

## ***Annales de Phénoménologie***

*Directeur de la publication* : Marc RICHIR

*Secrétaire de Rédaction et commandes* :

France GRENIER-RICHIR

Les Bonsjeans par les Baux

F 84410 Bedoin (France)

e-mail : france.grenier-richir@wanadoo.fr

Comité de rédaction : Marc RICHIR (dir.), Pierre KERSBERG, Patrice LORAUX, Guy VAN KERCKHOVEN

Revue éditée par l'Association pour la promotion de la Phénoménologie.

*Siège social et secrétariat* :

Gérard BORDÉ

14 rue Le Mattre

F-80000-Amiens (France)

ISSN : 1632-0808

ISBN : 2-916484-08-6

Prix de vente au numéro : 20 €

Abonnement pour deux numéros :

France et Union Européenne (frais d'envoi inclus) 40 €

Hors Union Européenne (frais d'envoi inclus) 45 €

# **Annales de Phénoménologie**

**2012**

## Les débuts de la phénoménologie de la musique

PATRICK LANG

*Les pages qui suivent livrent au public francophone la traduction d'un ensemble cohérent de textes qui concernent à la fois l'esthétique générale et la genèse historique de la phénoménologie de la musique. Ils sont extraits de la revue Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft<sup>1</sup> qui publia, en 1925, les actes du Second Congrès d'esthétique et de science générale des arts<sup>2</sup> ayant eu lieu à Berlin du 16 au 18 octobre 1924 à l'initiative de Max Dessoir<sup>3</sup>. La conférence prononcée en séance inaugurale par Moritz Geiger, membre du cercle des phénoménologues de Munich, sur les possibilités ouvertes à l'esthétique par la méthode phénoménologique, se situe dans le prolongement de son ouvrage Sur la phénoménologie de la jouissance esthétique<sup>4</sup> et précède les Zugänge zur Ästhetik<sup>5</sup> [Approches de l'esthétique], inédits en français. Cette conférence constitue – ce n'est pas son moindre intérêt – une introduction très didactique (destinée à un public composé majoritairement d'artistes, d'écrivains, d'historiens de l'art, de psychologues, de musicologues, etc.) à ces « nouveautés » méthodiques que sont la variation eidétique, l'intuition des essences et même l'époque phénoménologique (bien que ce terme ne soit pas utilisé). À cette réflexion de méthodolo-*

1. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* [Revue d'esthétique et de science générale des arts], vol. XIX, n° 1-4, Stuttgart, Ferdinand Enke, 1925, 458 p. Les 19 premiers tomes de la revue sont librement consultables et téléchargeables à l'adresse <http://diglit.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak>.

2. *Zweiter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. La première manifestation du même nom, antérieure à la Première Guerre mondiale, avait réuni à Berlin, du 7 au 9 octobre 1913, 526 participants. Cf. A. Liebert, « Bericht über den ersten Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft », *Kant-Studien*, vol. 19, n° 1-3, pp. 506-520.

3. Max Dessoir (1867-1947), docteur en philosophie et en médecine, enseigna la philosophie à l'université de Berlin de 1897 à 1934. Il fonda en 1906 la revue *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, qu'il dirigea jusqu'en 1943, et en 1909 la *Gesellschaft* (Société) de même nom, qui organisa quatre congrès internationaux entre 1913 et 1930.

4. M. Geiger, *Sur la phénoménologie de la jouissance esthétique* (1913), trad. fr. de J.-F. Pestureau, *Mémoires des Annales de phénoménologie*, vol. II, 2002.

5. M. Geiger, *Zugänge zur Ästhetik*, Leipzig, Neue-Geist-Verlag, 1928.

gie générale se rattache explicitement l'exposé de Hans Mersmann, auquel font écho (à la manière des « répondants » des colloques du monde anglo-saxon actuel) des contributions plus courtes (« Mitberichte ») de Helmuth Plessner (qui s'illustrera, trois années plus tard, par son maître ouvrage fondateur de l'anthropologie philosophique<sup>6</sup>) et de Gustav Becking<sup>7</sup>. L'ensemble de ces interventions relatives à la phénoménologie de la musique est complété, dans la revue, par un résumé des échanges qui suivirent en séance, mais qu'en raison de leur intérêt exclusivement historique il ne nous a pas semblé utile de faire figurer ici. Quant aux textes eux-mêmes, s'ils sont sans doute « datés » par certains aspects (notamment par le patrimoine ou répertoire musical auquel ils font appel), ils présentent un incontestable intérêt de fond, propre à stimuler la réflexion et la recherche actuelles en matière d'esthétique et, plus particulièrement, de phénoménologie de la musique, auxquelles les Annales de phénoménologie ont régulièrement contribué.

6. H. Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie* [Les niveaux de l'organique et l'homme. Introduction à l'anthropologie philosophique], Berlin/Leipzig, Walter de Gruyter & Co, 1928 ; cf. *Gesammelte Schriften* [Œuvres complètes] IV, éd. G. Dux et al., Francfort/M., Suhrkamp, 2003.

7. Dans la revue de 1925, l'intervention de Becking est reproduite après celle de Plessner, alors qu'il ressort clairement des réponses (confirmations ou objections) que le premier adresse au second, qu'il a, en séance, parlé après lui. C'est pourquoi nous rétablissons ici l'ordre des textes qui paraît le plus logique.

## Esthétique phénoménologique

MORITZ GEIGER<sup>1</sup>

Parler de méthode – prôner une méthode sans être en mesure de montrer comment elle conduit à des résultats concrets, sans pouvoir attester par son application qu'elle n'est pas une simple élucubration théorique –, voilà qui, pour tous les domaines de la science, est toujours fâcheux. Les méthodes veulent être éprouvées, elles veulent être appliquées – si l'application leur fait défaut, elles ne sont que des machines tournant à vide. Ainsi ce serait une sottise de consacrer à « la méthode phénoménologique en esthétique » une considération particulière, si l'esthétique phénoménologique était un simple programme, une simple traite sur l'avenir. Ce n'est plus du tout le cas aujourd'hui. Dans l'élaboration de plus d'une investigation esthétique, la méthode phénoménologique a résisté à l'épreuve du feu.

Elle est même désormais « connue » à tel point que celui qui veut y avoir accès doit se frayer un chemin à travers une montagne de malentendus. Tantôt on tient la méthode phénoménologique pour une méthode qui n'a rien d'autre à faire que de scinder des concepts, de fixer la signification de mots, et qui pour cette raison ne se meut que dans le domaine *logique* et n'atteint jamais les choses elles-mêmes – ce sont les objections que lui a adressées, par exemple, Wundt<sup>2</sup>. Tantôt on croit au contraire qu'elle est censée servir d'arrière-plan à des *intuitions géniales* désireuses de s'épargner la justification de

1. M. Geiger, « Phänomenologische Ästhetik », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. XIX, n° 1-4, Stuttgart, Ferdinand Enke, 1925, pp. 29-42. À l'occasion de la réédition de cet article dans le recueil *Zugänge zur Ästhetik*, Leipzig, Neue-Geist-Verlag, 1928, pp. 136-158, Geiger en a remanié l'introduction (1<sup>er</sup> et début du 2<sup>e</sup> alinéa). C'est cette version définitive que nous traduisons ici. Elle a également été reprise dans le recueil posthume des œuvres complètes de Geiger concernant l'esthétique : *Zur Bedeutung der Kunst. Zugänge zu einer materialen Wertästhetik* [Sur la signification de l'art. Approches d'une esthétique matérielle des valeurs], éd. K. Berger & W. Henckmann, Munich, Wilhelm Fink, 1976, pp. 271-293, et plus récemment dans *Anthologie der realistischen Phänomenologie* [Anthologie de la phénoménologie réaliste], éd. J. Seifert & Cheikh Mbacké Gueye, Heusenstamm, Ontos, 2009, pp. 381-395.

