

André SOURIS, Conditions de la Musique  
et autres écrits, Paris, CNRS, 1976

(articles écrits pour l'Encyclopédie Fasquelle)

→ Forme, Rythme, Mélodie, Phrase, Phrase,  
 Mesure, tempo, temps, variation, style...  
 cf également Chapitre I de Conditions de la Musique : La Forme  
 sonore.

Textes réédités en octobre 2000 chez Mardaga (Liege-B)  
 sous le titre = La Lyre à double tranchant (A. Souris)

### Sur quelques-termes fondamentaux du vocabulaire musical (\*)

#### FORME

1. Les théories scolaires de la forme musicale, élaborées au XIX<sup>e</sup> siècle, mais encore d'usage courant aujourd'hui, comportent : 1) un catalogue des différents genres de formes pratiqués au cours de l'histoire européenne; 2) une description des aspects les plus apparents et les plus constants de chacun d'eux; 3) une méthode d'analyse consistant à disloquer les formes et à regrouper les éléments ainsi obtenus sous diverses rubriques : échelle, rythme, mélodie, contrepoint, harmonie, instrumentation, schémas structureaux (ABA, ABACADA, etc.); 4) une hiérarchie de ces rubriques; 5) une législation et une table des valeurs formelles; 6) enfin, une interprétation déterministe de l'histoire, où les formes, choisies et classées en ordre de complexité croissante, se succèdent dans une continuité inéluctable, axée sur une ou plusieurs « lignes de force » (variables d'un théoricien à l'autre). Ces théories, d'inspiration mécaniste, se rapportent à un postulat selon lequel « la forme est la coordination des différents éléments de l'œuvre en un tout homogène » (H. Riemann, *Dictionnaire de Musique*). L'unité en est la condition première, mais n'atteint toutefois sa plénitude que « lorsqu'elle est la résultante des oppositions, des contrastes, des conflits ». Cependant, c'est au niveau des éléments « que se rencontrent les manifestations de l'unité (accord consonnant, conception tonale, permanence d'un rythme, formation et retour de thèmes), et il en va de même des oppositions (dissonance, modulation, alternance de rythmes, opposition de thèmes différents) ».

La forme se présente donc ici comme une addition d'éléments appartenant à divers systèmes autonomes, dont la coordination propre est la seule garantie possible de la coordination totale. Ces systèmes sont du reste peu nombreux : tonalité, harmonie, rythme et « thématique ». Ils suffisent à constituer la forme, et tous les autres facteurs de la langue musicale sont tenus pour secondaires ou négligeables, qu'il s'agisse des timbres, des vitesses, des intensités, des registres, des densités polyphoniques, de l'articu-

lation ou des modes d'attaque. Mais la théorie scolaire néglige encore bien d'autres aspects du problème : fondée sur l'observation de formes toutes faites, elle n'en retient que les caractères statistiques, macroscopiques; en décrivant la forme comme une coordination de systèmes préformés, elle réduit à un pur fonctionnement l'activité créatrice; enfin, élaborée à partir de vues esthétiques et de données techniques transitoires, elle s'est heurtée à des limitations inattendues dès l'apparition de formes nouvelles. Or il y a lieu de penser que, parmi les formes para-organiques, la forme musicale représente le type le plus pur de la forme qui se forme elle-même. Sous quelque aspect qu'on l'envisage, la forme musicale est essentiellement une *formation*. Et si l'on veut tenter de déceler les secrets de celle-ci, ce ne peut être tout d'abord qu'à l'échelle microscopique des structures fines. Le vrai problème n'est point de décrire de l'extérieur des formes toutes faites, réduites par abstraction à des formules « architectoniques », mais de comprendre le passage d'une absence de forme à une présence de forme. (On sait comment, à l'échelle de l'histoire, la musicologie classique a éludé cette difficulté par la balance des prémonitions et des influences : X précurseur d'Y, influencé par X.) Bref, il s'agit bien moins d'établir une notion générale et statique de la forme que de concevoir les processus de l'activité formative mise en jeu dans quelque musique que ce soit. Cette activité se déploie à la fois dans les opérations du compositeur, dans la dynamique de la forme, dans la re-création de celle-ci par l'interprète et dans la perception de l'auditeur. Mais elle y reste identique à elle-même, puisqu'elle *construit* la même forme. En tant que créateur d'une forme, le compositeur coïncide absolument avec elle, et il en va de même de l'interprète et de l'auditeur, quand ils la réactualisent. Pour avoir dissocié, au départ, ces quatre aspects d'une même activité, les théoriciens de la forme se sont étendus à résoudre de faux problèmes.

