L'ANALYSE MUSICALE ENVISAGÉE DANS LA PERSPECTIVE DE LA SYSTÉMATIQUE

Gheorghe Firca

La démarche analytique et cognitive entreprise sur la substance musicale à différentes étapes de son modelage a eu comme effet de cristalliser des explications, conceptions et systèmes théoriques dont le degré de rendement et d'applicabilité « relative » concerne un état précis de la « matière » musicale, celui-ci étant compris dans le sens d'état spécifique dans l'« unité de temps » historique. La musicologie actuelle se définit en propre par l'analyse de la situation historique de la structure à l'aide de *moyens adéquats* à chacune de ces structures. Tout à la fois, les principes qui ont pris naissance à travers le temps par un contact immédiat avec la réalité musicale représentent aujourd'hui un bien acquis de la pensée musicale et musicologique ; de sorte que, loin de se substituer pleinement l'un à l'autre selon les changements intervenus au fur du temps dans la matière musicale — changements de style et de moyens techniques —, ces principes agissent actuellement d'une façon complexe en même temps que concentrique pour expliquer un vaste champ de phénomènes, jusqu'aux plus récents et même contemporains (ceux-ci étant à leur tour caractérisés par la multitude des causes qui les gouvernent).

En vertu de cette situation qui s'impose objectivement au chercheur, il a été possible d'aborder sous différents angles — d'un horizon théorique plus ou moins important — les phénomènes survenus dans la substance musicale, ceux-ci n'ayant jamais été considérés en eux-mêmes, mais, toujours, dans leur relation significative avec la réalité structurale donnée.

La fin du XIXe siècle et le début du XXe enregistrèrent un rapprochement toujours croissant de la sphère des problèmes posés par le phénomène musical et de la sphère philosophique ; sans doute, comme aux époques antérieures, la musique resta un motif de méditation pour la philosophie, mais elle devint, de plus, un domaine concret de pénétration de cette dernière — avec ses méthodes propres — jusqu'au niveau des lois et des processus spécifiquement musicaux. Un acquis en résulta, non pas tellement pour la spéculation philosophique, que, précisément, pour la recherche du phénomène musical quant à son *caractère spécifique*. On se rend compte aujourd'hui que la recherche musicale a été pour ainsi dire catalysée par la philosophie et même, dans un sens élargi, par les sciences de la nature et philologiques arrivées à une phase explosive de leur épanouissement à la seconde moitié du siècle passé.

A la croisée des orientations théoriques marquant la fin du romantisme apparut — pour disparaître presque dans le même temps — l'herméneutique musicale dont la phase décadente est représentée par Kretzschmar avec son *Führer durch den Konzertsaal* [1] popularisant l'idée de la « lecture » du texte musical en vertu du sens affectif que peut revêtir chacune des articulations de la forme. A l'opposé, s'affirma Hanslick avec son refus radical de l'idée (n'importe laquelle) en tant que revers d'une structure. Dans ce contexte, Hugo Riemann, s'appuyant sur l'analyse de la forme, s'efforça à diminuer les effets de l'herméneutique aussi bien que ceux du formalisme extrême, pour accréditer — voire réhabiliter — en échange un ancien point de vue strictement profesionnel (et particulièrement propre au musicien qui, sûr d'exercer un pouvoir rationnel sur la matière de sa profession et de percevoir d'instinct la teneur d'émotion et de sens qui réside au-delà de celle-ci, se montre toujours circonspect tant à l'égard d'une interprétation en quelque sorte fantaisiste pouvant découler de l'herméneutique, qu'à l'égard d'une pensée ontologisante supposée par le formalisme).

La théorie de la logique musicale, préconisée par Riemann, devient l'une des

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

conséquences « logiques » de l'adoption de cette position intermédiaire, l'image et la notion de *logos*, en train de se configurer, ayant à exprimer et à expliciter le phénomène musical par les instruments d'un caractère ontologique et d'une dialectique spécifiques ; bien qu'en apparence philosophiques, ces méthodes ne sauraient être confondues avec la généralité de la pensée philosophique, ni avec la rigueur scientiste-positive absolument nécessaire pour déterminer le système musical (par exemple le système tonal, à l'élucidation duquel le musicologue allemand a tout autant contribué). Un certain équilibre, issu de la même tendance à concilier les antithèses, s'entrevoit dans la définition même, en tant que telle, de la logique musicale.