2. Cf. notamment W. Wundt, « Neoscholastische Richtungen der Logik [Orientations néoscholastiques de la logique] », in : *Kleine Schriften* [Petits écrits], vol. I, Leipzig, Engelmann, 1910, pp. 598-614, et la référence à cette même critique chez Husserl, *Ideen I* (1913), p. [301], note 1 (*Husserliana III/1*, éd. K. Schuhmann, La Haye, Nijhoff, 1976, p. 335 ; *Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. fr. P. Ricœur, Paris, Gallimard, 1950, p. 485).

questions de dépendance susceptibles de preuves par inférence, comme en mathématiques, d'autres méthodes passent au premier plan. La science esthétique est l'une des rares disciplines qui ne veulent pas explorer l'effectivité réelle de leurs objets, mais pour qui c'est la conformation phénoménale qui est décisive. Si la méthode phénoménologique doit montrer quelque part ce qu'elle est capable d'accomplir, c'est ici qu'elle pourra le faire.

Le dessein de cet exposé était de proposer brièvement à la discussion non pas ce que cette méthode a déjà accompli en esthétique, mais quelles sont ses intentions et ce qu'elle croit *pouvoir* accomplir. En ne parlant toujours que de méthode et jamais de résultats, je me suis senti comme le crieur devant les baraques de foire, qui vante aux badauds tout ce qu'ils pourraient apercevoir dans sa baraque si seulement ils pouvaient se décider à y entrer. On peut croire qu'on y verra effectivement tout cela si l'on entre, on peut aussi passer son chemin en haussant les épaules ; seul celui qui entre pourra apprécier si le crieur en a trop promis en matière de curiosités. De même, la dernière confirmation de tout ce que j'ai mis au jour comme essentiel pour la méthode phénoménologique ne réside pas dans des promesses méthodiques, mais dans leur exécution sur des problèmes singuliers, qu'il ne saurait m'incomber ici d'entreprendre.

*Traduction de l'allemand par Patrick LANG.  
Toutes les notes sont du traducteur.*

## Sur la phénoménologie de la musique

HANS MERSMANN<sup>1</sup>

La plupart des tentatives récentes pour s'approcher analytiquement d'œuvres musicales permettent, si diverses que soient les méthodes, de repérer un trait commun : elles s'éloignent de plus en plus de cette interprétation incertaine, travaillant avec des références affectives, des images et des périphrases poétiques, qui avait la vie dure depuis les premiers jours du romantisme, disons depuis les critiques d'un E. T. A. Hoffmann<sup>2</sup>. La raison de cette remarquable longévité d'une méthode dont on avait depuis longtemps reconnu les dangers réside, d'une part, en ce qu'elle trouvait un appui et une certaine justification dans l'esthétique psychologique qui lui était contemporaine ; d'autre part et surtout, dans le fait qu'on n'avait pas encore trouvé de voie nouvelle. La recherche d'une telle voie est le but affiché ou caché de toutes les recherches musico-esthétiques importantes des derniers temps ; le dessein des réflexions qui suivent est de la circonscrire systématiquement et de mettre au jour, fût-ce sous forme d'esquisse, ses points de départ, ses limites, et ses buts.

Afin d'y parvenir dans les limites étroites du délai qui m'est imparti, je veux essayer de délimiter tout le domaine thématique à partir de sa périphérie, et de préciser ensuite l'essentiel pour un extrait plus réduit, celui de l'esthétique des formes. Il s'agit donc pour moi de montrer trois aspects : la *position* [Standpunkt], l'*objet* et l'*application* d'une esthétique phénoménologique de la musique.

1. H. Mersmann, « Zur Phänomenologie der Musik », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. XIX, n° 1-4, Stuttgart, Ferdinand Enke, 1925, pp. 372-388. Hans Mersmann (1891-1971), musicologue, compositeur et romancier allemand, professeur à la *Technische Hochschule* de Berlin de 1926 à 1933, dirigea de 1924 à 1933 la prestigieuse revue *Melos*, à laquelle contribuaient la plupart des grands compositeurs de l'époque. Son engagement en faveur de la musique nouvelle lui valut d'être relevé de toutes ses fonctions en 1933/1934. Il fut directeur de la *Hochschule für Musik* de Cologne de 1947 à 1957. (N.d.T.)

2. Cf. E. T. A. Hoffmann, *Sämtliche Werke in sechs Bänden* [Œuvres complètes en six volumes], éd. H. Steinecke, W. Segebrecht *et al.*, Francfort/M., Deutscher Klassiker Verlag, 1985-2004 (édition la plus complète à ce jour, par ordre chronologique). Une sélection de textes importants est disponible en français dans *Écrits sur la musique*, trad. fr. B. Hébert & A. Montandon, Lausanne, L'Âge d'homme, 1990. (N.d.T.)

## I.

De ces trois tâches, la première me semble la plus difficile. La *position* est une problématique relativement nouvelle dans les écrits sur la musique ; pendant longtemps elle fut un présupposé (souvent confus). Ce n'est que dans le traitement de questions esthétiques que la position a depuis toujours joué un rôle important. Ici les avis contradictoires se combattaient âprement, et bien souvent, à force d'opposition sur le principe, l'objet de l'examen, l'œuvre d'art, échappait aux mains de ceux qui le contemplaient. L'opposition des avis subsiste aujourd'hui sans aucune atténuation. Quand Paul Moos, lors du premier congrès d'esthétique et de science générale de l'art, voici onze ans, chercha à fixer l'état actuel de l'esthétique musicale<sup>3</sup>, il parvint à sept « systèmes » qui divergeaient fortement les uns des autres, voire se contredisaient. Si l'on survole les écrits des années qui se sont écoulées depuis, l'état de la question apparaît plus simple. À travers tout ce qui a été énoncé de fondamental en matière de musique et d'esthétique musicale, transparait le grand dualisme qui peut être désigné à peu près par l'opposition d'une attitude *psychologique* et d'une attitude *phénoménologique*.