Les théories classiques exigent donc de profonds remaniements et d'innombrables rectifications de détail. Il reste cependant que les ouvrages importants auxquels elles ont donné lieu constituent, par l'ampleur de leur information, un matériel de travail toujours utilisable, et même irremplaçable jusqu'à nouvel ordre. Les nouvelles conceptions de la forme devront conduire, un jour, à une refonte du vocabulaire de base. Alors sans doute les termes qui avaient servi à désigner des formes ne désigneront plus que des genres.

2. Un sérieux correctif fut apporté au postulat de la théorie classique de la forme musicale, lorsque quelques esthéticiens s'avisèrent de tirer parti des expériences de la nouvelle psychologie de la forme (ou *Gestalttheorie*). Il s'ensuivit un total bouleversement de l'ordre des problèmes et un ensemble de vues nouvelles et fécondes, dont le premier exposé important fut publié en 1947 (Boris de Schloezer, *Introduction à J.-S. Bach*). La *Gestalttheorie* pose en principe qu'une forme est autre chose que la somme de ses parties, que dans une forme, c'est le tout qui détermine les parties, d'où il résulte que les parties ne préexistent pas au tout, ou qu'une partie dans un tout est autre chose que cette partie isolée ou dans un autre tout. Il s'agit « d'établir

par l'expérience les conditions des formes et les lois de leurs transformations », les formes étant considérées comme « des unités organiques qui s'individualisent et se limitent dans le champ spatial et temporel de perception ou de représentation ». Il y a des formes faibles et des formes fortes, mais un groupe additif n'est pas une forme, c'est un simple amas (d'après P. Guillaume). Certes, l'on n'avait pas attendu la *Gestalttheorie* pour constater qu'un tout est autre chose que la somme de ses parties, mais l'on ne voyait là qu'un effet de pure contingence, une résultante incontrôlable, secondaire, comme toute négligeable. L'originalité de la théorie de la forme a été de faire de cette observation la base de ses recherches, en considérant la globalité de la forme comme une donnée première. On sait que ses principales découvertes ont été aussitôt intégrées dans les domaines les plus divers et particulièrement, pour ne citer qu'une science des formes temporelles, dans la linguistique. Pour résumer ce que lui doit la nouvelle conception de la forme musicale, il faut d'abord signaler l'importance primordiale accordée à la perception. Il peut sembler naïf de rappeler que la musique est faite pour être entendue; cependant il est incontestable que la pratique de la notation a fini par fausser complètement la connaissance musicale. A force de lire la musique, l'on en vient à ne plus entendre que ce qui peut s'écrire. Or, la notation, même la plus moderne, est gravement lacunaire et ne peut suppléer à l'audition réelle. Une partition ne contient pas l'œuvre, elle n'en reproduit que les traces, et l'œuvre n'a d'autre forme que celle de son exécution. Quant à la perception, elle est ici synonyme de compréhension, et l'on peut, en principe, la supposer la plus fine et la plus active. La forme musicale, complexe par définition appelle évidemment une perception adéquate et non celle, toute passive, des sujets de laboratoire.

L'audition d'une courte mélodie permet déjà d'éprouver les propriétés d'organisation interne de la forme. « La mélodie », disait d'Indy, « n'est autre chose qu'une succession de sons déterminés. » Or une mélodie peut être transposée sans perdre son identité, soit que tous les sons soient nouveaux, soit que certains d'entre eux occupent d'autres places. Au contraire, si une seule note en est altérée, la mélodie tout entière devient autre. Sans doute, la mélodie transposée a-t-elle conservé tous ses rapports, d'intervalles, de tonalité, d'ambitus, d'intensité; mais la perception de chacun de ces rapports dans la mélodie serait une perception morcelée, analytique, tout autre que la perception immédiate de la mélodie dans sa globalité : psychologiquement, il s'agirait chaque fois d'un autre objet. L'altération d'un « élément » de la mélodie est plus instructive encore : soit le premier motif du *Sacre du Printemps*; joué par un basson, dans le suraigu, en legato, il met en jeu un hexacorde ayant la pour finale et *ut* pour dominante, dans l'ambitus *mi-ré*; que l'on transpose le *mi* à son octave aiguë, que l'on altère tour à tour et diversément chaque son dans sa hauteur, dans sa durée, que le basson articule le motif en combinant le *staccato* et le *legato*, qu'il introduise des variations d'intensité ou de vitesse, qu'on le remplace par un autre timbre, ou par plusieurs, alternés — et l'on provoquera dans chaque cas une réorgani-

sation totale, une configuration nouvelle. Certes, parmi toutes les formes ainsi obtenues, certaines se ressembleront par quelque aspect commun, et l'on admet que la forme soit relativement élastique, mais ce qu'il importe d'observer ici, c'est que les métamorphoses d'une forme peuvent être provoquées par des altérations portant sur *n'importe quel* type de composants du langage musical. Alors que la théorie analytique s'est fondée sur une hiérarchie de ces composants, l'expérience auditive nous amène à les tenir pour neutres, indifférenciés, également dépourvus de valeur en dehors de leur mise en activité. Dans la matière d'une forme, les composants non systématisés par la théorie peuvent jouer un rôle décisif. L'action de l'ambitus, du timbre, de la vitesse, des modes d'attaque et d'articulation, des variations d'intensité peut primer l'action des échelles, de la tonalité et de l'harmonie.

