

Prolégomènes à l'analyse musicale

G.R.M., 18 janvier 1963

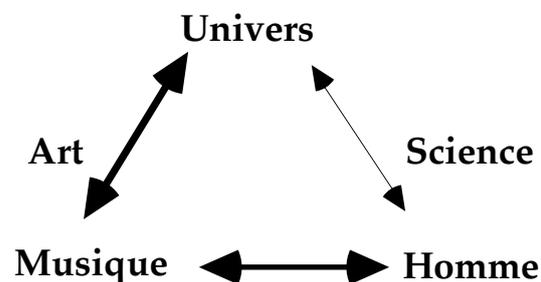
Deux voies s'ouvrent pour l'entreprise d'une analyse musicale "expérimentale" : - L'une consiste à attaquer directement les oeuvres en utilisant à leur propos un vocabulaire, et des concepts plus ou moins bien définis, afin de définir précisément le langage, les méthodes et les principes de la critique par, et en même temps que le langage musical qu'elle analyse.

L'autre voie consiste à prendre un certain nombre de précautions, d'adopter un certain nombre d'hypothèses de départ, et d'avancer quelques postulats, avant d'entreprendre le travail d'analyse.

Après une certaine période d'hésitation, c'est la seconde voie qui semble devoir être prise. Dans cette voie, la question préliminaire la plus importante est la suivante : la musique est-elle un langage ? Et si c'est un langage, entre qui (ou quoi), et qui (ou quoi) permet-il de communiquer ?

Je suis tenté de penser que, comme dit à peu près Kant, l'art est une "création consciente d'objets engendrant chez ceux qui les perçoivent l'impression qu'ils ont été créés sans intention, à l'instar de la nature", et que la musique n'est pas essentiellement un moyen de communication entre les hommes.

Toutefois il est possible que l'art, la musique, soient d'une certaine manière un langage permettant une communication :



Quoi qu'il en soit, il est vraisemblable qu'en adoptant au départ comme postulat que la musique est une sorte de langage, on ne s'égare pas trop, et on ne s'engage pas non plus dans une impasse. Pour simplifier, nous considérerons, au départ, ce langage à deux dimensions : quitte à étudier plus tard la troisième dimension, celle du rapport entre l'art et l'univers.

Or, un langage suppose une chaîne constituée ainsi : à l'origine une idée et une intention de la formuler - (et éventuellement de la communiquer) ; ensuite un ensemble de moyens adéquats à cette intention ; le message réalisé ; un ensemble de moyens de réception. En art : idée créatrice → oeuvre → sentiment esthétique.

Un type d'analyse ne s'attache qu'au premier élément de cette chaîne, l'idée créatrice : Chopin aurait mis dans un de ses préludes le bruit monotone d'une goutte d'eau, tel autre glorifie Staline dans une symphonie etc...

Une autre analyse s'en tient à l'oeuvre seule, et la décompose en différentes parties, phrases, ou structures etc... l'autre enfin se contente au bout de la chaîne, d'étudier le sentiment esthétique.

Chacune de ces trois analyses partielles, d'ailleurs, risque diverses conclusions sur les deux autres étapes de la chaîne musicale ; il arrive qu'on passe de l'idée créatrice au sentiment esthétique sans s'arrêter à l'oeuvre elle-même, ou inversement qu'on reconstruise à partir du sentiment de l'auditeur l'intention du créateur ; plus rarement l'analyste s'en tiendra à l'oeuvre seule, et considérera comme inaccessibles les domaines subjectifs de l'intention créatrice et de l'émotion esthétique.

Il me paraît certain qu'une analyse authentique doit tenir compte des trois étapes essentielles du langage musical. De même qu'en psychologie, le comportement seul fournit des repères aussi insuffisants pour la connaissance du sujet que le récit subjectif seul, et que ce qui est significatif c'est "le geste éclairé par le récit", il apparaît que dans l'analyse esthétique on ne peut pas non plus se passer de l'intention du créateur pour éclairer le sens de sa création, à condition d'y prêter bien entendu une attention critique.

Voici donc les postulats sur lesquels nous pourrions entreprendre nos études :

- la musique est une sorte de langage -
- ce langage permet entre autres choses une sorte de communication entre les créateurs et le public
- une analyse authentique de ce langage ne doit négliger aucune de ses trois étapes principales.

Elle ne doit être ni une critique musicale, ni une métaphysique de l'art, mais une science positive et non normative.