Dans une première et principale acception, celle-ci n'est au fond que le mode d'existence de la structure considérée « en elle-même » et représentant — dès qu'on l'envisage ainsi — un certain déroulement nécessaire de la musique à travers les corrélations et les fonctions qui s'établissent au niveau de tous ses micro- et macro-éléments (particulièrement à celui des éléments tonals-harmoniques). Dans une seconde acception — que nous avons nommée *philologique* —, la logique représente une certaine éloquence, décelable surtout au niveau des membres de forme (cellule, motif, phrase, période), un certain « sens par eux-mêmes » de ces membres ; mais elle représente aussi l'opposition entre les membres en vertu de certains contrastes, comme par exemple : élan-repos *(thesis-arsis)*, tension-détente, affirmation-négation etc., propres à la sphère d'étranges associations d'images mécaniques-énergétiques ou psychologiques. Riemann élabore même une syntaxe musicale [2], non seulement d'ordre *terminologique*, mais aussi d'ordre qualitatif par analogie avec certains éléments du langage lorsqu'il se réfère à la proposition, à la phrase, à la période (autant de termes empruntés à la grammaire linguistique), ou bien avec des éléments des arts plastiques lorsqu'il parle de figure et motif. Supposer que l'essai de Riemann de rapprocher les constructions architectoniques du plan mélodique (secondé et même déterminé par le sens harmonique) de la syntaxe linguistique entraînerait forcément l'acceptation du sens (de la sémantique) de la langue — ne fût-ce que par d'ingénieuses associations avec les éléments généraux qui constituent la base « logique » de tous les langages — représente une hypothèse qu'il convient d'envisager avec certaine circonspection (et sans oublier de noter dans ce contexte quelques tentatives faites par des séméioticiens désireux de se trouver dans Riemann un précurseur). Avec circonspection, disions-nous, parce que, d'abord, le musicologue repousse non seulement l'herméneutique mais, implicitement, n'importe quel essai d'interprétation sémantique (= poétique) plus ou moins limitée ou plus ou moins large des micro- et macro-éléments de la structure musicale ; tout au contraire, il met l'accent sur ce qui se produit au niveau de la matière et explique ce processus par les termes propres de l'analyse musicale. Du rapprochement des deux syntaxes, Riemann ne retient en réalité, en dehors de quelques formulations de termes, que le modèle, l'aspect formel d'une organisation apte à expliquer le processus musical.

L'importance qu'il accorde à la première acception de la « logique » musicale — soit à la primauté de la structure « en tant que telle » et à son propre mode de comportement — ressort aussi du fait que sa démarche analytique même ne se dirige vers la deuxième acception de la logique (plutôt fonctionnelle-psychologique celle-là, que relative au « comportement purement musical ») qu'en traversant *obligatoirement* les couches de la première. C'est *à partir de là* qu'il établit la vérité, acceptée par n'importe quelle tentative de connaître la spécificité musicale, à savoir que toute idée, toute « éloquence » du vécu artistique se transmet à celui qui l'accueille seulement par l'intermédiaire de la structure.

Si les choses s'étaient passées autrement, la théorie de Riemann se serait trouvée dans la même impasse qu'à tour de rôle celle des affects, l'herméneutique et l'idéologie de la musique à programme. Elle n'aurait pu expliquer ni la perpétuation de certaines formes musicales au-delà des limites chronologiques d'une époque stylistique, ni le fait qu'il existe des formes qui ne se sont presque jamais cristallisées sous l'effet de l'assault de l'« idée poétique », mais seulement à la suite de ces processus continuels relevant du premier sens attribué par le musicologue allemand à la logique musicale, c'est-

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

-à-dire à la suite des processus qui interviennent *dans* et *par* « la nécessité musicale », *dans l'intimité* du système.

Incontestablement, à l'heure où Riemann la formula — moment d'interférence des raisonnements fondés sur la nature physique, propres au XVIIIe siècle (Rameau), de ceux psychologiques-empiriques (Fétis) et de ceux philosophiques-spéculatifs (Hauptmann) —, sa théorie s'avéra non seulement comme une accumulation d'information de type encyclopédique, mais encore comme une doctrine des synthèses. Certes, à l'examiner de près, avec un maximum d'exigence quant à la source qui étaie sa position, elle non plus n'a pas échappé à certain ecclectisme — on s'en rend bien compte — mais au moins a-t-elle réussi à répondre d'une façon équilibrée à toutes les questions que la pratique et notamment la pratique de la création musicale pose à la musicologie. Cela dit, cette méthode — qui n'est pas seulement confluente sur le plan des orientations d'idées mais bien généralisatrice et qui, sans se substituer à la pratique, tout au contraire, l'assimile — a servi comme point de départ à presque toutes les tendances de nuance phénoménologique survenues ultérieurement.

