

Le sous-entendu, facteur de la forme musicale : (essai d'analyse)

Autor(en): **Estreicher, Zygmunt**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft : Publikationen der
Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 3**

Band (Jahr): **2 (1974)**

PDF erstellt am: **06.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835395>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Le sous-entendu, facteur de la forme musicale

(Essai d'analyse)

ZYGMUNT ESTREICHER

Avertissement

Le présent essai est consacré à l'analyse commentée de deux séries d'exemples musicaux n'appartenant pas à notre héritage artistique. Une telle analyse exige de la part du chercheur un regard naïf, en quelque sorte, pour qu'il puisse apercevoir une réalité dont l'évidence risque d'échapper à celui qui d'emblée sait ce qu'il veut trouver. Il faut donc faire *tabula rasa* des connaissances qu'on a acquises en étudiant d'autres types de musique, ou éventuellement n'y faire allusion qu'à titre tout à fait accessoire.

D'autre part, en délimitant la perspective sous laquelle nous abordons l'observation des exemples analysés, de même qu'en formulant les conclusions auxquelles aboutit l'analyse, nous restons conscients de toucher aux problèmes généraux, présentés fréquemment dans d'autres contextes. Ici aussi il vaut mieux faire l'économie des références bibliographiques qui risqueraient de s'accumuler sans pouvoir prétendre à être complètes.

L'essai ci-dessous reproduit, avec quelques transformations, le texte d'une conférence donnée en 1968 à l'Université de Bâle pour le compte de la Société suisse de musicologie.

L'audition active de la musique

Nous admettons ici que l'audition normale de la musique constitue un processus psychologique éminemment actif. Robert Francès¹ évoque les expériences faites en Russie qui démontrent que les enfants de 11 à 12 ans sont déjà capables d'achever «correctement» une mélodie tonale inconnue d'eux, interrompue avant la fin. De notre part, nous avons assisté en 1971, au Conservatoire de Genève, à l'examen pédagogique ces candidats à l'enseignement musical de petits enfants selon la méthode d'Edgar Willems. Un des exercices consistait précisément dans la présentation aux enfants d'un motif mélodique improvisé aboutissant à la demi-cadence; la mélodie

1 Robert Francès, *La perception de la musique*, Paris 1958, 107 s.

changeait pour chaque enfant et chacun d'eux devait donner immédiatement une «réponse» chantée à la «question» musicale entendue. Tous se sont acquittés fort bien de leur tâche, et quelques uns seulement se contentèrent de répéter simplement la «question» (ce qui, dans la musique, peut également correspondre à une «réponse»). Or, l'âge de ces enfants variait entre 5 et 7 ans, ce qui prouve que l'acculturation musicale, bien que limitée ici au style des mélodies enfantines, peut se manifester remarquablement tôt.

L'expérience prouve donc que dès que l'homme commence à être un auditeur conscient de la musique, l'acte d'audition devient chez lui complexe:

- En entendant une mélodie inconnue, l'auditeur l'*analyse* inconsciemment. C'est à dire,
- il l'entend simultanément sur *deux plans* au moins: il perçoit la mélodie elle-même et il identifie son système de référence stylistique.
- Identifier le système de référence stylistique d'une œuvre signifie interpréter chaque étape de son déroulement comme une partie d'un tout cohérent, justifiable par les étapes passés et à venir. Autrement dit, l'auditeur enregistre chaque étape en même temps qu'il la *devance mentalement*.
- Par conséquent, un facteur important de l'expression musicale réside pour lui dans la *prévisibilité* de la suite de la mélodie. Cette suite acquiert pour lui tantôt la valeur d'une confirmation et tantôt d'une surprise *par rapport* à la prévision. (Ainsi, le caractère de «sérénité» de mainte composition d'un Mozart, par exemple, s'explique partiellement par le fait que les phrases évoluent «comme on s'y attend», elles confirment la justesse de la prévision; par contre, la musique romantique est souvent «subjective», «capricieuse», la fin des phrases divergeant de la prévision.)
- Enfin, dans la mesure où l'auditeur peut *explicitement sa prévision musicale* en chantant lui-même la suite supposée d'une mélodie interrompue, il apporte la preuve que son audition de la musique représentant un style connu de lui, est remarquablement *active*, voire *créatrice*. Par contre, face à une musique tout à fait étrangère ou résolument atonale, par exemple, l'auditeur risque de rester *passif*. Peu importe alors s'il est ravi ou agacé sur le plan purement sensoriel car, de toute façon, il ne peut qu'enregistrer au fur et à mesure les sonorités qui se succèdent, sans parvenir à collaborer avec elles. (Il va de soi que ni la prévisibilité ni l'imprévisibilité ne sont jamais totales, et qu'il y a entre elles toute une chaîne de transitions.)