D'après la *Gestalttheorie* l'unité de la forme résulte de l'auto-distribution des forces dynamiques de liaison mises en jeu. De la puissance de ces forces dépend l'équilibre, la stabilité des formes, d'où la distinction entre formes fortes et formes faibles. Mais il ne s'agit jamais que de liaisons, non de matériaux, et ces liaisons sont incontrôlables; on ne constate que leurs effets, qui constituent justement l'unité de la *Gestalt*. Si les formes spatiales peuvent être immédiatement saisies dans leur unité, il n'en va pas de même des formes musicales : du fait qu'elles se déroulent dans le temps, celles-ci exigent un mode de perception spécifique, consistant à mémoriser d'abord des événements sonores successifs, pour en saisir ensuite la configuration; cela s'appelle l'intelligence musicale. Un auditeur qui ne perçoit de proche en proche qu'une juxtaposition d'effets vibratoires ne perçoit pas de formes; il n'éprouve que des sensations. La notion de « succession » ne peut donc être prise ici dans un sens littéral, puisque les faits qui se déroulent dans la succession chromatique se réorganisent dans une autre dimension, qui n'est ni une récurrence ni une projection géométrique et qu'il faut appeler le « temps musical ». Quant à la « simultanéité », qui se rapporte aux étagements de sons, elle est comme l'épaisseur de ce temps. La durée musicale est essentiellement qualitative, c'est pourquoi le rythme ne peut être confondu avec une comptabilité des durées chronométriques. Avec le rythme, nous sommes au cœur même du problème de la forme, car, s'il est possible d'isoler par abstraction chacun des composants du langage musical et d'éprouver dans la forme leurs forces réciproques de liaison, le rythme, en tant qu'organisateur de la durée musicale, échappe à une description analytique : c'est qu'il est partout présent dans la forme. Lié à tous les composants à la fois, ceux-ci le qualifient autant qu'il les qualifie; bien plus, il qualifie la forme au point de se confondre avec elle, la forme étant, en définitive, création d'un domaine de temps spécifique. Mais ce domaine peut être plus ou moins vaste. Dans le déroulement d'une grande forme, les facteurs d'unité agissent à tous les niveaux, les structures microscopiques engendrant par liaison interne des structures de plus en plus vastes. Une symphonie n'est pas divisée en quatre parties, c'est la liaison de ces « parties » qui en constitue l'unité. Du point de vue de la psychologie de la forme, ces parties ne

sont pas des « éléments ». C'est aussi le point de vue des musiciens, qui perçoivent à cette échelle la forme dans sa globalité. Mozart en témoigne dans une lettre célèbre : « Cela ne cesse de grandir, je lui donne toujours plus d'ampleur, toujours plus de clarté, et la chose est en vérité presque faite dans ma tête, bien qu'il faille du temps pour qu'ensuite je l'embrace d'une vue en esprit et que je l'entende en imagination, non plus ceci après cela, mais comme soudain tout à la fois ».

3. Il n'est pas exagéré de dire que les expériences et les observations de la psychologie de la forme permettent aux musiciens de liquider dans les théories classiques tout ce qui résulte d'une interprétation associationniste de la forme. Cependant la théorie de la *Gestalt* a donné lieu à de sérieuses critiques et a subi de nombreux remaniements, si bien qu'elle se trouve aujourd'hui à la fois englobée et dépassée par l'épistémologie contemporaine. Bachelard et à sa suite Ruyer (1) (à qui le présent texte doit beaucoup) ont bien démontré que les phénomènes de self-distribution, s'ils sont incontrastables, « sont typiquement des phénomènes secondaires » et « qu'un organisme, même gros, est de même ordre que les individualités de la microphysique, où l'on ne trouve pas d'équilibre à proprement parler, mais des actions ». La prédominance de l'activité sur la forme est le thème premier de la pensée actuelle. Le monde des formes des gestaltistes nous apparaît comme entièrement déterminé; il est en parfait équilibre, mais il est inerte. Les liaisons qui constituent les formes y fonctionnent automatiquement, ce sont des liaisons toutes faites. Or il faut bien qu'elles aient été faites. Une explication des formes par un fonctionnement spontané est inadmissible. Le fonctionnement doit être précédé d'une activité créatrice, d'une activité formative qui improvise et met en place des organes de liaison, lesquels fonctionnent comme instruments d'une activité nouvelle, et ainsi de suite, de relais en relais.