Ce dualisme doit être accepté comme un donné [*vorhanden*]. Il m'apparaît comme une perspective dans laquelle on peut voir l'évolution de l'esthétique musicale actuelle. Il n'est pas une opposition des méthodes, mais des visions du monde, et en tant que telle il est l'indice [*Exponent*] d'une évolution plus vaste. Celle-ci se trouve pour l'esthétique musicale en un endroit qui semble être en retard par rapport à l'esthétique générale. Comme c'est le cas pour son histoire, l'esthétique de la musique suit celle des autres arts à une certaine distance. L'esthétique psychologique de la musique comme méthode n'est pas même élaborée ni achevée, encore moins dépassée. Elle vient seulement, au cours des dix dernières années, par la « théorie des représentations de sons » formulée par Hugo Riemann<sup>4</sup>, de recevoir une empreinte neuve et

3. L'exposé de Paul Moos, « Über den gegenwärtigen Stand der Musikästhetik [Sur l'état actuel de l'esthétique musicale] », présenté en séance le 7 octobre 1913 après-midi, semble n'avoir fait l'objet d'aucune publication. (Les actes du Premier Congrès n'ont pu être publiés en raison de la guerre de 1914.) On pourra néanmoins se reporter à ses ouvrages *Moderne Musikästhetik in Deutschland* [Esthétique musicale moderne en Allemagne], Leipzig, Seemann, 1902 ; et *Die deutsche Ästhetik der Gegenwart. Mit besonderer Berücksichtigung der Musikästhetik* [L'esthétique allemande actuelle. Avec une prise en compte particulière de l'esthétique musicale], Berlin, Schuster & Löffler, vol. 1 : 1919 ; vol. 2 : 1931. (*N.d.T.*)

4. Cf. H. Riemann, « Ideen zu einer "Lehre von den Tonvorstellungen" [Idées pour une "Théorie des représentations de sons"] », *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, vol. 21/22 (1914/15), Leipzig, Peters, 1916, pp. 1-26 ; et « Neue Beiträge zu einer Lehre von den Tonvorstellungen [Nouvelles contributions à une théorie des représentations de sons] », *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, vol. 23, Leipzig, Peters, 1917, pp. 1-21 (ces deux textes

significative, qui est propre à élaborer sous une forme spécifiquement musicale la théorie de l'empathie [*Einführungstheorie*] empruntée à l'esthétique générale. Ainsi, il était fatal que les débuts isolés d'une esthétique phénoménologique de la musique fussent morcelés dans leurs effets.

Pour une telle esthétique, il ne s'agit en dernier ressort que de son rapport à des formes de considération psychologiques. Les sédiments de visions du monde matérialistes ou formalistes dans la pensée musico-esthétique sont si éloignés de ces connexions qu'il n'y a guère de contact nulle part. Et ce qui, en esthétique musicale, a été saisi jusqu'ici sous le concept de « sensualisme » coïncide certes à l'occasion avec la phénoménologie sur le plan terminologique, mais n'a pas non plus, en vertu de la divergence des positions, de relation intime [avec elle].

S'il a été jusqu'à présent question d'une opposition entre l'esthétique psychologique et l'esthétique phénoménologique de la musique, il nous faut désormais restreindre [un tel propos]. Car, premièrement, l'esthétique phénoménologique de la musique ne se présente jusqu'ici que sous la forme de premières amorces, d'une nature plus négative que positive : elles reposaient sur un refus affectif [*gefühlsmäßig*] de cette sorte d'« empathie » qui, dans des monographies et des analyses, continuait à circonscrire le contenu de l'œuvre d'art par de douteuses associations poétisantes, c'est-à-dire sur ce même refus dont fut issu, il y a vingt ans, la reviviscence, chez H. Kretzschmar<sup>5</sup>, de la théorie des affects du XVIII<sup>e</sup> siècle. Deuxièmement, les frontières des systèmes s'ouvrent ici aussi réciproquement, davantage peut-être que dans les autres domaines de la contemplation artistique : malgré des points de départ psychologiques, la théorie des représentations de Riemann n'est nullement l'élaboration conséquent d'un système psychologique. Troisièmement, en revanche, on trouve les contradictions les plus profondes entre les formulations théoriques, notamment celles des musiciens parmi les esthéticiens des

ont été réédités dans la *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft*, vol. 2, 1999, respectivement pp. 1-31 et pp. 32-54). Cf. également « Die Phrasierung im Lichte einer Lehre von den Tonvorstellungen [Le phrasé à la lumière d'une théorie des représentations de sons] », *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, vol. 1, 1918/19, pp. 26-39. Ces textes n'étant pas disponibles en français, on pourra consulter D. Ehrhardt, « Aspects de la phraséologie riemannienne », *Musurgia* IV/1, 1997, pp. 68-82. (*N.d.T.*)

5. Cf. H. Kretzschmar, « Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre [Généralités et particularités concernant la théorie des affects] », *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* vol. 18 (1911), pp. 63-77, et vol. 19 (1912), pp. 65-78. Cf. également l'étude de H. Grimm, « Hermann Kretzschmar : Restitution der Affektenlehre als wissenschaftliche Grundlegung musikalischer Hermeneutik [Restitution de la théorie des affects en tant que fondation scientifique de l'herméneutique musicale] », in : A. Gerhard (éd.), *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin ? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung* [La musicologie – une discipline en retard ? La recherche musicale académique entre foi dans le progrès et refus de la modernité], Stuttgart, Metzler, 2000, pp. 88-97. (*N.d.T.*)

dernières générations, et l'exécution pratique qu'ils ont eux-mêmes entreprise dans des travaux analytiques. Précisément dans ses meilleurs passages, le *Guide pour la salle de concerts*<sup>6</sup> de Kretzschmar est tout sauf une application de l'herméneutique qu'il a lui-même exigée, et les analyses des sonates pour piano de Beethoven par Riemann n'ont presque rien à voir avec la théorie des représentations. Ainsi la tentative qui va suivre est-elle consciente de sa principale difficulté : élaborer de façon conséquente un principe de la contemplation et l'appliquer à la totalité des phénomènes.

Des oppositions qu'on vient de recenser découlent les exigences qu'il faut adresser à la position phénoménologique. Elle considère l'œuvre d'art comme phénomène [*Erscheinung*], ce que je traduis plus librement et plus essentiellement comme *organisme*. Elle tente de détacher cette contemplation de toute relation à celui qui contemple, autant que cela est possible. Ce détachement de toutes les « relations au moi [*Ichbeziehungen*] » supprime tous les facteurs associatifs de la contemplation, restreint ses moments subjectifs, secondaires, c'est-à-dire circonlocutifs plutôt que significatifs [*bezeichnend*], tend à des résultats d'une objectivité maximale et d'un caractère relativement contraignant.

Il semblerait qu'il faille dès lors examiner le rapport de la phénoménologie pure, telle qu'elle a été présentée par Husserl, Scheler, Geiger et d'autres, à son application à l'esthétique musicale. Les résultats d'une telle tentative sont jusqu'ici pour moi tout à fait insuffisants. Ce n'est pas par l'esthétique que j'en suis venu aux réflexions qui suivent, mais par la musique. Et je puis seulement constater que, malgré l'unité de la position qui semble justifier l'utilisation du concept [de phénoménologie], des oppositions naturelles et infranchissables subsistent dans la méthode. Il faut ici souligner que la possibilité d'un travail exact est bien plus mince dans ces recherches appliquées que dans la phénoménologie pure. D'un autre côté, une tentative récemment entreprise pour introduire la méthode de travail exacte de la phénoménologie dans la contemplation de la musique<sup>7</sup> n'a pas, à mon sens, produit de résultats immédiatement féconds pour la contemplation de l'œuvre d'art.

Le fait que ces relations ne soient pour l'instant que ténues, je ne puis guère, à ce jour, l'éprouver comme un manque. Car l'esthétique musicale des dernières décennies, on peut même dire : l'esthétique musicale tout court pâtit de s'être presque toujours enlisée dans les questions préliminaires. Toujours il s'agissait pour elle de sa position, de la justification de celle-ci, et

6. H. Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, 3 vol., Leipzig, Liebeskind, 1887-1890. L'œuvre connu de nombreuses rééditions. (N.d.T.)