L'aspiration de Husserl à fonder la philosophie « als strenge Wissenschaft » trouva la recherche musicale et toute la pensée envisageant le phénomène sonore, « préparées » pour un saut dans la nouvelle phase phénoménologique. Un parallèle et, sans aucun doute, une relative association de principes s'établit entre celles-là et la phénoménologie. Par Riemann notamment, la musicologie avait réalisé un « retour aux choses » — pour reprendre l'expression d'Husserl — et, parmi ceux qui devaient s'approcher le plus des idéaux d'une doctrine musicologique de caractère phénoménoloqique, Hans Mersmann [3] fut celui qui prétendit étudier en profondeur le phénomène au moyen d'une analyse rigoureuse. Le phénomène musical s'assimile donc ces concepts propres à le définir *en soi* (ceci étant une réalité valable pour toutes les théories de nuance phénoménologique). Ernst Kurth ne fera certainement pas exception à cette règle et même, en dépit de ses accents psychologisants, son point de vue marquera de nouveaux pas sur le chemin de l'explication du mode d'existence de la matière musicale. Disons même que sa théorie — en essence de nature énergétique —, appliquée aux processus harmoniques mais avec un surcroît d'efficacité aux opérations contrapuntiques [4], représente au fond un acquis de l'exégèse musicale dans la sphère de la phénoménologie (en soulignant que la mélodie en tant que donnée objective de la facture et, à la fois, comme principal agent des impulsions psychiques, est celle qui transmet l'intention du discours musical à d'autres éléments structuraux sous la forme d'une énergie spécifique).

La même tendance de discerner les facteurs intérieurs de la musique — sans tenir compte si, oui ou non, ils agissent en vertu de lois et formes consacrées par la tradition — apparaît chez Boris Assafiev [5]; étant donné le caractère spécifique de sa méthodologie dialectique (laquelle explique aussi l'obligatoire concentration sur le concept de « l'image musicale »), on ne saurait ne pas souligner, en ce qui le concerne également, certaine orientation vers les impératifs du phénomène.

Pour Ernest Ansermet [6], l'image musicale (au fond un espace imaginaire) est la résultante de procès intérieurs de représentation du déroulement des sons dans le temps par les sons. Ce *par les sons* représente en somme l'essence de la vision phénoménologique d'Ansermet qui, en s'approchant — plus directement que par la spéculation philosphique — du tant convoité « en soi musical », réussit à mettre l'accent sur les phénomènes de conscience révélés « par l'apparition de la musique *dans les sons* ». A l'instar de la majorité des phénoménologues, il se sert d'explications empruntées à l'expérience physique (la nature du son), mais ne les oriente pas, comme Helmholtz ou Husson vers le plan physiologique, aux sources mathématiques (il se montre soucieux de découvrir le logarithme capable d'adapter le phénomène spécifique de l'ouïe), enfin au domaine de l'analyse musicale (qu'il applique aux œuvres des classiques et des modernes — notamment à Strawinsky —, œuvres que, par ailleurs, en sa qualité de chef d'orchestre, il a si finement interprétées).

L'analyse musicale entreprise ces temps derniers en Roumanie témoigne elle aussi de l'aspiration — exprimée par les phénoménologues — à la recherche musicologi-

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

que appliquée au phénomène concret, à la musique elle-même. Depuis les études publiées pour commencer dans *Muzica* et par la suite dans les tomes des revues *Studii și Cercetări de istoria artei* (SCIA) et *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art* (RRHA) — séries Théâtre, Musique, Cinéma —, ainsi que dans les *Studii de Muzicologie* des Editions Musicales, sous la signature des meilleurs musiciens et musicologues (Zeno Vancea, feu Tudor Ciortea, Sigismund Toduță, Ștefan Niculescu, Pascal Bentoiu, Vasile Herman, Adrian Rațiu, Wilhelm Berger, Myriam Marbé, Clemensa-Liliana Firca, suivis par tout une pléïade de jeunes), le devenir de la création musicale roumaine actuelle pas à pas s'est éclairé en témoignant de plus de l'incessant effort de l'analyse à dépasser sa condition congénitale didactique-scolastique pour se constituer en véritable méthode prospective. Si, d'un côté, elle ne se cantonne pas dans le passé mais s'oriente — à son avantage du reste ainsi qu'à celui de la création — vers la musique de notre temps, d'un autre côté en échange — et précisément à cause de cette infaillibilité méthodologique —, elle est immanquable de la démarche de type historique; comme on l'a déjà affirmé et comme nous-même l'avons déjà souligné quelque part, l'historiographie musicale roumaine se constitue non seulement dans un inventaire des faits mais aussi dans une suite de significations révélées et révélatrices par le truchement de l'analyse. Dans son ensemble, la musicologie roumaine actuelle, fondée sur une telle méthodologie, aux bases phénoménologiques continuellement perfectionnées et corrélées aux plus récentes directions de la pensée musicale universelle, s'avère être — et nous le disons en étant pleinement responsable de notre affirmation — l'une des mieux définies sous le rapport scientifique comme doublement professionnelle: par ses relations avec la systématique et par ses relations avec la création active.