En distinguant ainsi « la création de liaisons et le simple jeu de liaisons déjà données », Ruyer semble bien nous donner la plus évidente explication de toutes les formes organiques et des créations humaines, en même temps qu'un étalon de la créativité. Mais il importe de comprendre que les deux types de liaisons participent ensemble à l'activité totale, qu'ils concourent à la constitution de l'unité de formes nouvelles et qu'enfin les organes de liaison se renouvellent et se transforment sans cesse. La théorie classique de la forme musicale présente les échelles, la tonalité, l'harmonie et les schémas structuraux comme des systèmes fixes de liaisons préformées, mais ces systèmes ne furent jamais stables. Sans doute constituent-ils des organes de pur fonctionnement, mais l'intervention d'autres facteurs non systématisés modifie sans cesse leurs effets. Dire que la tonalité a régné durant trois siècles est peut-être une vérité, mais ce n'est qu'une vérité statique, car la tonalité n'est pas primaire dans les formes où elle est présente.

(1) R. RUYER, *La genèse des formes vivantes*, Paris, 1958.

Dans Mozart, elle est constamment réinventée. Et d'ailleurs son usage même est la preuve de ses métamorphoses.

Il est instructif de constater sur un exemple précis l'entêtement des théoriciens académiques, lorsqu'ils s'obstinent à interpréter le premier accord de *Tristan* par l'appoggiature afin de sauvegarder platoniquement la présence d'une tonalité fixe. Or, on le sait, cette pseudo-appoggiature constitue un accord non seulement étranger à la tonalité du contexte, mais doublement ambigu, car il appartient par équisonnance à deux autres tonalités possibles, à gauche ou à droite. Et cet accord dure cinq secondes, durant lesquelles, en fait, le système tonal s'est trouvé suspendu pour la première fois dans l'histoire. Pendant ces cinq secondes interminables, nos théoriciens attendent encore aujourd'hui la « résolution de l'appoggiature » tandis que déjà Debussy allait créer de nouvelles formes à partir de cet événement. L'on voit par cet exemple comment un appareil de liaisons toutes faites peut engendrer un type de liaisons inédites. Nous participons ici, comme de l'intérieur, à un moment privilégié de la formation de la forme. Mais une analyse de cette sorte peut être généralisée. Elle consisterait, non plus à interpréter les formes selon les normes statistiques de quelques systèmes arbitrairement choisis mais au contraire à interroger chaque forme sur sa forme même. Car comment une forme vraie, dans la complexité singulière de sa cohérence, pourrait-elle nous renseigner sur une autre ? Si le schéma de la fugue n'est qu'un écran qui nous cache les fugues de Bach, un fugue de Bach ne nous aide pas à en comprendre une autre, car ce qu'elles ont de commun à l'échelle macroscopique se trouve différencié dans leur texture propre. Or, comme l'écrit Ruyer, « les caractères de forme sont beaucoup plus dans la texture que dans une organisation d'ensemble ». Au niveau de la texture, l'on découvre que les composants de la forme ne sont jamais hiérarchisés d'une manière constante, mais que le réseau mouvant des liaisons provoque entre eux des hiérarchies mobiles où chacun peut dominer tour à tour. La singularité d'une forme tient tout entière dans la mise en circuit de liaisons inédites. Et c'est pourquoi l'on ne peut concevoir l'histoire des formes que dans le sens chronologique. Dans l'histoire vraie des créations humaines, il n'y a pas de précurseurs, mais un « bonheur inégal » qui engendre l'inégalité des cultures et la multiplicité des formes.

Une pédagogie pourrait se fonder sur l'approche des formes concrètes. (Ce n'est qu'en fin de programme que l'on aborde actuellement l'étude des formes, d'ailleurs abstraites comme on l'a vu.) L'initiation technique ne tireait ses éléments et son vocabulaire que de la seule expérience auditive de l'étudiant, laquelle devrait englober, en fin de compte, les formes caractéristiques de toutes les civilisations, autant que les plus récentes. Mais la technique ne serait plus alors que l'instrument d'une participation à l'intimité de la vie des formes. Ce serait peut-être encore une analyse, mais dont le but serait de se réduire elle-même, de s'affiner jusqu'à se confondre avec la substance même des formes réactualisées.