Voilà des faits bien connus qu'il n'est pas nécessaire de développer sauf pour dire qu'on en tire rarement des conclusions pratiques concernant l'existence d'au moins trois plans simultanés dans le processus de l'audition musicale:

1. Perception des sonorités musicales *organisées*,

2. *prévision* de l'évolution future de la phrase musicale, et
3. *confrontation* entre l'évolution supposée et l'évolution réelle.

Redisons-le avec d'autres mots encore: l'audition active n'est ancrée ni dans la perception seule des sonorités réellement produites ni dans l'imagination seule de leur suite probable, mais dans la *tension* entre le réalisé et l'attendu. C'est cette tension que nous appelons ici, faute d'autre terme mieux approprié, le «sous-entendu musical».

Exemples: L'art du poète, du narrateur, du rhétoricien, voire de l'humoriste, consiste en grande partie à jouer avec cette tension en entretenant l'esprit de l'auditeur dans un état d'alerte permanente. Ainsi, dans la poésie traditionnelle, l'auditeur *s'attend* à la rime, à la conclusion d'un sonnet, etc.; par contre, l'intrigue bien menée par un romancier suscite la curiosité par ses rebondissements *imprévus*, etc. Lorsque Alphonse Allais, le maître de l'absurde, dit: «L'argent aide à supporter la pauvreté», l'auditeur rit ou sourit car il perçoit la *rupture* entre la conclusion réelle de la phrase («la pauvreté») et la conclusion proverbiale à laquelle il s'attendait («le malheur»). La Bible apporte de nombreux exemples de l'art de narration (si caractéristique pour l'Orient) qui tirent leur sel de leur conclusion apparemment *illogique* avant qu'un commentaire final ne démontre le contraire; ainsi, par exemple, la parabole du mauvais régisseur qui distribue à son profit les biens de son maître et qui, contrairement à l'attente, se fait louer par celui-ci.

Dans tous ces arts on compte avec l'auditeur dont la pensée devance à chaque instant l'état présent du déroulement littéraire (ou musical) et qui en évalue la signification, en grande partie, par rapport à ce qu'on pourrait appeler la cause finale. Par contre, les sciences dites exactes mettent l'accent surtout sur la cause efficiente en ce sens que le lecteur d'un traité scientifique tourne sa pensée vers les étapes passées de la démonstration pour saisir leur lien logique avec chaque étape présente. Si, en écoutant la poésie ou la musique, un tel lecteur conservait sa manière de penser scientifique, on dirait de lui qu'il est un auditeur «passif».

Insuffisances de l'analyse musicale

Les analystes sont conscients du fait que l'importance expressive de la musique s'enracine fortement dans le rapport dynamique entre le déroulement prévu et le déroulement réalisé. Il suffit de rappeler dans ce contexte que le terme allemand «Leitton» désigne la fonction d'une note en la reliant à sa suite logique dans une mélodie, tandis que le «Trugschluss» trompe l'attente de l'auditeur en substituant la cadence sur le sixième degré à celle sur la tonique.