Sous le signe d'autres orientations de la pensée philosophique, se fait jour en France, avec Gisèle Brelet [7], une théorie du temps musical. Encore qu'involontairement, celle-ci aussi s'attache à la phénoménologie. Bien que Gisèle Brelet nie la possibilité de transposer directement dans sa théorie l'idée bergsonienne concernant la perception par l'intuition du temps véritable: la durée (« ...le temps musical exclut la durée bergsonienne, celui-ci étant un temps autonome »), on ne peut toutefois ne pas reconnaître une évidente confluence entre les idées de Bergson et la conscience d'elle-même de la musique qui, dans l'élan de se trouver des éléments la définissant en propre, est enfin arrivée à se découvrir *un temps lui appartenant*, conçu ontologiquement et non comme une condition du déroulement de son discours sur un axe du temps. Remplacer des notions professionnelles (objectivement vidées de leur sens à mesure qu'évolue la pratique de création) par des concepts généralisateurs — tels que l'espace et le temps — a tenté nombre de penseurs. En raison des interférences de plus en plus fréquentes entre la pensée philosophique et les domaines spécialisés, les concepts de la première exercent leur influence sur les concepts des derniers. C'est ainsi que dans le langage courant de l'avant-garde, des notions comme temps et espace se rencontre fréquemment, imaginés comme des paramètres réels et susceptibles d'être modelés dans le processus musical. Assurant l'équilibre entre le réel musical et l'expression de la nature ontologique du phénomène contemporain, la pensée musicale roumaine prend toujours comme point de départ le phénomène et ne traduit en temps musical que des structures spécifiques (Aurel Stroe, Anatol Vieru etc.), ce temps étant compris également comme des points de jointure entre le processus spécifique, voire objectif, de la matière musicale en mouvement et les phénomènes psychologiques de la perception.

Ces quelques directions — plus ou moins convergentes avec les attitudes phénoménologiques — ont mis l'accent sur la réalité musicale intrinsèque, ouvrant la voie à l'émancipation de la structure; une structure dans son sens le plus large mais aussi spécifique et pouvant aboutir à l'annihilation de la notion elle-même. C'est d'ici que, désormais, s'élancera n'importe quel autre abord structural et, davantage, séméiotique, du phénomène musical. Mais, le fait en lui-même mériterait une discussion particulière qui reste à faire.

Sous-jacentes à toute démarche théorique — et même dans une certaine mesure anhistoriques —, les attitudes de pensée centrées sur le facteur dialectique, phéno-

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

ménologique ou épistémologique se projettent sur l'écran de l'évolution musicologique, en devenant tour à tour selon le cas prédominantes, suivant les étapes historiques. Mais, grâce aux valeurs positives qui en restent après un préalable décantage, ces attitudes confèrent quelque chose de leur noyau rationnel, de leur horizon cognitif, à l'institution d'une méthode complexe adéquate à l'abord des phénomènes musicaux dans l'étape actuelle. Et quelles que soient nos préférences vis-à-vis de l'une ou l'autre de ces attitudes de pensée, quels que soient nos points de vue critiques les concernant, on ne saurait faire abstraction lors de la constitution de la plus adéquate des méthodes des résultats obtenus *alors* et *ainsi* et ni de l'efficacité — même partielle — de certains principes.

Notes

[1] Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, Leipzig, 1866.

[2] Hugo Riemann, *Musikalische Syntaxis*, Leipzig, 1877.

[3] Hans Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, Berlin, 1926.

[4] Ernst Kurth, *Grundagen des linearen Kontrapunkts*, Berne, 1922.

[5] Boris Assafiev, *Muzikalnia forma kak profess*.

[6] Ernest Ansermet, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Neuchâtel, 1961.

[7] Gisèle Brelet, *Le Temps musical*, Paris, 1949.

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