7. W. Harburger, *Die Metalogik, Logik des überbegreiflichen Denkens : Begründung einer exakten Phänomenologie* [La métalogue, logique de la pensée supraconceptuelle : fondation d'une phénoménologie exacte], Munich, Musarion, 1919. (N.d.A.)

des confrontations à d'autres positions. Les philosophes et les esthéticiens de métier l'ont, de tous temps, confortée dans cette attitude. L'œuvre d'art demeurerait modestement à l'arrière-plan. Ou bien l'on en prélevait des exemples afin de corroborer une position ou une thèse. Et ces exemples, comme on l'a souligné dans une discussion du congrès précédent<sup>8</sup>, étaient toujours appropriés ; la thèse était donc correcte. Car quelle constatation y aurait-il pour laquelle on ne saurait, fût-ce au prix de quelque effort, trouver aucun exemple nulle part ?

C'est pourquoi il me semble que ce qu'il y a lieu d'exiger en premier lieu de toute recherche actuellement entreprise en esthétique musicale, c'est qu'elle se concentre, fût-ce en rompant avec la tradition, sur l'œuvre d'art. Un travail doit être accompli, tel qu'il se présente ces derniers temps dans les ouvrages d'Ernst Kurth<sup>9</sup>, lesquels s'occupent en apparence de problèmes de style dans la musique de Bach et de Wagner, mais peuvent, par l'unité de leur questionnement, presque valoir comme une esthétique musicale. C'est à ce genre d'*esthétique musicale appliquée* que veulent également parvenir les réflexions qui suivent.

## II.

Nous voici confrontés à la nécessité de délimiter à neuf, à partir de la position phénoménologique, l'*objet* de la contemplation, l'œuvre d'art. En premier lieu, il nous faut examiner à nouveau ses présupposés en matière de physiologie des sons. Sur eux repose une pleine pénétration des éléments mélodique, harmonique, rythmique ; des éléments secondaires [que sont] la dynamique, l'agogique et le timbre. Une considération des éléments inclut d'elle-même déjà les fondements d'une esthétique de la forme et du contenu ; à partir de celle-ci se cristallise enfin le problème du style. Or, l'examen du style élargit considérablement le domaine de la question. Jusqu'ici on avait considéré l'œuvre d'art absolument, c'est-à-dire en tant que somme des fonctions et des forces incluses en elle, donc esthétiquement. L'inclusion de la question du style nous contraint à la considérer également comme le produit d'une évolution, donc historiquement. Par là nous soulevons toutes les ques-

8. Les actes du Premier congrès de 1913 n'ayant pas été publiés, il ne nous a pas été possible de trouver un compte rendu écrit de ces échanges. (N.d.T.)

9. E. Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie* [Fondements du contrepoint linéaire. Introduction au style et à la technique de la polyphonie mélodique de Bach], Bern, Max Drechsel, 1917 (rééd. Hildesheim, G. Olms, 1996), et *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners « Tristan »* [L'harmonie romantique et sa crise dans le *Tristan* de Wagner], Berlin, Max Hesse, 1920 (rééd. Hildesheim, G. Olms, 1985). (N.d.A.)

tions fondamentales de l'histoire de la musique et il en résulte la nécessité d'adopter la même position pour la considération historique de l'œuvre d'art. Elle conduit d'elle-même à cette sorte de considération morphologique de l'histoire qui a été appliquée ces derniers temps à des investigations d'histoire du style dans tous les domaines des sciences de l'esprit.

L'œuvre d'art comme objet de la contemplation musicale phénoménologique est un organisme. À un regard qui pénètre plus avant, cet organisme se présente comme unité de nombreuses forces entrelacées et mutuellement conditionnées. L'exigence naturelle qui en résulte pour l'analyse consiste à détacher ces forces les unes des autres, à les mettre au jour et à les déterminer isolément. Le travail méthodique lui-même ne saurait se soustraire à cette exigence. C'est pourquoi, tant au commencement qu'à la fin de l'investigation partielle, il est nécessaire de souligner l'unité organique des forces et leur conditionnement mutuel. Ce qui est fatal à notre théorie musicale, c'est qu'elle a perdu cette connexion et, par là, ces forces vivantes elles-mêmes. Une cadence harmonique n'est pas une succession de sonorités construites, mais repose sur la croissance simultanée et l'équilibre le plus subtil entre des forces mélodiques, harmoniques et rythmiques, dont l'une conditionne l'autre. La succession des sons *do-ré-do* est d'abord un événement mélodique, qui dans ses trois phénomènes visibles [*sichtbar*] base, tension et détente, incarne un flux d'énergie ascendant et redescendant ; par là elle doit ne pas être saisie seulement comme processus rythmique et (de façon latente) harmonique, mais elle est également appréhendée comme valeur de forme et de contenu. La succession de ces trois sons diffère d'une sonate en trois mouvements non par nature, mais seulement par degré. Il n'y a, pour la forme et le contenu, pas de limites phénoménales [*Erscheinungsgrenzen*] en deçà desquelles ces catégories seraient hors circuit, mais seulement des limites d'intensité. Les phénomènes élémentaires de l'œuvre d'art reposent sur une suite continue de tels processus de tension, qui tous s'interpénètrent dans les dimensions les plus variées. Les plus petits sont des faits originaires [*Urtatsachen*] mélodiques ou rythmiques, qui ne sont pas du tout perçus en tant que tensions. Les dimensions s'intensifient jusqu'à l'opposition symbolique de deux thèmes ou jusqu'à la force représentative d'une antithèse formelle largement visible. L'image schématique qui permet de comprendre cela n'est pas celle d'une succession de différentes courbes, mais leur surissement à partir d'un seul point, cependant que leurs lignes oscillantes [*ausschwingend*] deviennent de plus en plus grandes. C'est ce caractère que j'appellerais volontiers centripète des forces élémentaires qui conditionne, en dernier ressort, l'unité de l'œuvre d'art. Il peut aisément être mis en évidence, par exemple, pour un développement harmonique, lequel, même dans ses répercussions les plus compliquées, apparaît comme évolution d'une force

centrale, la tonique originaires. Ainsi nous remplaçons par le concept d'évolution le terme usuel de « modulation », qui est profondément contraire à l'essence et à la loi de développement de l'œuvre d'art, en tant qu'il pose un élément actif [*ein Aktivum*], une volonté modulante c'est-à-dire transformatrice, à la place d'une croissance organique, jamais modulatoire mais toujours unifiée.

À partir de là se pose la problématique commune aux investigations phénoménologiques de détail. Elle cherche à saisir les phénomènes de l'œuvre d'art comme évolutions de forces élémentaires fondamentales. Notre théorie musicale part du visible. Elle se contente la plupart du temps de constater et d'enregistrer les phénomènes perceptibles en surface. Mais des concepts tels que forme sonate, rondo, thème, ne reçoivent de sens que par leur dénominateur commun. La simplicité de vision accrue qui est ainsi conquise permet des avancées dans plusieurs directions. La considération phénoménologique ne se rattache pas au phénomène visible (comme le ferait par exemple une approche sensualiste), mais descend jusqu'aux racines de celui-ci, met au jour le parcours évolutif et découvre les lignes latérales de liaison. Il en résulte trois phases méthodiques pour la réalisation d'une investigation : le point de départ est la question des *forces* ; à partir de leur connaissance on cherche les *lois* conformément auxquelles ces forces se forment et se développent ; ce développement lui-même, l'*évolution* des forces, devient le centre de gravité naturel de l'investigation. En elle, dans son déroulement, son intensité, les limites par elle circonscrites, résident des questions de fond essentielles.