Il faut maintenant voir ce qui est utilisable dans les méthodes actuelles d'analyse linguistique, pour les adapter à l'analyse musicale. La différence essentielle entre le langage parlé et le langage artistique c'est que si l'un et l'autre sont analysables sur le plan de la forme, cette forme est soumise à une *fonction* pour le premier, alors qu'on lui attribue seulement une *valeur* dans le second ¹.

Autrement dit, très schématiquement, si le langage courant, (paroles, gestes, signes divers -) sert à véhiculer des connaissances, le langage artistique ne sert à rien, et peut n'être apprécié que pour lui-même.

Le plan ci-joint schématise et ordonne la totalité des recherches sonores pratiquées ou praticables au Service.

La colonne horizontale correspondant à ce que les linguistes appellent la phonologie concerne les études de base sur le son comprenant les campagnes de mesures, la recherche des anamorphoses, les tests d'écoute etc... Nous sommes en-deçà de l'objet musical, dans le domaine de ce qu'on peut appeler les paramètres, les atomes sonores, les briques de sensation etc... Ces quanta sonores sont à l'objet musical un peu ce que les phonèmes sont aux mots - ou les radicaux à la forme de leurs composés. À première vue aucune valeur esthétique ne s'attache à ces éléments, et nous les considérerons comme étrangers à notre étude.

La deuxième colonne horizontale, celle de la lexicologie, concerne le domaine d'étude le moins mal connu au G.R.M., celui de l'objet musical, que nous comparerons au mot du langage ordinaire. Ici apparaît la notion de valeur esthétique, car il est permis de supposer que le choix pour telle oeuvre d'un certain "vocabulaire" commande une bonne part de son agencement, et finalement de son style. Il doit être assez facile de faire ressortir dans une oeuvre déterminée quels *types*, quelles *formes*, ou quels *caractères* dominent dans les objets musicaux utilisés, même de chiffrer leurs proportions.

La troisième colonne horizontale, celle de la syntaxe, est un domaine inexploré parce qu'on a toujours redouté sa difficulté d'approche. Or, l'analogie

¹ Voir les ouvrages de A.Martinet en phonétique, de S.Ullmann en sémantique, de G.Matoré en lexicologie, de A.Moles sur la théorie de l'information, de F.Guiraud sur la stylistique.

des méthodes sémantiques semble pouvoir nous guider. Certes les objets musicaux ou leur assemblage n'ont aucun *sens* propre ², mais l'analogie formelle des groupements linguistiques (mots, groupes de mots, outils verbaux etc...) avec les assemblages d'objets sonores (on parle depuis longtemps de phrases musicales) permet une étude analogue de leur réalité concrète.

Ici intervient l'hypothèse des *structures* musicales. Le mot de structure désigne une unité complexe dont les éléments, bien qu'analysables, ne suffisent pas à rendre compte, car leurs rapports d'interdépendance sont perçus comme plus importants que leurs qualités propres. Un peu de même que la *forme* dans la Gestalttheorie apparaît comme plus importante que les éléments qu'elle organise, on peut supposer, sans tomber dans les excès de la Gestalttheorie, que la structure musicale, dans certains cas à définir, constitue une unité supérieure aux objets musicaux, dont l'analyse individuelle devient dès lors insuffisante.

Il est malaisé, à ce niveau de complexité, de dissocier l'analyse des formes et des valeurs, les unes et les autres n'apparaissant la plupart du temps qu'ensemble ou pas du tout. Néanmoins on peut essayer de dégager les structures formelles par des procédés tels que la variation eidétique, expérimentation active sur les structures esthétiques pour rechercher les invariants, ou isoler les systèmes cohérents : par exemple, dans une fugue de Bach, considérée comme un assemblage sonore dont on n'aurait pas la clef, il serait aisé de dégager une structure variable en rythmes, en hauteur absolue, en timbre, en dynamique, mais invariable quant aux rapports de hauteur entre les éléments : le sujet. Ensuite de constater l'existence d'une ou plusieurs structures dont l'existence est liée invariablement à la première par certaines lois de simultanéité etc... : le contre-sujet.

Dans les oeuvres contemporaines, il est possible de mettre en évidence de la même façon, certaines structures rythmiques (ce mot étant pris dans une acception très large) et plus généralement certains rapports d'énergie.

Tel auteur assemblera avec prédilection des objets sonores discontinus, groupés sériellement (la série est une *structure*), tel autre jouera d'une superposition continue de structures peu à peu différenciées - (trames, échantillons, itératifs etc...).