Il n'en reste pas moins que l'analyse musicale habituelle ne peut s'occuper que de ce qui est matériellement présent dans une œuvre: notes formant l'échelle musicale, harmonie, mesures, architecture sonore, etc. Si elles songeaient en même temps à ce qui

existe dans la pensée de l'auditeur à l'état de prévision tout en étant éventuellement absent de la partition, elle risquerait de s'enliser dans des hypothèses difficiles à vérifier.

Il arrive que l'analyse, servant à la formation théorique de futurs compositeurs, aboutit aujourd'hui à faire penser quelques uns que la partition et la réalisation sonore sont toute la musique. Ils créent donc des structures sonores «réelles», subordonnées à des impératifs rationnels: on prône tantôt la soumission servile à une règle préconçue (la série, par ex.), et tantôt l'aléatorisme, le happening musical non moins intransigeant. Ces deux attitudes ne sont contradictoires qu'en apparence car elles condamnent toutes les deux, avec la même sévérité, tout ce qui est «banal» dans la musique. Elles font fi de la théorie de l'Information (laquelle, pour d'autres raisons, nous laisse également songeur) qui préconise pour tout message un juste équilibre entre l'originalité et la redondance. Or, c'est le «banal», le «régulier», le «déjà assimilé» qui seuls peuvent servir de tremplin à l'imagination créatrice de l'auditeur.

Le résultat est bien connu: l'auditeur d'aujourd'hui est plus désireux que jamais qu'on lui «explique» les compositions nouvelles. Il attend notamment de la part des commentateurs qu'ils l'aident à reconstruire la prévisibilité de l'évolution musicale, car c'est à cela qu'il pense lorsqu'il dit vouloir «comprendre» la musique. L'argument habituel selon lequel il faudrait entendre à plusieurs reprises une œuvre moderniste afin de s'habituer à son langage et à sa forme pour enfin la comprendre et en jouir, méconnaît le phénomène fondamental de l'audition active. En effet, il s'agirait de remplacer ici la prévisibilité orientée vers l'avenir par la mémorisation, soit par le regard tourné vers le passé. (La raison pour laquelle cet argument se pose d'une autre manière pour les grandes œuvres du répertoire traditionnel ne peut être étudiée ici.)

L'analyse musicale habituelle, dont on ne méconnaîtra ni les mérites ni l'utilité, présente donc une faille dans la mesure où elle étudie la *res facta* musicale en soi sans rappeler à chaque occasion que celle-ci n'est que le fondement indispensable de l'œuvre vécue par l'auditeur. Davantage même: le musicien en train de composer est souvent le premier auditeur de son œuvre lorsqu'il ne fait que consigner par écrit ce qu'il entend au préalable en lui-même. Dans une certaine mesure, il subordonne la partition en gestation au vécu musical. Ce vécu musical est donc logiquement et même chronologiquement antérieur, et hiérarchiquement supérieur à la partition finalement rédigée et exécutée.

Problème de l'analyste

La question se pose donc de savoir si l'analyse ne peut pas être élargie pour permettre de saisir, ne fût-ce que partiellement mais d'une manière relativement précise, ce qui n'existe dans la musique qu'à l'état d'intention chez le compositeur et à l'état de prévision chez l'auditeur, autrement dit si elle permet de démontrer la réalité du sous-entendu musical.

Le sous-entendu se réfère, on l'a vu, à certaines données typiques de style musical. Une deuxième question se pose donc de savoir si le recours constant au sous-entendu n'est pas une solution de facilité, s'il doit être considéré comme un oreiller de paresse pour le compositeur et l'auditeur, ou s'il devient, au contraire, un moyen d'enrichir la forme et l'expression musicales.

L'ethnomusicologie peut apporter ici une réponse partielle. Celle-ci ne saurait en aucun cas être hâtivement généralisée et, en particulier, transformée en une règle esthétique directement applicable aux styles musicaux artistiques. Cette réponse présente néanmoins l'avantage d'être assez concrète car les musiques dites primitives ou folkloriques sont relativement homogènes et elles ne troublent pas l'analyste par la surabondance des moyens d'expression.