Ainsi, l'examen de processus élémentaires commencerait à neuf avec l'intervalle, dont la grandeur et la direction met au jour des faits originaires mélodiques, son degré de fusion, des faits originaires harmoniques, son emplacement dans l'espace, des faits originaires rythmiques ; cependant que son appartenance aux formes tonales fondamentales « diatonique » ou « accordique » est un facteur stylistique. L'examen du mélodique, dans les détails duquel nous n'entrerons pas ici, passe de la connaissance de ces faits originaires à l'embrassement d'évolutions mélodiques plus grandes, à la constatation de valeurs mélodiques primaires et secondaires, à la limitation du concept de logique en tant qu'il est applicable à la mélodie, puis à la mise au jour de genres typiques, tels que : mélodie élémentaire, constructive, chantable [*kantabil*] ou figurative, ou de types d'intensité mélodique. De manière semblable, l'évolution de l'harmonie peut être comprise à partir de la simple cadence d'accords à trois sons, en passant par les liaisons sonores secondaires (« modulations passagères [*Ausweichungen*] ») de la parenté de quintes, puis par les autres degrés de parenté, jusqu'à l'harmonie absolue de l'impressionnisme et à l'harmonie horizontale de la musique la plus récente,

en tant que ramification ultime des deux composantes du son que sont le timbre et la ligne.

Dès les processus élémentaires les plus simples, il est nécessaire d'inclure les forces *tectoniques* de l'œuvre d'art. Elles sont, en musique, d'importance primordiale : elles remplacent, en quelque sorte, la clarté concernant l'objet, qui fait défaut à la musique instrumentale. Les concrétions mélodiques les plus simples, déjà, font apparaître l'opposition décisive entre motif et ligne, donnent lieu à des séquences, des correspondances, des oppositions, parviennent à des variantes ou à des développements. Le repérage de types dans ce domaine et l'établissement de relations stables entre eux présentent des connexions qui atteignent le noyau tant dans la chanson populaire de huit mesures que dans la symphonie à quatre mouvements. Ainsi est attestée à nouveau la grande unité de toutes les forces agissantes et l'impossibilité de les séparer totalement même dans l'examen. Le motif est un facteur essentiel d'une considération formelle autant que d'une considération des contenus. Pour toutes deux, il est nécessaire de fixer à neuf la terminologie, de détacher des types et de créer des « concepts fondamentaux ».

Dans ce contexte, le concept de contenu requiert un commentaire particulier. L'esthétique phénoménologique de la musique professe sans restrictions un point de vue [*Auffassung*] idéaliste et reconnaît, dans la plénitude de son périmètre, le concept de contenu pour l'œuvre d'art. Elle voit le contenu de la musique dans la somme de ses éléments tectoniques, tel que ce concept a été défini auparavant. Ces forces tectoniques sont pour la musique les porteurs primaires du contenu. Celui-ci peut, pour certains genres de musique, être marqué de façon décisive par l'« incidence » (cette image doit être comprise selon son sens) d'autres relations, subjectives ou objectives, provenant de l'extérieur. Objectivement : par un texte, un programme, un titre, donc toute relation extra-musicale. Subjectivement : par des relations semblables, conditionnées par l'individualité du créateur et agissant sur le contenu en tant qu'association ou source de force. Ces forces d'incidence, pourtant, n'apparaissent que par la médiation des éléments tectoniques.

À cet endroit seulement, la considération phénoménologique s'appuie non seulement sur la méthode, mais aussi sur la terminologie de la considération psychologique. Elle recourt aux trajectoires de déroulement [*Ablaufsbahnen*] du repos et de l'excitation, du plaisir et du déplaisir, etc., et se sert des catégories de l'esthétique psychologique, certes au moyen d'une modification adaptée à l'essence de la musique. Elle jette cependant une lumière neuve sur l'adoption de ces concepts dans la mesure où il s'agit des moments subjectifs de l'œuvre d'art, donc de l'objet (mais non pas du spectateur !).

Par ces connexions, nous avons d'ores et déjà inclus des questions stylistiques. L'examen formel et stylistique de l'œuvre d'art doit à présent élargir

aussi son questionnement vers la direction historique ou, mieux, morphologique. Les lois du devenir organique, qui sont devenues visibles dans l'œuvre d'art lors de la contemplation phénoménologique, reçoivent une vive lumière à partir de cette position également. Le développement des genres et des formes est lui aussi un organisme. Nous reconnaissons des époques précoces du développement, un devenir en germe, de premiers bourgeons, une pleine floraison et une déchéance. Pour chaque forme, le laps de temps est différent, comme l'est pour beaucoup le rythme du développement. Même des formes mortes sont portées plus loin par le développement et, à l'occasion, l'artiste les éveille à une vie apparente, sans qu'elles soient pour autant capables d'un développement, comme [le montre] l'histoire de la cantate après Bach, de la messe après 1600. La succession des styles ressemble au changement des générations. Elle est portée par la loi du mouvement pendulaire, oscillant en forme ondulatoire, dont le rythme imprime à l'histoire de la musique occidentale une articulation naturelle, profondément conforme à cette loi, en huit périodes correspondantes.

Le résumé de ces points de vue se condense en analyse de l'œuvre d'art. Elle est liée à tous les présupposés auxquels nous avons fait allusion précédemment. Elle se limite à l'œuvre d'art en excluant le spectateur et ses associations, et sans la nécessité d'inclure la personnalité et le développement du créateur. Ce dernier aspect peut certes, s'il est correctement appliqué, signifier à l'occasion un enrichissement. L'analyse a pour tâche de rassembler à nouveau les résultats partiels auparavant dissociés. Aucun processus élémentaire ne sera minime au point de ne produire aucun effet dans l'analyse. Ce qu'elle énonce, ce n'est qu'une partie et une somme de connaissances qui ont été nécessaires à la fondation de ses résultats. Ainsi, nous devons surtout exiger de l'analyse qu'elle donne une image de la structure individuelle de l'œuvre singulière. Elle doit permettre d'en connaître clairement l'individualité et montrer que le concept et le schéma de la sonate deviennent parfaitement insignifiants lors de la comparaison d'une des premières sonates de Haydn avec l'une des dernières de Beethoven.

L'analyse de l'œuvre d'art comme phénomène pourrait susciter une impression fautive si elle ne soulignait constamment la valeur symbolique de ses constatations. Les tentatives pour circonscrire l'œuvre d'art ne doivent jamais estomper son soubassement interne : son caractère unique, fatidique, d'organisme, son incommensurable conditionnement symbolique.



## III.

Pour montrer encore brièvement l'application d'une approche phénoménologique au domaine restreint de la forme, il est nécessaire de remonter, ici encore, aux racines. Avec Riemann, on a habituellement supposé que le motif est la racine unitaire de tout processus formel, et l'on en a dérivé ou l'on y a ramené tous les phénomènes relevant de genres différents. Par un ordonnancement symétrique des motifs se forma le concept de la période à huit mesures, que l'on plaça, comme échelle, au soubassement de toutes les formes, de sorte que des parties asymétriques du développement [*Entwicklung*] (par exemple dans le « développement [*Durchführung*]<sup>10</sup> » d'une forme sonate) furent appréhendées comme des périodes de huit mesures allongées ou raccourcies. Je tiens à souligner ici ces deux faits, parce qu'ils sont devenus, me semble-t-il, la source de nombreux malentendus. Leur domaine de validité me semble tout à fait restreint.

La dérivation de toutes les unités de forme à partir du motif peut bien être possible spéculativement ; historiquement et phénoménologiquement parlant, la racine du concept de forme n'en est pas moins dualiste : motif et ligne. Tous deux sont des forces originaires, tous deux indivisibles et, partant, éléments de la forme, en réalité idées plus que phénomènes. Car une musique purement linéaire est tout aussi rare qu'une musique purement motivique ; en tant que valeurs de formes, tous deux n'apparaissent que de manière isolée<sup>11</sup>.

L'incarnation de cette opposition des forces est donnée dans les concepts de période et de thème (cf. fig. 1). En eux, la ligne et le motif s'agrègent en

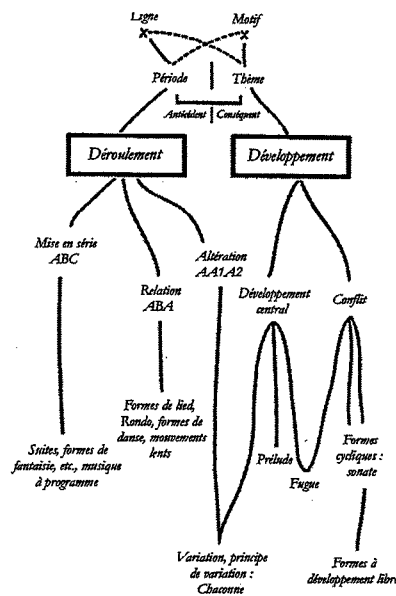


FIGURE 1

10. Afin de pallier l'équivoque du terme développement, nous écrivons dans la suite de ce texte développement (sans guillemets) pour traduire *Entwicklung* et « développement » (entre guillemets) pour traduire le terme musico-morphologique *Durchführung*. Nous réservons le terme évolution à la traduction de l'allemand *Evolution*. (N.d.T.)

11. Des formes de déroulement purement linéaire n'apparaissent qu'au début et à la fin du développement de la musique d'art ; des formes purement motiviques [n'apparaissent] pas du tout, car le motif n'est pratiquement pensable que comme point de départ d'un développement ; ce qui est appelé « motif » chez Wagner, par exemple, n'a presque rien de commun avec ce concept formel. (N.d.A.)

unité formelle. D'après son essence, la période est le devenir-forme de la ligne, le thème celui du motif. Pourtant, dans le phénomène, les forces s'agrègent en unité vivante ; comme force tectonique, le motif appartient aussi à la période, la ligne appartient aussi au motif. Ce qui est commun à la période et au thème est leur divisibilité. Tous deux sont des formes fondamentales typiques et, en tant que telles, elles revêtent un caractère d'opposition achevée, dont l'expression est le tout formel. Cette opposition est circonscrite par les concepts de déroulement et de développement.

Dans l'opposition de la ligne et du motif est inclus un dualisme dont la signification dépasse toutes les investigations formelles. La ligne est être, état, présent ; le motif est devenir, volonté, avenir. La ligne est force essentiellement passive, au repos ou en oscillation, accompli à chaque instant de son être ; le motif est essentiellement force active, traversante [*durchstoßend*], inaccompli en tant que phénomène, mais doté d'une force propulsive extrême. Le motif est germe, la ligne est floraison.

Lorsque ces deux forces s'agrègent dans le thème ou dans la période, cela a lieu dans plusieurs formes typiques. Cela ne se produit pas toujours de sorte à ce que l'une des forces devienne l'unique porteur, autrement dit, que le thème ou la période soient construits (mieux : croissent) de façon ou motivique ou linéaire. Fréquemment, à l'intérieur même de la période a lieu un déploiement du motif en ligne ou une concentration de la ligne en motif. Un exemple d'une plasticité accomplie pour le premier cas est *O Straßburg*<sup>12</sup>, pour le second la chanson enfantine *Taler, Taler, du mußt wandern*<sup>13</sup>. Dans le thème, en revanche, depuis Haydn et Mozart l'opposition entre forces motiviques et forces linéaires devient de plus en plus le porteur immédiat d'un conflit. Ici, l'antécédent motivique et le conséquent linéaire s'affrontent. Dans la musique polyphonique plus ancienne, la même opposition des forces est souvent liée au rapport entre thème et contrepoint. L'opposition tectonique des forces se lie fréquemment à l'opposition naturelle des formations diatoniques et accordiques et, tout aussi souvent, à une opposition des directions.

Par les concepts d'antécédent et de conséquent est exprimé un principe de division qui vaut sans restrictions pour toutes les formations périodiques et thématiques. Antécédent et conséquent sont des concepts élastiques. Les relations légales [*gesetzmäßig*] entre eux concernent diverses dimensions (c'est-à-dire entre deux et deux, quatre et quatre, huit et huit mesures, etc.). Par là, les relations qui résultent du rapport entre antécédent et conséquent, et dont la détermination ne peut nous retenir ici, acquièrent une importance de grande envergure.

12. <http://www.volksliedearchiv.de/notenpdfs/1401.pdf> (N.d.T.)

13. <http://www.volksliedearchiv.de/notenpdfs/484.pdf> (avec une variante pour les paroles). (N.d.T.)

L'opposition fondamentale entre période et thème conduit à la structure tout aussi oppositionnelle de leurs formes de déroulement, dans les concepts de déroulement et de développement. Ces deux concepts revêtent, selon moi, une signification centrale ; le dualisme qu'ils renferment est l'axe de l'esthétique formelle dans son ensemble. Ligne, période et déroulement sont, en dernier ressort, des différences graduelles au même titre que motif, thème et développement.

L'essence de la période est la liaison [*Gebundenheit*] logique d'une tension formelle d'intensité limitée en vertu d'une relation claire des phrases partielles entre elles. La période est déjà en elle-même l'accomplissement [*Erfüllung*] de la volonté de forme qu'elle renferme ; elle est achevée [*vollendet*] en elle-même. Après une première période ne peut suivre qu'une deuxième, après celle-ci une troisième, et ainsi de suite. Le déroulement périodique, qui peut être interrompu seulement par des phrases intermédiaires ou, dans des formes instrumentales, par de brèves transitions, repose sur une succession de parties formelles indépendantes et coordonnées.

L'essence du thème est une tension formelle unique, d'intensité et de force propulsive illimitées, là encore en vertu d'une relation formelle claire. Le thème n'est pas l'expression accomplie d'une volonté de forme, mais seulement l'exigence d'une telle volonté. Cette exigence doit parvenir à se répercuter. À un premier thème ne succède pas un second, mais des idées secondaires, des épisodes, des transitions, une coda, c'est-à-dire des fonctions du thème. Ce par quoi le développement thématique s'oppose à l'extrême au déroulement périodique ; il repose sur la relation de parties formelles non indépendantes, subordonnées à la force centrale d'un thème (cf. fig. 2).

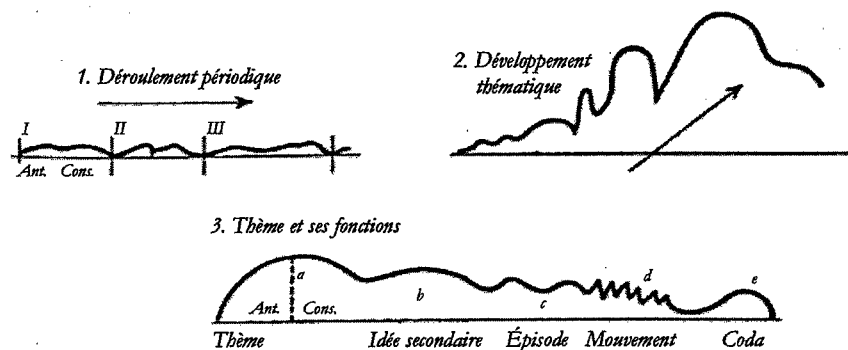


FIGURE 2

Il est à peine besoin de souligner que les limites entre déroulement et développement sont fluentes, qu'elles ont, en dernier ressort, une racine commune, et que ce n'est que très lentement que des formes de développement ont crû à partir de formes de déroulement. Il suffit d'avoir, par cette opposition, créé un concept suffisamment porteur pour saisir la différence fondamentale de la mise en forme, par exemple, d'un premier et d'un second mouvement de sonate. Et à partir de là, il semblera compréhensible que nous refusions l'articulation d'un pur développement en périodes de huit mesures, parce qu'elle contredit profondément l'essence de la forme, de même que, d'autre part, elle doit être un instrument indispensable pour l'analyse d'une forme de déroulement périodique. La raison intrinsèque du refus est ici la même que dans les cas antérieurs : la position phénoménologique tend à la relation et à l'unification, en cherchant à comprendre le tout formel sous le point de vue d'une évolution. Et si l'on peut apercevoir dans le concept de forme musicale la somme de toutes les relations qui ont cours entre les parties du mouvement [*Bewegung*], la position semble, ici aussi, donnée par le but.

Pour la dérivation des formes au sens restreint du terme, c'est-à-dire des types de déroulement, le point de vue de l'évolution subsiste également. Le (seul) problème de toutes les formes de déroulement est un problème de succession, c'est-à-dire de la mise en série [*Anreihung*] de ses parties (schéma de déroulement : A B C...). Ce type de mise en série, appliqué à la lettre, est anti-artistique et conduirait au pot-pourri, en tout cas à un minimum de tonicité [*Spannkraft*] formelle. Son apparition dans la musique d'art reste attachée aux formes plus anciennes et libres de la suite, qui, comme la sérénade, le divertimento, la cassation, reposaient précisément sur une connexion très relâchée ou, comme la fantaisie, accentuaient le caractère improvisé de leur succession. La très grande majorité des formes de déroulement repose sur une relation entre les parties. Ce type de relation (schéma de déroulement : A B A) existe en nombreuses variantes (A B A B A ou A B A C A B A, etc.) et, dans sa tripartition, il est un symbole de simplicité plastique, dont la force typique nous ramène aux formes fondamentales de tension des autres points de départ. De ce type formel relèvent tous les phénomènes qui sont habituellement appelés formes de lied, auxquelles le rondo appartient tout aussi primordialement que le mouvement lent d'une symphonie ou un menuet. Dans ce type de déroulement, les oppositions peuvent s'amplifier vers l'absolu ; de nombreux mouvements lents de sonates avec des parties centrales indépendantes fournissent des exemples d'oppositions absolues, alors que dans les formes de développement toutes les oppositions doivent être relatives<sup>14</sup>. La force de cette relation formelle n'est limitée

14. Un bon exemple pour une opposition absolue des parties est le mouvement lent de la Sonate pour violon en *la* majeur op. 100 de Brahms avec son opposition des groupes de périodes en *fa* majeur et en *ré* mineur. (N.d.A.)

par aucun périmètre ; elle se manifeste avec une parfaite netteté au sein d'une période tripartite (par exemple dans la chanson enfantine *Ein Männlein steht im Walde*<sup>15</sup>). Un dernier type de déroulement peut être désigné par le terme d'altération [*Abwandlung*]. Il repose sur la constante transformation d'une période ou d'un groupe de périodes, et conduit donc à la variation ou à des formes au fondement desquelles il y a un principe de variation (schéma de déroulement  $AA_1 A_2 \dots$ ).

Là où elle aspire au dépassement des tensions plus réduites propres aux formes de déroulement (comme souvent chez Beethoven), la variation conduit au développement. Le problème des formes de développement est un problème de forces et non de succession. Celle-ci est déterminée par le genre des forces [en jeu]. En ce sens il y a deux types de développement : le développement d'une force ou celui d'une opposition de forces. Le premier cas, que nous pouvons appeler développement central, repose sur l'évolution d'une force qui, à partir d'une origine germinale, parvient à un plein déploiement. Que de tels développements puissent avoir lieu dès le cadre extérieur d'une période de huit mesures, c'est ce que nous a appris la chanson populaire *O Straßburg*. Les symboles formels les plus puissants de développements centraux sont le prélude et la fugue. Leur parcours évolutif est, chez Bach, souvent parallèle ; leur différence essentielle repose sur le fait que le développement du prélude s'appuie sur un motif (souvent voilé), celle de la fugue sur un thème nettement découpé. Le caractère du développement se manifeste souvent avec plus de pureté encore dans le prélude, parce que le développement peut s'y exprimer sans inhibition, sans aucune attache formelle. Il y a chez Bach des préludes dont l'intensité de développement atteint dès les espaces les plus restreints des tensions énergétiques suprêmes. Chez lui, et surtout dans la fugue, le moment de la polyphonie amène un nouvel agencement des forces, son intensité fait déjà souvent de la fugue le vecteur d'un conflit dont les porteurs ne sont pas nécessairement liés à une opposition verticale, mais résident (pour la plupart) dans le thème lui-même. C'est à partir de la même attitude qu'il faut également comprendre les formes à développement libre (ouverture, poème symphonique, etc.) dans lesquelles se développe une pluralité de forces (et, à l'occasion, de motifs véritables). La trajectoire évolutive de ces développements est souvent déterminée par des moments extramusicaux (ainsi dans le drame musical).

L'incarnation la plus pure du développement d'un conflit est donnée dans les formes cycliques. En elles, la trajectoire de développement d'un conflit de forces est prétracée avec une parfaite plasticité. Le conflit reposait à l'origine sur l'opposition entre deux thèmes qui se situent à des niveaux harmoniques

différents, s'interpénètrent ensuite et enfin s'unifient au même niveau (résolution et non « réexposition » !). Les autres mouvements de la forme cyclique avaient, en rapport avec le premier, à en compenser la charge : par leur espace accru, ils équilibraient le niveau élevé de tension du premier mouvement. L'esthétique formelle a maintenu avec une remarquable opiniâtreté ce canon de la forme sonate, bien qu'il fût sur le point d'être dépassé dès le moment même de son instauration. Le développement des formes cycliques est, dès Haydn, une lutte entre les exigences de la forme et celles du contenu. Ici, déjà, surgissaient de nouvelles trajectoires de développement du conflit, qui furent portées à leur achèvement par Mozart et Beethoven. Une transformation fondamentale de la trajectoire de développement se produit lorsque le conflit s'exprime au sein même du premier thème ou se développe immédiatement à partir de lui. Ainsi, le second thème, l'opposition des centres harmoniques, le « développement » au sens de la forme, et la résolution ultérieure, deviennent des restes formels, et le « développement » véritable, c'est-à-dire le règlement du conflit, commence immédiatement après le premier thème. Là où son but n'est pas la restauration de l'opposition originelle des charges, la coda devient l'instance décisive. Les autres mouvements deviennent des fonctions du conflit. Les tensions concentrées du premier mouvement s'y épuisent, sont renouvelées et portées plus loin. Ici encore résultent des formes fondamentales typiques. L'une d'elles repose sur le fait que force et contre-force s'y répercutent isolément, détachées l'une de l'autre et de leur position de conflit ; une autre sur le fait que le conflit, renouvelé avec peu d'intensité, s'estompe peu à peu. Une importance essentielle est dévolue au final qui, partant du type de « chanson pour finir la fête » [*liedhafter Kehraustypus*] propre aux formes cycliques précoces, croît jusqu'au rassemblement synthétique de toutes les forces.

