

Musurgia

Analyse et Pratique Musicales
2007 – Volume XIV – n° 1

Sommaire

Éditorial	3
<i>Maud POURADIER</i> , La musique disciplinée. Le contrôle de la musique dans les Conservatoires français du XIX ^e siècle.....	5
<i>Jérôme ROSSI</i> , La notion de « cycle tensionnel » appliquée à l'analyse de la forme	15
<i>Didier GUIGUE</i> , La sonorité comme élément structurel chez Messiaen : quelques annotations sur le <i>Catalogue d'oiseaux</i>	37
<i>Benoît DELAUNE</i> , Le discours métamusical et la métalepse à partir de Frank Zappa.....	55
Notes de lecture	79
Résumés, Abstracts	85

Musurgia

Le titre de notre revue évoque le souvenir de plusieurs traités anciens, dont l'influent *Musurgia universalis* (1650) d'Athanasius Kircher (1601-1680) ; mais il se réfère surtout au sens premier de μουσουργεία, qui a désigné en grec ionien le chant et la poésie (par exemple chez Lucien de Samosate au II^e siècle av. J.-C.) et à son étymologie : le travail, l'œuvre des muses.

Illustration de couverture

MARIN MERSENNE

Harmonicorum libri XII

Paris, Guillaume Baudry, 1648, p. 12

La figure illustre un calcul concernant la chute des corps. Cette démonstration fait partie d'une discussion des cas où ces corps produiraient des consonances. C'est une conséquence caractéristique du concept de l'« harmonie universelle », à une époque où l'on pensait que les rapports de consonance pouvaient expliquer tous les phénomènes physiques.

Musurgia recourt à la citation d'œuvres musicales
conformément à l'article L.122-5
du Code de la propriété intellectuelle :

« L.122-5 — Lorsque l'œuvre a été divulguée, l'auteur ne peut interdire :

[...]

3. Sous réserve que soient indiqués clairement le nom de l'auteur et la source :

a) Les analyses et courtes citations justifiées par le caractère critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d'information de l'œuvre à laquelle elles sont incorporées ;

[...] »

Éditorial

Une des difficultés récurrentes de l'analyse musicale consiste à articuler une conception de la forme fondée sur la segmentation avec une vision de l'œuvre musicale comme un flux continu. Il s'agit, en d'autres termes, de décrire la gestion de la succession syntagmatique des unités. Deux articles de ce numéro proposent, chacun à sa manière, une discussion de cette problématique.

Jérôme Rossi constate que, « privilégiant une segmentation reposant essentiellement sur les paramètres harmoniques et thématiques, l'analyse traditionnelle ne parvient qu'imparfaitement à saisir le dynamisme interne de l'œuvre ». Il propose des regroupements d'éléments, intégrés dans ce qu'il appelle le « cycle tensionnel », défini comme une arche « tension et détente » en trois étapes : arsis, accent et thesis, et qui se manifeste dans la dynamique, le rythme ou la texture, aussi bien que dans la thématique ou l'harmonie. Didier Guigue propose pour sa part une segmentation fondée sur des classes de sonorités, regroupées en syntagmes conjuguant un « déterminant » et un « déterminé » dans des oppositions de timbre, de texture rythmique, de hauteurs, etc.

Ce qui frappe, dans les deux cas, c'est la prise en compte de paramètres musicaux trop souvent négligés parce que difficiles à gérer dans l'analyse : la dynamique, le rythme, le timbre. La liberté, de ce point de vue, est plus grande dans le cas du corpus choisi par Didier Guigue, le *Catalogue d'oiseaux* de Messiaen, que dans celui retenu par Jérôme Rossi, *In a Summer Garden* de Delius. C'est que, comme le note justement Guigue, Messiaen est moins soumis aux contraintes de la tradition. Le problème alors, comme le souligne Boulez cité en conclusion par Didier Guigue, est de créer un « langage suffisamment unifiant pour agglomérer fortement des composantes qui auraient tendance à se disperser ».

* * *

Maud Pouradier, dans un texte qui ne manque pas d'humour, retrace l'idéologie qui a présidé à l'organisation du Conservatoire de Paris et de ses succursales au XIX^e siècle. L'institution apparaît comme un microcosme de la société française ou, plutôt, de la vision et de la projection quelque peu utopiques qu'on pouvait s'en faire à l'époque. Les choses ont bien changé depuis, au Conservatoire du moins — ou pas tant que cela ? L'utopie consistait sans doute à prétendre discipliner les musiciens.

* * *

Benoît Delaune, enfin, commente ce qu'il appelle la métalepse, ce « discours métamusical » du musicien, compositeur ou interprète, qui s'insère de façon souvent ironique au sein du discours musical proprement dit. Au moment de la création de musique de supports, de musiques qui n'ont d'autre existence que celle du support qui les enregistre, au moment donc où disparaît le spectacle vivant de la musique, le musicien se sent le besoin et le devoir de rappeler son existence et sa présence, de rappeler que la musique elle-même n'est qu'un artisanat, un artifice, et que la *différance* absolue de sa production sur un support mécanique, électrique ou électronique, ne saurait avoir pour effet de la déshumaniser.

Nicolas MEEÛS