Lorsque le déroulement musical correspond à l'attente de l'auditeur, le sous-entendu se confond avec la logique interne de la forme musicale. Son existence devient alors difficile à saisir et il n'ajoute rien à l'explication de l'œuvre. C'est dans le cas contraire, lorsque l'attente est déçue, que le sous-entendu acquiert de l'importance car il peut alors projeter une lumière particulière sur la valeur expressive du déroulement musical. Nous pensons en l'occurrence à la suppression d'un passage musical qui «aurait dû» survenir avant l'apparition de sa suite voulue par le système de référence stylistique. Cette suppression peut devenir alors éloquente et ajouter un sens nouveau à l'expression musicale, de même que l'absence de la réponse à une question dans un dialogue. L'interlocuteur qui se tait exprime alors par son silence un état d'esprit (colère, embarras, etc.) dont il ne subsiste aucune trace audible mais qui influe sur le sens ultérieur du dialogue.

On étudiera ici deux cas concrets de ces silences musicaux éloquents, de ce qu'on pourrait aussi décrire comme «l'inaudible agissant». — Il va de soi que l'analyse ci-dessous a précédé toute réflexion générale.

Chansons yuma

Le premier exemple fut trouvé en essayant d'étudier le style musical des Yuma, tribu indienne archaïque de la Californie du Sud.² Les chants yuma, pourvus de l'accompagnement rythmique du tambour ou du hochet, représentent une variante de ce style que l'on connaît sous le nom de «mélodie à paliers» («Terrassen-Melodik»). Ce terme ne se rapporte qu'au profil mélodique, il ne saurait donc aucunement désigner le principe de la musique en question.

Or, lorsqu'on regarde les notations réalisées par Herzog — six mélodies choisies sont reproduites sur la *planche n° 1* — on reste un peu perplexe. En effet, ces mélodies semblent avoir fort peu de points communs entre elles:

² George Herzog, *Yuman Musical Style*, 1928.

- L'échelle et l'ambitus de chaque mélodie sont différents.
- L'architecture des chants semble varier d'un cas à l'autre, du moins à en juger d'après les indications de Herzog (précisons que cet auteur ne prétend pas l'avoir analysé d'une manière critique, cf. commentaire du n° 2).
- Les lignes mélodiques oscillent «librement» autour d'une position médiane, mais aucune règle apparente ne semble être commune à leurs mouvements.
- De même, la longueur des mélodies est variable; il est vrai que certains enregistrements ne sont pas complets.

A ces premières constatations négatives correspond leur équivalent positif.

- Certes, les échelles sont différentes, mais on voit partout l'existence d'une ferme structure tonale. Toutes les mélodies ont un «milieu» clairement désigné, une note qui constitue indubitablement en centre de gravitation.
- Si l'architecture manque de schématisation, elle n'en repose pas moins, dans toutes les mélodies, sur l'alternance des passages «planes» ou «calmes» (situés autour du centre de gravitation ou au-dessous de lui) et des culminations formant des courbes convexes plus ou moins étendues.
- Un autre point commun, très important, est constitué par la structure du rythme. Celui-ci est partout libre, c'est-à-dire qu'il ne se laisse point enfermer dans une mesure ou dans des formules rythmiques régulières. De plus, il admet le retrécissement ou l'élargissement de l'unité de temps, fait remarquable dans un chant de danse. Il semble s'agir ici, au premier coup d'œil, d'une uniformité rythmique surmontée, donc d'une forme évoluée.