Résumons ces réflexions en visualisant de façon graphique quelques-unes des trajectoires de développement caractéristiques de formes musicales. Cette représentation graphique, moyen d'expression qui, par sa nature visuelle, est habituellement plutôt éloigné du musicien, est devenue pour moi un instrument d'analyse d'importance toujours croissante. Une représentation par courbes est possible déjà pour des investigations partielles de tensions mélodiques, harmoniques ou rythmiques, où elle peut être exécutée avec exactitude. À mesure que les composantes du développement deviennent plus nombreuses, le caractère de la restitution graphique devient plus approximatif. Elle représente l'intensité de la tension globale correspondante par son éloignement de la ligne fondamentale et donne ainsi, dans son horizontalité, un reflet [*Niederschlag*] de la physionomie individuelle de l'œuvre singulière. Nous laisserons ici cet aspect de côté. Les quatre courbes fournies à titre d'exemples renoncent à analyser telles œuvres singulières déterminées

15. <http://www.volksliederarchiv.de/notenpdfs/450.pdf> (N.d.T.)

(les courbes seraient, sinon, bien plus complexes et plus finement articulées), et se bornent à établir des oppositions typiques (cf. fig. 3).

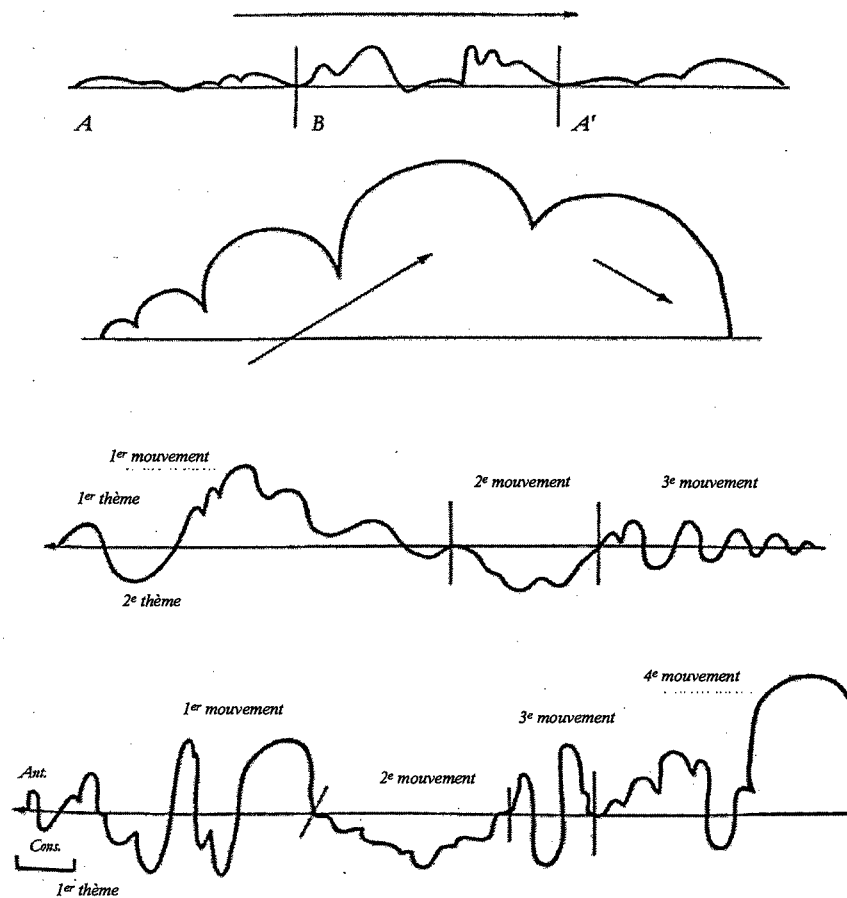


FIGURE 3

1° Un lied en trois parties, dont la première et la troisième consiste en une série de groupes de périodes indépendants (la troisième dépassant synthétiquement le niveau de tension de la première), cependant que la courbe de déroulement de la partie centrale transgresse le principe de la mise en série de groupes clos de périodes et parvient à des évolutions plus libres, ouvertes ; donc, par exemple, le type d'un lied de Schubert.

2° Le type d'un prélude de Bach qui, reposant sur un développement harmonique ou polyphonique, oscille en courbes de plus en plus amples à partir de son centre, en renonçant à une articulation visible (développement central). La croissance de ces courbes est le principe d'articulation de l'œuvre et repose sur une proportion constante et un équilibre extrêmement fin de ses parties.

3° Une sonate en trois mouvements, par exemple dans le type de développement de Haydn. Ici, où il s'agit du développement d'une opposition ou d'un conflit primaires, la courbe s'élargit en système d'ordonnées, dont les points ultimes sont marqués par la somme des oppositions entre les forces porteuses du conflit. Celui-ci a lieu entre les deux thèmes. Le deuxième mouvement laisse se répercuter la contre-force (c'est-à-dire le deuxième thème dans des transformations nouvelles) librement, sans conflit (déroulement périodique) ; le troisième renouvelle l'opposition et la laisse osciller avec une intensité toujours décroissante dans la diversité mouvementée d'un rondo. Dans tous ces cas, la question de la *communauté de substance* entre les idées est d'une importance capitale.

4° Une symphonie en quatre mouvements, par exemple dans le type de l'*Héroïque* de Beethoven. Le conflit réside dans le thème (c'est-à-dire, par exemple, comme dans la Symphonie *Jupiter*, entre un antécédent motivique et accordique, et un conséquent linéaire et diatonique) ; son « développement » commence immédiatement après le thème. La coda du premier mouvement acquiert une importance suprême pour le contenu. Le second mouvement détend le conflit dans des groupes de période qui oscillent avec ampleur, le troisième lui donne une nouvelle tournure par un contraste bref et lapidaire (tripartition dans l'espace le plus restreint). Des énergies ici accumulées fait éruption la roide courbe de tension du final, qui mène synthétiquement le développement à son sommet. Il ne manque plus qu'un petit pas pour qu'à cet endroit (non dans la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, mais dans la *Deuxième* de Mahler) l'incarnation de l'idée du développement opère une percée par le verbe.

L'établissement de ces types, qui peut en même temps servir de résumé des présentes réflexions, dépasse déjà largement les problèmes formels. Mais il s'agissait de montrer par là que toute esthétique formelle doit nécessairement s'effondrer si elle se maintient à l'intérieur de ses bornes. La plus puissante des forces conditionnantes est le contenu. Ainsi, cette considération s'achève derechef avec la parfaite unité de l'œuvre d'art, laquelle, provisoirement suspendue au cours de l'investigation, laisse à présent retomber le voile. Mais à travers elle resplendit la grande loi de tout devenir organique.