abord, disons-nous, parce que le musicologue allemand repousse au même titre non seulement l'herméneutique mais, implicitement, tout appel à la sémantique et d'autant plus à la poétique, pour mettre au contraire l'accent sur le processus se produisant à l'inté-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rieur de la matière, en l'expliquant par des termes propres à l'analyse musicale. Le rapprochement terminologique entre la syntaxe musicale et la syntaxe linguistique ne sert à Riemann que pour lui faire retenir un modèle, l'aspect formel d'une organisation logique apte d'expliciter pareillement bien les déroulements des processus musicaux.

L'importance que le spécialiste allemand accorde à la première acception de la « logique musicale » — à cette essence musicale, à cette primauté d'une structure primordiale et d'un mode de comportement certain — ressort également du fait que tout au long de sa démarche analytique il ne vise la deuxième acception (chargée, on vient de le voir, plutôt de significations fonctionnelles-psychologiques, que d'aspects concernant le « comportement purement musical ») qu'à travers les couches de la première. Dès le commencement de son analyse, Riemann établit une vérité acceptée dans les conditions de n'importe quelle recherche scientifique et réaliste sur la spécificité musicale, à savoir que toute idée, toute éloquence du «vivre artistique » ne sauraient se transmettre au sujet-récepteur que par la structure. Si les choses n'étaient pas ce que Riemann affirme qu'elles sont, sa théorie aurait sans doute échoué (à l'instar de celle des affects pratiquée au XVIIIe siècle ou de l'herméneutique, ou encore de l'idéologie de la musique à programme, tellement prônée par ses créateurs), en essayant d'expliquer la persistance de quelques formes musicales au-delà des frontières de certaines époques stylistiques ou le fait que certaines formes ne se sont pas cristallisées par l'effet d'une « idée poétique », mais seulement par les exclusives et continuelles opérations se produisant à l'intérieur et par le « nécessaire musical », autrement dit dans l'intimité même du système, conformément au premier sens prêté à la logique musicale par Riemann.

Arrivés à cette phase de la démarche musicologique, où s'interfèrent ses multiples orientations (rationnelles-physicalistes du XVIIIe siècle — Rameau ; psychologistes-empiriques — Fétis; philosophiques-spéculatives — Hauptmann), la théorie de Riemann s'impose comme une doctrine des synthèses et de nature encyclopédique. Sans être exempte elle non plus d'une certaine teinte d'éclectisme — on s'en rend compte lorsqu'avec un maximum d'exigence on mesure la valeur de son attitude —, elle a pourtant répondu de manière équilibrée aux questions que la pratique et notamment la pratique de la composition ont posé à ceux qui « pensent » la musique. Généralisatrice et non pas simplement cumulative sur le plan de l'idée, cette méthode — en s'assimilant la pratique musicale, au lieu de s'y substituer — a servi comme point de départ à presque toutes les tendances phénoménologiques survenant ultérieurement.

Le *credo* de Husserl d'une philosophie fondée « als strenge Wissenschaft » trouvait la pensée musicale préparée au grand saut dans une nouvelle phase, celle de la phénoménologie. Entre la musique — ou pour mieux nous exprimer — entre l'attitude réflexive à l'égard du phénomène sonore et la phénoménologie, un parallèle et une relative association de principes s'établissent. (Comme dans le cas de presque toutes les disciplines scientifiques de l'art, la musicologie aussi s'identifie à la doctrine philosophique marquante au cours d'une époque donnée — dans notre cas, la phénoménologie —, mais elle le fait dans la seule mesure où l'individu, en tant que créateur de musique ou chercheur des processus musicaux, adhère à la conscience générale; c'est de ce double attachement de l'individu aux impératifs généraux de son temps ainsi qu'à ceux de l'art même, que naît « la pensée sur l'art » laquelle, pour être proprement artistique, n'est

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pas moins concordante à l'orientation contemporaine).

Avec Riemann surtout, la musicologie a donc accompli — pour suivre, en le disant, une expression de Husserl — « un tournant vers les choses »; d'autre part, Hans Mersmann *(Angewandte Musikästhetik*, 1926), l'un de ceux qui se sont le plus approchés des idéaux d'une doctrine musicologique phénoménologique, allait exiger un approfondissement du phénomène sonore à l'aide d'une analyse aussi rigoureuse que possible. On assiste ainsi à une assimilation toujours plus assidue des concepts destinés à définir « par lui-même » le phénomène musical. Cette tendance est évidente dans presque toutes les démarches musicologiques d'orientation phénoménologique. Ernst Kurth lui-même n'échappera pas à la règle. En dépit de son psychologisme accentué, cette conception sera celle qui marquera les plus grands succès sur la voie des nombreuses recherches essayant d'expliquer la raison d'être et le mode de comportement de la matière musicale-artistique; et la théorie de Kurth, « énergétiste » en dernière instance, appliquée tant aux processus harmoniques qu'à ceux du domaine du contrepoint *(Die Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, 1922), représente somme toute un surplus de phénoménologie dans l'exégèse musicale (en soulignant l'intention qui réside en toute mélodie, considérée comme donnée objective en même temps que principe générateur d'impulsions psychiques et que celle-ci transmet sous forme d'énergie spécifique aux éléments [13]).

Parmi les multiples éléments musicaux, l'ainsi-nommé et déjà mentionné « nécessaire » du flux musical (avec ses lois étudiées par Riemann et les spécialistes de son temps — entre autres la fonction harmonique du discours qui ne sera démentie ni par Mersmann ni par Kurth lorsqu'ils expliqueront les processus du domaine de l'harmonie) et surtout l'acception d'une logique musicale, voici les principales causes perpétuées par les deux directions phénoménologiques de la musicologie allemande.

La France, sous le signe d'autres orientations philosophiques, voit surgir avec Gisèle Brelet une théorie du « temps musical » (Gisèle Brelet, *Le temps musical*, 1949) qui, ne fût-ce qu'involontairement, tient toujours de la phénoménologie. Tout en niant la possibilité d'une transposition immédiate à la théorie bergsonienne concernant la perception par l'intuition du véritable temps qui est la durée (« . . . le temps musical réfute la durée bergsonienne, qui est un temps autonome » [14]), Brelet ne nous empêche pas de constater l'évidente rencontre entre les idées de Bergson et la conscience d'elle-même de la musique, qui — engagée sur cette voie de la recherche de ses éléments caractéristiques — finit par se trouver un temps lui appartenant en propre, un temps conçu de manière ontologique et non pas seulement comme une condition du déploiement de sa substance sur « l'axe du temps » [15]. Mais, le confluent de ces deux directions ne serait-il toujours pas dans la pensée bergsonienne qui «. . .annonce, dans un vocabulaire différent, les analyses du *corps propre* et de la subjectivité, en situation dans le monde, que feront les phénoménologues » [16]?

De cet exposé en raccourci des orientations phénoménologiques de la recherche musicale, retenons l'idée d'une vocation à l'analyse opérationnelle de la musique — de degrés et de nuances variables — apte à défricher la route vers l'abord en quelque sorte autonome de la structure. Mais, nous le verrons plus tard, tout résultat de cette démarche opérationnelle et encore moins tout ce qui, dans ces nouvelles orientations, représente un acquis positif et positiviste-empirique (relié toutefois par d'innombrables fils aux étapes déterministes antérieures, qu'il s'agisse de conceptions théoriques ou d'attitudes pragmatiques) ne saurait déjà être tenu pour du structuralisme.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro