

Après les mutations intervenues dans la pensée compositionnelle et l'épuisement de la direction du constructivisme absolu (faussement nommé structuralisme, en partant seulement de l'idée de la prépondérance « structurative » du créateur...), tout comme après la relative affirmation de l'aléatorisme (la liberté du geste momentané de l'interprète face à la détermination absolue et tyrannique imposée par le compositeur du sérialisme intégral), le temps musical est apparu comme une nouvelle alternative. Graduellement, la notion, le concept théorique de temps (musical) devient un champ de l'investigation créatrice et même un concept opératoire. De la mise en relief (y compris la mise en séries) du paramètre rythmique on arrive à « l'extraction de son essence » et d'ici à l'imagination d'une trame temporelle qui s'élargit sur toute la démarche compositionnelle.

Les générations de compositeurs qui ont vécu le moment de l'épuisement du déterminisme musical intégral et l'orientation vers les nouveaux horizons de la temporalité recherchent l'œuvre musicale dans cette perspective qui, du point de vue ontologique est, par excellence, propre à la musique, mais qui, à travers les siècles de subordination à une pensée mathématique géométrisante ou/et physicaliste (le pythagorisme arithmétique appliqué à la nature des sons et des intervalles, la proportionnalité du contrepoint, la fonctionnalité harmonique, la complémentarité des modes, l'architectonique des formes, l'ordre numérique de la série, etc.) a mis sur la spécificité et a laissé la temporalité du phénomène musical au niveau de l'intuition — telle qu'elle est en bonne mesure par la somme des impondérables qui le caractérisent. Seulement, maintenant, ces impondérables ont la chance d'être réalisés.

Malgré tout cela, le problème du dilemme temporel-spatial dans la considération de la nature de la musique et de l'acte musical reste ouvert, sans cacher le fait que, en dépit de la préférence de la démarche théorique actuelle pour le temporel, la spatialité n'a pas épuisé ses valences et ses possibilités pratiques (dans et par la technique de la composition) et théoriques.

La mission de ces lignes est celle de remémorer, pour y réfléchir, les étapes, surtout les premières, parcourues par la musique et par la pensée sur la musique, pour appro-

LA MUSIQUE ET LES DILEMMES SPATIO-TEMPORELS DE SES THÉORISATIONS

Quelques considérations

Gheorghe Firca

fondir la spatialité tout comme l'effort permanent de la quitter. Avec des chances saisissables ?



Lorsque Lessing émettait le célèbre aphorisme : *Architektur ist gefrorene Musik* (L'architecture est musique glacée), les arts européens se trouvaient dans la situation d'avoir répété, dans des formes variées et à des délais toujours repris, la question fondamentale concernant leur nature.

Mais, à ce moment, tout comme l'aphorisme le dévoile, ayant l'air de fournir une réponse à valeur de sentence, *gefroren* introduit un syntagme significatif en ce qui concerne la relation bi-univoque entre deux arts, avoisinants au plus haut degré, par l'intermédiaire de la *concordia oppositorum*, tellement chère à la spéculation maniériste et se prolongeant, de plein droit encore, en plein classicisme. Dans ce sans, deux arts, sont *opposables* sans doute : l'architecture et la musique, appartenant chacune à deux catégories possibles des modalités de création et d'existence des « représentations sensibles » : spatiale et temporelle. Elles sont *concordantes* dans le rapport de ce qui les rapproche sous-jacemment, c'est-à-dire dans un ensemble de principes constructifs, d'une part, réductibles à un certain tout général et, d'autre part, irréductibles si l'on tient compte justement de leur situation polaire dans la sphère de l'espace, respective-

ment du temporel.

Si l'architecture avait fourni, dans son existence millénaire, de nombreux vestiges palpables qui prouvaient, avec obstination, la capacité de la perception¹ de l'œuvre d'art architectonique de manière globale et directe², c'est-à-dire dans l'immédiat, de sorte que la perception temporelle de l'objet ne joue qu'un rôle secondaire (la visée d'un angle différent de celui frontal, le détachement d'un détail, enfin, le répit nécessaire — d'ailleurs propre à la sculpture et à la peinture — à l'entendement de la globalité de l'œuvre), la situation de la musique était tout à fait différente, grâce à sa « fluence » même, car elle n'avait pas laissé de vestiges « fixes », mais au contraire, elle imposait le facteur temps en tant que donnée fondamentale de son existence³.

Malgré cela, l'attitude constructive en musique et relativement à la musique, a eu une importance décisive durant toute l'évolution de l'art des sons, surpassant presque celle temporellement orientée et temporellement conditionnée. Elle a inscrit aussi bien l'opérabilité que la spéculation musicale dans l'aura de la spatialité. Particulièrement asémantique et non figurative, la musique opère avec des données imaginaires et imaginées — même si elle est porteuse d'information, comme on le reconnaît aujourd'hui — comme une sorte de modules, qu'elle — et ici la ressemblance avec l'architecture devient relevante — assemble et ordonne, de manière logique, équilibrée, proportionnée, indifféremment si ces modules traduisent, premièrement de manière inconsciente et à peine plus tard en une prise de conscience certains processus psychiques ou bien ils sont soumis à un examen rationnel (mathématique, ultérieurement physicaliste) sous le rapport de la nature du son, de la création des intervalles, de la constitution des clefs, etc. En réalité, par son côté temporel, la musique se trouve dans une intense liaison avec la représentation humaine du temps. Ce temps, répercuté de façon tellement variée sur le psychique, comme les modernes le savent parfaitement, coule tout de même en un seul sens, ce qui l'a obligé à être soumis à la *mesure*, donc à une mise en ordre de type linéaire. *Les valeurs discrètes de la musiques ne font pas, elles non plus, exception à cette norme*, car aussi bien leur organisation que leur assimilation partielle ou globale à l'aide

de l'ouïe et de la représentation imaginative spécifique se prévalent d'ordres propres à la spatialité.

La première prise de position théorique-musicale tout comme de la culture européenne appartient au pythagorisme. Elle n'était pas à proprement parler une théorie de la musique (terme inopérant et inopportun pour le mode de penser de ce temps-là) mais le résultat d'une intégration d'essence ésotérique de la musique en un syncrétisme cosmologique, pour lequel le principe initial et dominant était celui du nombre. Malgré cet ésoterisme foncier, l'école pythagoricienne a jeté même si involontairement, les bases de l'étude empirique-rationnelle du phénomène sonore. L'établissement des rapports numériques entre les sons (intervalles), leur hiérarchie, allait être d'une importance capitale pour la science de la musique. Ces rapports deviendront des données objectives indiscutables pour la fondation de la théorie antique grecque (non seulement à la création des intervalles mais de tout le système de modes, intégrés au *systema teleion*, qui portaient des proportions des pythagoriciens, de la constatation que l'intervalle de quinte⁴ est celui qui procure aux systèmes leur expansion infinie); d'ailleurs, repris par les théoriciens arabes ou/et transmis à l'Europe occidentale par Boetius et Aristide Quintilianus, ces rapports allaient dominer le Moyen Âge en contribuant — au moins dans un sens strictement théorique — à la naissance de la polyphonie, tout en restant un point d'appui pour la pensée infra- et post-Renaissance y compris. (Il faut remarquer la surprenante revigoration du pythagorisme dans l'œuvre d'un Kepler, celui qui propose une cosmogonie réunissant les mathématiques, l'astronomie, la musique et les caractères humains; si les pythagoriciens avaient donné une première impulsion à l'empirisme musical, Kepler découvrait certaines relations, en partant des rapports des intervalles musicaux — en d'autres mots des distances concrètes et correctement estimables, en corrigeant inclusivement les trajectoires idéales de Copernic (le cercle remplacé par l'ellipse) — entre les corps célestes, en l'espèce les planètes de notre système solaire, connus à cette époque.

De la mesure dans laquelle le rapprochement entre l'architecture et la musique obsédait, dès l'antiquité, la pensée humaine

témoigne la conviction de l'école pythagoricienne de Crotona, selon laquelle, à l'édification d'un temple, la mise en lumière des plus utiles (=belles) proportions ne peut avoir d'autre modèle que l'idéale composition des intervalles musicaux⁵.

Une réaction saisissable à l'égard du pythagorisme allait apparaître, même si assez tard, à l'époque alexandrine, par la doctrine de Aristoxenos. Pas tant une négation de la toute-puissante vision spatiale et géométrisante ou la demande de la possible existence d'une temporelle caractérisant cette doctrine que la « rectification » de certains calculs des pythagoriciens⁶ (par l'intervalle de tierce en premier rang), les systèmes musicaux étant conformes non pas à des principes abstraits mais aux exigences de l'ouïe, ce que nous appelons de nos jours sensibilité musicale. La pratique musicale avait probablement déjà enregistré certaines tendances profitables de déviation à l'égard des principes pythagoriciens immuables, ou bien la doctrine aristoxénique ne faisait que les confirmer. L'aristoxénisme allait pénétrer par voie souterraine dans la théorie musicale, en s'épanouissant en même temps que la Renaissance et le baroque. Sûrement, à partir de ce moment, de l'apparition de l'aristoxénisme, il s'est créé non seulement une brèche dans la suprématie du pythagorisme mais aussi une alternative valable, l'existence parallèle de deux attitudes qui peut être suivie jusqu'à l'actualité, soit qu'il s'agisse d'un parallélisme saisissable (avec de normales interprénérations de principes provenant des deux directions), soit de successions cycliques à un certain rythme historique, non étrangères finalement de significations alternatives dans le cœur même des arts, des types classicisme-alexandrin, baroque-classicisme, classicisme-romantisme (ce qui montre, indifféremment de la charge idéatique du terme changeable, le retour, par le classique, à l'ordre, à l'équilibre, à la stabilité).

Quoique la systématique actuelle accepte l'existence d'une pratique, pour mieux dire un exercice de la polyphonie dans d'autres cultures que celle européenne⁷, nous devons être d'accord, jusqu'à un certain point, avec la traditionnelle position de l'histoire de la musique, qui désigne l'apparition de la polyphonie comme un phénomène d'importance capitale, qui a conduit le développement de la musique en une manière spécifique, en lui ouvrant des

perspectives difficilement imaginables dans les conditions d'un maintien de la musique dans les cadres de la monodie.

Une nouvelle dimension s'ajoute à la musique. Si la polyphonie primitive (des IX^e—X^e siècles) apparaissait comme une « ornementation » du chant donné⁸, graduellement, cet épanouissement ne se répécutait pas sur la ligne originare (fait parfaitement légitime pour la musique monodique aussi), mais quelque part en dehors d'elle, dans la partie supérieure ou inférieure du trajet mélodique, un parallélisme de lignes mélodiques concomitamment perceptibles s'imposant brusquement. La ligne mélodique originare, un chant grégorien en grandes valeurs, généralement égales, qui devait être observée avec rigueur canonique (*cantus firmus*) étant également porteuse de la parole sacrée, conservait le sens temporel de l'écoulement de la musique. Mais, en même temps apparaissait la dimension supplémentaire du rapport entre les lignes mélodiques, qui conférait une réelle projection en profondeur du discours, projection qui allait devenir — comme on le verra — de plus en plus accentuée, entraînant une série de métamorphoses capitales. Le « contrôle » de ces rapports entre les lignes dans la plupart de leurs points de contact (parmi lesquels s'imposent surtout les cadences) l'ont constitué les intervalles⁹ déterminés de manière pythagoricienne, intervalles qui n'étaient plus considérés, par la force des choses, en leur succession mais en leur *concomitance*. De la dérivation de l'intervallique en quelque sorte en abstrait (nous pouvons nous imaginer que la pratique plus ou moins savante du chant monodique a pu se dispenser, comme le montrera beaucoup plus tard la psychologie musicale — et, pourquoi pas, même l'aristoxénisme —, des calculs ésothériques, la musicalité tenant compte de son propre gré, d'un ingénu sens de la consonance), on est passé après l'apparition de la polyphonie, à une maniabilité de l'intervallique, à la transformation de celle-ci en un outil indispensable à la construction du discours (toujours moins improvisé, soumis à certains règles précises et noté à l'aide de systèmes adéquate par l'intermédiaire de la graphie, autant sous le rapport des hauteurs — la dimension spatiale maintenant à double effet, linéaire et de concomitance, — que sous le rapport des durées — la dimension temporelle).

L'ensemble du processus, qui a été comparé, grâce à son importance à l'apparition de la perspective en peinture¹⁰ (quoique nous pensions que, du point de vue structural, la polyphonie musicale signifie beaucoup plus que ce *trompe l'œil* de la plastique bidimensionnelle) a haussé à un nouveau niveau la capacité d'opérabilité spatiale de la musique, il a vraiment donné une troisième dimension à cet art, en le rapprochant de l'architecture, en un plan phénoménal non seulement idéal.

Les conséquences de l'apparition de la polyphonie — cette technique allait polariser dorénavant l'attention des musiciens, impliquant, de la part de celui qui allait se nommer dorénavant compositeur, une professionnalisation toujours plus accentuée — sont importantes de tous les points de vue.

En plan paradigmatique, la logique linéaire, propre à la monodie, l'orientation du discours sur les modes médiévaux donc, étaient sacro-saintes (à l'époque de Palestrina, on tenait encore compte des modes, même de leur division en authentiques et plagaux¹¹ quoique l'on eût entrevu les signaux d'une « opération » toujours plus accentuée dans la structure de ces modes, dans le sens de la « déviation » des points mélodiques de repère vers les nouvelles exigences de direction des voix concurrentes en polyphonie, surtout dans les points finals, de conclusion. En ces derniers points, afin de renforcer l'impression de la fin, on procède au renforcement de la tendance vers *finalis* par l'intermédiaire du sensible. La sensibilisation de l'avant-dernier son — dans la plupart des modes un sous-ton — est un procédé artificiel (comme au Moyen Âge sous la dénomination de *musica ficta*, « musique fausse »), procédé développé ensuite aussi aux points de cadence intérieurs. Ce fait allait contribuer à une lente mais sûre uniformisation des cadences et aux modes en même temps. Les modes ayant la même cadence (le même type de cadences) il est normal qu'ils se fondent en un seul ; or, celui-ci sera à la longue le mode prédominant de la musique européenne cultivée, notamment le mode *do*, le majeur moderne. Aux quatre modes hérités : dorien, frigien, lydien et mixolydien, flanqués par leurs plagaux, s'ajoute durant la Renaissance aux extrémités du système, le mode *do* et le mode *la*, respectivement l'ionien et l'éolien, connus, à ce qu'il paraît, dans la

pratique occidentale surtout dans la musique populaire. L'image du système modal n'était plus maintenant celle de l'ensemble des huit modes-pairs (comme il restait dans l'octoéchos oriental) mais de douze modes-pairs (le *dodécachordon* de Claveanus). Ce qui n'avait pas été remarqué d'une certaine manière, notamment le caractère majeur ou mineur de l'un ou l'autre de ces modes (qui était inchiffré dans ceux-ci, malgré le respect du spécifique de chaque mode conformément à l'ancienne acception hellène de l'*éthos*), allait être graduellement mis en évidence dès que la tierce obtiendra son statut de consonance ; se situant maintenant dans un rapport direct — non seulement mélodique mais aussi « harmonique » — avec *vox finalis*, la tierce était grande ou petite, d'où l'obligation du caractère majeur ou mineur du mode (Zarlino). Certaines indications du « sentiment » tonal, comme résultat de la « sécularisation » des modes sous l'empire du majeur-mineur, de l'apparition de la sensibilisation aux points de cadence, de la définition du principal rapport entre les échelons : *repercussa* — la future dominante et *finalis* — la future tonique s'affirment de plus en plus fortement. Ce sont des phénomènes technico-structuraux spécifiques qui, tous, indiquent les inclinations vers un certain caractère de l'expression, du sentiment (surtout dans ce *stile rappresentativo* de l'opéra) propre à la Renaissance mais surtout au baroque (ce dernier réalisant, par une conséquence normale, la bien connue théorie des affects et le moins connu aujourd'hui code des figures musicales-rhétoriques). Le puissant assaut de la vie artistique remet ainsi en actualité l'antique position aristoxénique relative à l'implication de la sensibilité en et par le travail. Toutefois, ne nous trompons pas, nous sommes en pleine phase de domination du contrepoint.

Mais, en plan syntagmatique, nous assistons à un renforcement du processus de l'application des projections spatiales sur le flux sonore. Non seulement la superposition des voix en contrepoint exigeait la domination de « l'espace » créé de cette manière, mais aussi les formes, *l'architectonique* proprement dite (il faut remarquer cette métaphore — l'une parmi plusieurs autres semblables — acceptée par la musique afin de se représenter la congruence des articulations musicales).

Si *organum* et *discantus* ne sont pas des formes musicales dans le sens propre du mot mais seulement des procédés « d'embellissement » du chant donné (la forme étant, bine entendu, propre à celui-ci), le procédé de l'imitation (dans lequel nous devons voir la répétition décalée du même motif et non seulement dans le temps mais aussi en un autre point bien déterminé de l'espace) a vraiment conduit à la naissance des formes musicales, dont la plus ancienne est celle du canon¹². L'imitation a ouvert ainsi la voie à l'imagination constructive en conduisant, en ce qui concerne surtout les représentants de l'école néerlandaise (les XIV^e—XV^e siècles), à une véritable euphorie des canons, réalisés en un nombre croissant de voix (les cas extrêmes mentionnent l'existence de 32 voix ; le XVI^e siècle allait pondérer ce genre d'excès en préférant une structure standard à cinq voix, et l'harmonie sera cantonnée dans la structure des quatre voix correspondant, d'ailleurs, à la différenciation naturelle des voix humaines), aux procédés d'inversion ainsi qu'à la récurrence de certaines mélodies (ces derniers procédés étant dans les canons *americains* le plus éloquent déroulement inverse d'une ligne mélodique dans le plan de l'écriture¹³ mais pas aussi de celui de l'audition, « attentive » seulement dans le sens unidirectionnel, de l'actuel vers le devenir, propre au flux musical en général). A juste raison a été comparée cette passion constructive des polyphonistes, en premier rang par leurs résultats (mais pas entièrement par leurs principes directeurs), à la technique des linéaristes du XX^e siècle et, surtout à celle des sérialistes.

En adoptant l'entière technologie du canon, mais en s'adaptant aux exigences de l'observation de la tonalité (d'où l'imitation à la quinte, avec l'alternance des rapports T—D ou D—T), à l'exploration en soi de celle-ci ainsi qu'à son interrelation modulatoire — processus qui transgresse mais n'anule pas l'esprit du constructivisme — la forme de fugue mise sur une série de principes constructifs aussi bien mélodiques que rythmiques (par exemple l'utilisation à large échelle des augmen-

tations et des diminutions¹⁴ du thème¹⁵ pour ne pas parler d'un facteur intermédiaire entre morphologie et syntaxe, comme peut être considéré le contrepoint multiple — double, triple, quadruple) se soumet au même constructivisme, même à des schémas numériques précis, schémas qui assurent la correctitude intervallique des renversements.

Il se dévoile, dans toute cette modalité technique savante de l'élaboration de la forme de fugue, de son architecture, une série d'opérations de proportionnements des parties avec l'ensemble, de symétrisation¹⁶ des plans dans l'intérieur de la fugue, de manière à ce que les densités et les rarefactions, la couverture différenciée de l'espace, même la tension et l'accalmie de certains moments, puissent assurer l'unité dans la diversité, la logique, non seulement apparente, du discours musical.

Les phénomènes qui ont conduit au remplacement graduel de l'opérabilité et de la pensée du contrepoint par l'opérabilité et la pensée harmonique sont usuellement connus. Nous n'allons donc que les rappeler succinctement : la sécularisation des modes « ecclésiastiques » en faveur du majeur-mineur, le renforcement de la fonction dominante, l'apparition de la modulation (d'où le besoin de tempérer afin de faciliter cette modulation sur l'espace de 12 « tons »), l'accroissement en importance de la voix supérieure, le remplacement de la voix inférieure portant le *cantus-firmus*¹⁷. Ce dernier processus est dû à la création, dans l'opéra primitif, du récitatif accompagné (par des formations accordiques) et à la monodie accompagnée, monodie qui a pénétré, à partir de Monteverdi, dans le madrigal solo et, surtout, dans les formes déjà homophones de la suite instrumentale, de la sonate monothématique hâtive et, partiellement, dans le concert instrumental (*concerto grosso* ou concert à solo) ; un important nombre de formes — la fugue, la toccata, la passacaille, la chaconne, le choral varié — ont conservé leur caractère polyphonique même en face de la puissante vague de l'homophonie¹⁸.

¹ Il est évident que l'application déjà esthétique de l'intervention de la connaissance avait considéré de plus en plus les voies de la perception artistique, donc l'emplacement physico-psychologique des arts en « spatiaux » et « temporels ».

² Aristote avait déjà postulé la « supériorité » de

l'œil par rapport aux autres organes de sens : « En effet, nous préférons ce sens à tous les autres non seulement lorsque nous avons en vue un but pratique, mais même en l'absence de cette invention ; la raison en est que ce sens nous permet, plus qu'aucun autre, de mieux connaître une chose, tout en dévoilant en

elle-même plusieurs qualités différenciatrices ». (Aristote, *La Métaphysique*, traduit par St. Bezdechi, Bucarest, 1965, p. 49).

³ En partant des thèses émises par Gisèle Brelet et en accordant (en un sens plutôt phénoménologique) la priorité au facteur temporel en musique, Walter Wiora souligne l'*unidirectionnement* de la perception du temps en musique en contraste avec le *stéréodirectionnement* du temps dans la perception du produit d'art tridimensionnel : « Un mouvement musical est plus que le mouvement transmué en architecture et en peinture, c'est un processus objectif et généralement valable ; il est beaucoup plus précis et plus richement modelé. Au cours d'une fugue ou d'une sonate, l'ouïe musicale a l'habileté de suivre un processus ordonné avec précision, tandis que les observateurs d'une cathédrale — parmi ceux-ci même les connaisseurs avisés — ont besoin d'un temps plus long mais variable pour mieux étudier certains détails ou avancer plus lentement ou plus vite. L'œil peut se mouvoir dans différents points de l'espace ; par contre, l'ouïe est conduite par le musicien en une direction temporelle précise qui n'accepte pas l'inverse. En écoutant une fugue, nous suivons une configuration précise du temps en rythme et tempo, division et déroulement temporel (...). Lorsqu'un historien d'art regarde une colonne en se situant à différents angles de vue, il ne se meut pas à un rythme précis et concomitant comme se meut un ballet ou même semblablement à l'exécution d'un orchestre et comme le mode de perception des auditeurs de cet orchestre. Nous devons rappeler seulement ce genre de faits courants afin de voir que le temps dans l'art constructif et en peinture n'a pas une constitution aussi lointaine du temps de la musique et que ce dernier n'est pas plus riche et en un sens propre une „représentation du temps” et un „art du temps” » (Walter, Wiora, *Musik der Zeitkunst*, in : *Die Musikforschung*, X, 1957, p. 16). Donc, un significatif déplacement d'accent de sur le spatial vers le temporel, en fonction de la demande de la primordialité du temps musical, en particulier et du temps des arts en général.

⁴ Hugo Riemann (*Folkloristische Tonalitätsstudien I. Pentatonik und tetrachordale Melodik in schottischen, irischen, walischen, skandinavischen und spanischen Volkslied und in georgianischen Gesänge*, Leipzig, 1916) attirait l'attention sur le rôle accordé à la quinte en tant qu'élément formateur de la pentatonie chez les théoriciens chinois, tout comme les pythagoriciens dans la formation de leur système (sur la musique chinoise ancienne, à consulter également : Maurice Courant, *Chine et Corée*, in : *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, Première Partie, 1924 ; Ma Hiao-tsiun, *La musique chinoise*, in : *Histoire de la musique*, sous la direction de Roland Manuel, Paris, vol. I, 1960, pp. 283-302 ; Alain Daniélou, *Traité de musicologie comparée*, Paris, 1959 ; Hermann Pfrogner, *Die Zwölfordnung der Töne*, Vienne, 1953). Le caractère objectif du système (en comprenant cette fois par « objectif » le caractère historique même) est aperçu aussi dans l'apparition, en une corrélation et par une alliance difficilement imaginable, d'une théorie de type pythagoréique en Chine antique. Donc, nous devons accepter le fait que des conditions de développement historique semblables ont favorisé l'action et les implications d'un certain type de réalisation. Suffisant à expliquer et édifier un système, différant du système hellénique (ou semblable au système hellénique primitif), le système pentatonie anhémitonique chinois repose sur le mécanisme de la multiplication par progression ascendante de l'intervalle de quinte, qui engendre les cinq sons d'une première gamme et, en partant de ces sons

initiaux, d'autres cinq modes (une sorte de « transposition » ou une autre disposition des sons). Par la progression de douze fois de la quinte, on obtient les douze *liu*, bien connus.

⁵ « Nous pouvons nous demander si, dans cette perception des corrélations harmoniques entre architecture et musique, les architectes grecs que n'effrayait pas une subtilité numérique, n'ont pas tenté, en dehors des symétries et des eurythmies d'ordre pur spatial, d'introduire volontairement dans leurs tracés non seulement certaines réflexions analogiques de leurs théories musicales, mais aussi les proportions et les rythmes qui reproduisent exactement les éléments mathématiques de ces théories. Ceci doit avoir été plus séduisant que ces éléments ne représentaient pas des fréquences, mais les longueurs des cordes vibreuses (inversement proportionnelles au nombre de vibration par seconde qui caractérisaient les sons) et la complaisance dont Vitruve étale sa connaissance sur la théorie mathématique de la gamme diatonique et des rapports afférents, en citant Philolaos et Aristoxenos de Tarente, nous font croire que ses maîtres hellènes, dont il ne divulgue les secrets que très superficiellement, *ad usum Caesaris*, n'ont pas résisté à la tentation ». (Matila C. Ghyka, *Le nombre d'or. Rites et rythmes pythagoréiques dans l'évolution de la civilisation occidentale*. Vol. I, *Les Rythmes*. Chapitre III. *Les lointains géométriques de l'architecture méditerranéenne*. Note 16, in : M.C.G., *Esthétique et la théorie de l'art*. La sélection des textes, la post-face, note sur l'édition, notes et contrôle de l'édition par Ion Iliescu, traduction Traian Drăgoi, Bucarest, 1981, p. 80).

⁶ Le geste d'Aristoxenos ne signifie pas seulement un amendement ou une ré-formation du système pythagoréique, mais la recherche d'autres principes de base à l'organisation plus souple de l'espace sonore. Il représente ainsi, dans la chaîne des essais répétés d'obtention de la modulation égale, un premier chaînon. Le théoricien alexandrin part de la prémisse que ce n'est pas la proportionnalité qui doit prévaloir dans l'obtention des plus petites entités intervalliques, mais une opération plus simple consistant en appliquer à l'octave des unités de mesure comme le ton entier et ses subdivisions (approximativement dans le sens de notre théorie). En fait, l'opération était l'image d'un processus, appelons-le « naturel », révélé par l'évolution de n'importe quelle mélodie (composée par l'enchaînement petit à petit non pas des grands intervalles, consonants, mais exactement des petits pas, de ton et de semiton).

⁷ Sous des formes plutôt folkloriques, la polyphonie peut être identifiée dans la région des Balkans (y compris chez les Macédoniens), chez les Grusins et autres musiques primitives ; dans la musique ecclésiastique syrienne, l'isson — cet embryon de polyphonie — a connu des formes plus diversifiées que dans la musique byzantine, ce qui a induit certains chercheurs à supposer une possible « exportation » du procédé, en même temps que la miniature syrienne vers l'Irlande, vers la partie nord-insulaire du continent, acceptée quasi-unanimement comme patrie de la polyphonie occidentale.

⁸ En premier rang l'octave, la quinte et la quarte. La tierce, considérée dans le système pythagoréique comme un intervalle dissonant ou semi-consonant, a dû parcourir un long et difficile chemin pour lui être enfin reconnue la légitimité « théorique » de sa participation à la polyphonie.

⁹ Heinrich Bessler, *Bourdon und Fauxbourdon. Studien zum Ursprung der Niederländischen Musik*, Leipzig, 1974, p.

¹⁰ Conf. Siegfried Hermelink, *Dispositions Modorum. Die Tonarten in der Musik Palestrinas und*

seiner Zeitgenossen, Tutzing, 1960 ; Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vocalpolyphonie*, Utrecht, 1974 ; George Reichert, *Kirchenart als Formfaktor in der Mehrstimmigen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, in : *Die Musikforschung*, 11, 1961, pp. 35-48.

¹¹ En fait, concrétion hybride du point de vue systématique, oscillant entre procédé et forme (genre même), l'imitation, y compris sa « formalisation » rigoureuse (canon = « loi, norme »), est devenue une partie composante des principales formes de la polyphonie vocale : missa, motet, madrigal, formes pour lesquelles la relation texte-mélodie représente la raison d'être. A son tour, cette relation est doublement déterminée, de la perspective du *cantus firmus* — qui conserve le texte non alléré et, en même temps, les données mélodiques-rythmiques originaires — et de la perspective du déroulement successif de sections distinctes, axées ou non sur *cantus firmus*, réclamées par des sections (versets) du texte.