² En revanche ils ont peut-être une *signification*, en donnant à ce mot la valeur de processus actif, par opposition au *sens*, immanent ou en tout cas statique. Seule la psychologie esthétique expérimentale pourrait nous éclairer sur ces significations.

Après la sémantique, enfin, la stylistique, correspondant à la 2ème moitié horizontale de la colonne "syntaxe". Ici nous sommes au terme de l'analyse, au point où par confrontation des résultats objectifs, des intentions créatrices, et des sentiments de l'auditeur, il faudra parvenir à une synthèse où l'essentiel du style d'une oeuvre ou d'un auteur devrait apparaître. Bien entendu cette ultime étape paraît quelque peu utopique ; pourtant je la crois accessible, à condition que jusqu'alors l'étude du message musical lui-même ait été conduite avec méthode et précision. Il se pose une question : à quel moment est-il opportun de faire intervenir, pour éclairer ce message, ce qu'en dit son auteur ? Est-ce seulement lors de la dernière synthèse, ou déjà dans la partie "sémantique" ? Il me semble que c'est une question qui ne peut être résolue dans l'abstrait, et que tout dépend de l'oeuvre analysée, de son auteur, et de son analyste.

Si nous avons l'éternité devant nous, rien ne nous empêcherait de répartir la même tâche entre une multitude de chercheurs, et de rassembler leurs conclusions par une multitude de colloques.

En fait, il est nécessaire, pour un premier essai, de faire confiance à l'objectivité des auteurs analysant leurs oeuvres, et s'il apparaît que leur imagination créatrice les a leurrés sur leur création réelle, il sera temps de leur donner désormais à analyser l'oeuvre d'autrui. De toute manière, la dernière étape sera toujours une confrontation entre chercheurs, car des goûts, des couleurs et des sons, il faut le plus possible discuter.

F-B.Mâche

Service de la Recherche, 37, rue de l'Université, Paris 7ème. GRM / 1 359

Destinataires : Bayle, Canton, Depraz, Ferrari, Mâche, Marie, Martin, Parmegiani, Schaeffer, Mme Barbillon, Mèlèse.

.....

Note concernant l'analyse musicale du 14.3.1963 :

Le mot *structure* est ambigu. Lévi-Strauss consent à ce qu'il offre un double sens :

1°) Sens gestaltiste. J'avais proposé comme définition : "une unité complexe dont les éléments, bien qu'analysables par l'oreille, ne suffisent pas à

rendre compte, car leurs rapports d'interdépendance sont perçus comme plus importants que leurs qualités propres".

2°) Sens de "pattern" ou modèle préalable à l'agencement des éléments. Le deuxième sens se rattache à celui signalé par Pierre Schaeffer de lois ou données contingentes telles que gammes, séries, etc...

À première vue, ces deux sens n'ont rien de commun, une structure (1°) pouvant fort bien procéder de structures (2°) très différentes, et inversement ces dernières permettant de construire des structures (1°) extrêmement diverses.

Toutefois, il y a des cas d'espèce où les structures au sens n°2 entraînent nécessairement certains types de structures n°1, la loi se confondant presque avec ses produits. Il semble en tout cas qu'il faille adopter une terminologie précise, en spécialisant par exemple le mot "structure" dans le premier sens, et en réservant "pattern" ou "modèle" au deuxième.

Cette distinction postule deux perspectives opposées. Le premier sens se situe dans une direction de pensée phénoménologique, où l'existence précède l'essence, comme la musique précède le solfège et l'expérience la loi. En revanche, le deuxième sens suppose une conception intellectualiste de la musique, où le créateur compose d'après des lois préexistantes, que ce soit en leur obéissant ou que ce soit en s'y opposant:

Il me paraît impossible de ne pas tenir compte de l'un et l'autre sens du mot structure. Refuser a priori tout crédit aux lois classiques ou nouvelles qu'invoque le compositeur pour expliquer son oeuvre serait se priver arbitrairement d'une clé d'un texte qui sans elle peut rester indéchiffrable.,

Inversement expliquer une oeuvre en fonction des seules lois qui ont présidé à sa création, c'est risquer de se laisser enfermer et de méconnaître la réalité musicale concrète qui est toujours plus riche que les "structures". (2°) abstraites dont elle procède.

Je crois être ici en désaccord avec la distinction de Pierre Schaeffer entre *homo faber* et *homo sapiens*. Que l'on ait fait de la musique avant de savoir l'étudier, j'en suis d'accord ; mais si en bonne méthode, il convient de ne pas confondre les techniques de fabrication avec l'analyse a posteriori, je ne pense pas qu'il faille que ces deux processus restent étrangers l'un à l'autre, et que l'*homo sapiens* doive systématiquement ignorer l'*homo faber*. Par exemple, les musiques de tradition extra-européenne, considérées comme des langues

étrangères, dont on ne connaîtrait ni le lexique ni le système syntactique, il me paraît imprudent de vouloir les étudier de la même façon qu'une oeuvre électro-acoustique. Nous ignorons leur langue, soit, mais ne serait-il pas ridicule de chercher à la reconstituer au lieu d'ouvrir tout bonnement les dictionnaires et les grammaires qui existent déjà ? Je pense que ce serait faire preuve d'une prétention insoutenable que d'analyser la musique indienne ou chinoise en termes occidentaux de solfège, que ceux-ci soient empruntés à Lavignac ou au G.R.M. *avant* de connaître l'Inde, les systèmes des liu et le I-Ching pour la Chine. Une fois assimilées les quelques connaissances dont nous disposons concernant les théories dont ces traditions se réclament, nous aurons tout loisir de les discuter, de les compléter ou de les détruire. Les ignorer purement et simplement paraît la plus mauvaise des méthodes.

Je ne crois pas à une distinction entre un *homo faber*, créateur parce qu'inconscient, et un *homo sapiens* lucide parce que non créateur. Il me semble même qu'un artiste dans l'erreur est toujours un peu plus près de la vérité qu'un analyste qui a "raison". Si la connaissance discursive de la musique est légitime, c'est qu'elle est désintéressée, et qu'elle n'espère rien ajouter au réel qu'elle s'efforce de révéler. Dès qu'elle quitte le plan des spéculations, des analyses et des lois, pour s'aventurer vers la pratique d'un solfège, dès qu'elle devient une science appliquée, elle se dégrade et se sclérose en un nouvel académisme. Au reste, n'oublions pas que définir la musique comme un langage n'est rien de plus qu'une hypothèse de travail et que, la carte n'étant pas le territoire, comme d'excellents esprits nous le rappellent de temps à autre, définir la musique comme un langage c'est se condamner à n'en tracer qu'un repérage symbolique.

Cela dit, et ces précautions admises, il semble parfaitement possible de concilier dans un travail d'analyse l'étude des structures (1°) avec celle des modèles (2°) à condition de procéder dans l'ordre :

1°) - analyse objective des structures d'une oeuvre

2°) - compréhension de ces structures à travers les lois qui l'organisent.

3°) - réflexion synthétique sur la valeur respective des critères utilisés au cours des deux étapes précédentes. Le diagramme d'étude que je proposais devrait donc être complété dans la colonne *méthode* par la spécification de ces trois étapes.

Propositions pratiques :

Une même oeuvre serait distribuée sous trois formes à trois analystes :

1°) Partition, enregistrement et schémas pour l'auteur

2°) Partition seule pour un analyste compétent extérieur au G.R.M.

3°) Enregistrement seul pour un ou plusieurs membres du G.R.M.

Une fois achevées les trois analyses correspondantes, sous forme d'une rédaction précise, on procéderait à la confrontation des résultats, et on dresserait le bilan des points où les analyses concordent, et celui des points où elles diffèrent notablement.

Ces points seraient alors réétudiés plus attentivement jusqu'à ce qu'on obtienne un résultat objectif. Les termes selon lesquels seraient rédigées les trois analyses seraient évidemment laissés au choix de leurs auteurs. En revanche, lors de la réunion de synthèse, il conviendrait d'étudier en même temps que la meilleure façon d'analyser la meilleure façon de *nommer* ce qu'on étudie.

Pour éviter que chaque analyste ne s'attache à des détails différents, je suggère, avec Clouzot, de fournir un questionnaire du genre de celui-ci :

1°) Identifiez les principales structures (au 1^{er} sens) de l'oeuvre.

2°) Déterminez-en les caractères dominants

3°) Dégagez les modèles (patterns) selon lesquels paraît organisée l'oeuvre.

Destinataires : Schaeffer, Voisin, Lescure...Clouzot, Sophie Brunet, Cotté, Charlot, Netter, Bayle, Canton, Mâche, Malec, Marie, Vandelle, ...Parmegiani, M^{me} Barbillon.