¹² L'écriture spécifique mériterait une discussion en soi, indifféremment de la zone et de l'époque de son apparition, en vue de souligner son rôle formatif concernant non seulement l'évolution des structures musicales mais aussi la possibilité d'une plus savante opérabilité de nature géométrique-spatiale, car c'est évident que ce genre de maniabilités restent forcément restreintes, dans les cadres de certains musiciens, éminemment axées sur oralité et mémoire ; toutefois, laissons l'impression qu'en nous occupant de la musique « écrite », nous nous désintéressons de ce qui se passe avec la musique de tradition orale. Mais, nous allons voir que les données du problème ne changent pas radicalement en considérant ce qui tombe en dehors de la musique « notée ». Ainsi, la répétition-variation, le son tenu-le son fluctuant, la symétrie-asymétrie sont des facteurs réels et saisissables « perçus » tels quels (contribuant même au processus de mémorisation, d'assimilation du texte — un texte conçu ici dans le sens propre, à titre de structure porteuse de message, indifféremment de l'existence ou de l'absence d'une graphie adéquate). D'ailleurs, les notations sont en général des apparitions tardives dans l'histoire de la musique, sans parler de leur caractère sommaire, représentant pour toutes les phases de début seulement des repères des hauteurs (leur fixation est le résultat d'un processus lent ; le rythme, retombant initialement à la charge du rythme de la versification, a connu un sort encore plus ingrat du point de vue de sa notation). En revenant aux musiques monodiques, nous devons admettre qu'en l'absence de la notation, les éléments de repère sont différents, notamment la mnémotechnie : le maqame, le mode, le genre (avec composition et ethos afférents) et, surtout, la formule mélodique, prototype qui fixe en mémoire une certaine structure (pas en dehors mais à l'intérieur d'une structure représentable par ses tracées dans l'espace). Les neumes, en tant que signes de notation débutants, ont eu leur origine partiellement dans la pratique de la cléromonie héritée de l'antiquité, qui n'était pas une direction prépondéramment rythmique, dans notre acception, mais une indication des montées, des descentes et des repos dans la mélodie. L'instinct des primitifs, découvert par les théories ethnologiques modernes, pour constituer des structures mélodiques, des

systèmes même, par l'appréciation des (équi-) distances (Distanzschätzung) entre ces sons, n'est qu'une situation en plan de l'audible.

¹³ Ces interventions délibérées sur les valeurs rythmiques, donc sur les correspondants musicaux de la temporalité, sont, de manière significative, les seules perceptibles à une audition attentive et avisée et surtout au moment de début de la superposition en polyphonie des voix « normales » avec celles augmentées ou diminuées.

¹⁴ Le thème, ce facteur syntagmatique, porteur de sens, situe à son tour la fugue dans une zone des formes « dépressives », zone que la sonate approfondira largement.

¹⁵ Conf. W. Werker, *Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des „Wohltemperiertes Klaviers“ von J. S. Bach*, Leipzig, 1922. En fait, le problème est posé de manière un peu plus nuancée : « En expliquant le principe de construction de la mélodie de la musique polyphone (Max Eisikovitz) opère avec les termes de symétrie et d'asymétrie. Pour lui, cette mélodie du style palestrinien est asymétrique. Nous pensons que ce terme est insuffisant du point de vue morphologique. La symétrie et l'asymétrie sont propres à la mélodie des styles classique et romantique. Riemann a donné de nombreux exemples d'asymétrie dans ses analyses concernant les Sonates de Beethoven. Il considère également asymétrique la mélodie de Bach en l'analysant sous le prisme de la corrélation entre ces deux termes. Mais, n'oublions pas que le terme asymétrie est négatif. Il doit être remplacé par celui de proportionnel, dont l'extrême est la construction absolument libre. Ainsi, les pôles libre et asymétrique se touchent et la symétrie et la proportion constituent deux critères de style bien distincts. Le temple antique et la phrase de Mozart sont construits selon le principe de la symétrie, la cathédrale gothique et la fugue de Bach reposent sur le principe de la proportion. A ce point de vue, la théorie des formes musicales connaît encore très peu. Dans certains traités de contrepoint il est vaguement spécifié, sans justification qu'un *cantus firmus* ne doit pas avoir un nombre plus grand de sons pair, mais impair, notamment de 9 à 15. Donc, la scolastique du contrepoint contient elle aussi certaines vérités qu'il ne faut pas examiner trop superficiellement ». (Liviu Rusu, compte rendu de l'ouvrage *Introducere în studiul polifoniei Renașterii* (Introduction à l'étude de la polyphonie de la Renaissance) par Maximilian Eisikovitz, manuscrit, Bibliothèque de l'Union des Compositeurs). Pour la symétrie du classicisme, à consulter : Günter Massenkeil, *Untersuchungen zum Problem der Symmetrie in der Instrumentalmusik W. A. Mozarts*, Wiesbaden, 1962.

¹⁶ Conf. Jean-Etienne Marie, *Musique électronique, expérimentale et concrète*, in : Roland-Manuel, *Histoire de la musique*, Paris, vol. I, 1960, p. 1419.

¹⁷ J. Philippe Rameau, *Nouveau système de musique théorique*, Paris, 1726, p. 59.

¹⁸ H. v. Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig, 1883. vol. II, p. 448 (ed. I, 1863).