Cette dernière supposition se trouve confirmée par d'autres détails significatifs qui font penser que la musique yuma n'est pas du tout «primaire» (dans le sens «spontanée», «inconsciente»). Et notamment:

- Son exécution est très nuancée: les pulsations, les glissandi et les autres finesses d'exécution, telles les notes d'agrément, indiquent indubitablement une certaine recherche dans la création et dans l'emploi des moyens d'expression diversifiés.
- Les formes architecturales reposent sur la réapparition textuelle d'un nombre limité de motifs mélodiques et rythmiques, chacun d'eux relativement long et complexe. Or, la répétition multiple d'une longue formule dépourvue (souvent) de variations, est un fait très rare dans la musique psychologiquement primitive; elle présuppose, au contraire, une certaine ossification du style, elle caractérise un style «vieux», «solidifié».

Il doit donc exister dans la musique yuma un principe de structure parfaitement conscient (bien que les indigènes ne soient certainement pas en mesure de le formuler) qui donne un sens déterminé aux mélodies, qui permet d'agencer rigoureusement les

♩ = 96 α 1 2 (w) 3 δ (to α)

6

№ 19. Frog song-series 2^d song.
The record contains: 6α 6δ 4α 6 4α.

Var.: 1. 2. 3.

motifs et qui, surtout, rend possible la mémorisation des mélodies. En effet, dans les cultures musicales de tradition orale, une mélodie doit toujours avoir un «sens» *sui generis*, car une production artistique arbitraire, «incompréhensible», est difficile à apprendre par cœur par l'ensemble de la société et, surtout, elle est inapte à être transmise de génération en génération.

Les mélodies populaires ne subsistent que grâce à un *consensus* de la collectivité; elles doivent donc refléter toutes, telle est du moins l'hypothèse de travail, une même *loi générale*. De plus, chaque mélodie particulière doit avoir son *caractère propre* par rapport à cette loi générale, elle doit en refléter un aspect spécial; sans cela, elle n'aurait pas de raison d'être, il n'y aurait pas besoin de la créer.

Recherche d'un aspect du système de référence musical

En recherchant la loi générale, choisissons l'aspect le plus objectif et le plus facile à saisir des chansons en question, à savoir leur profil mélodique. La *planche 2* compare les lignes dessinées par les mélodies entières, reconstituées selon les indications de Herzog.

L'établissement d'un tel tableau comparatif serait difficile si l'on attribuait mécaniquement, à chaque intervalle, la même valeur millimétrique. L'ambitus du n° 2 est d'une douzième, mais il n'atteint que la quarte dans le n° 6. Par conséquent, dans le cadre de la mélodie 6, une tierce, par exemple, représente un éloignement considérable par rapport à la note centrale, tandis que pour la mélodie 2 elle n'équivaut qu'à un léger fléchissement de la ligne mélodique.

Il faut donc adopter, pour la présentation graphique, une échelle uniforme mais conçue de manière à mettre en valeur les petits intervalles des mélodies à l'ambitus étroit, et de réduire les intervalles des mélodies à l'ambitus large. On ne peut le faire sans un certain arbitraire; mais le résultat reste malgré tout fidèle à la réalité musicale car le but visé concerne uniquement la lisibilité du tableau.

Il en va de même de la durée des motifs. De brefs motifs pèsent autant sur l'architecture d'une mélodie courte que de longs motifs dans une mélodie étendue. Ainsi, le graphique doit mettre en évidence, dans chaque mélodie, davantage le rôle structurel des motifs que leur durée réelle.

L'établissement de la *planche 2* exige donc une mise au point préalable assez minutieuse; ce n'est pas le lieu d'en justifier en détail les motivations et les modalités. Il suffit de rappeler que nous ne sommes pas en train de vouloir démontrer quoi que ce soit mais de chercher un fil conducteur.

Or, en effet, la *planche 2* apporte tout de suite deux enseignements. Premièrement, on s'aperçoit que la mélodie 5 est remarquablement bien construite: elle se compose de trois sections, chacune d'elles plus courte et, en même temps, plus élevée que la précédente. Sa ligne est parfaitement logique; l'expression musicale est de plus en

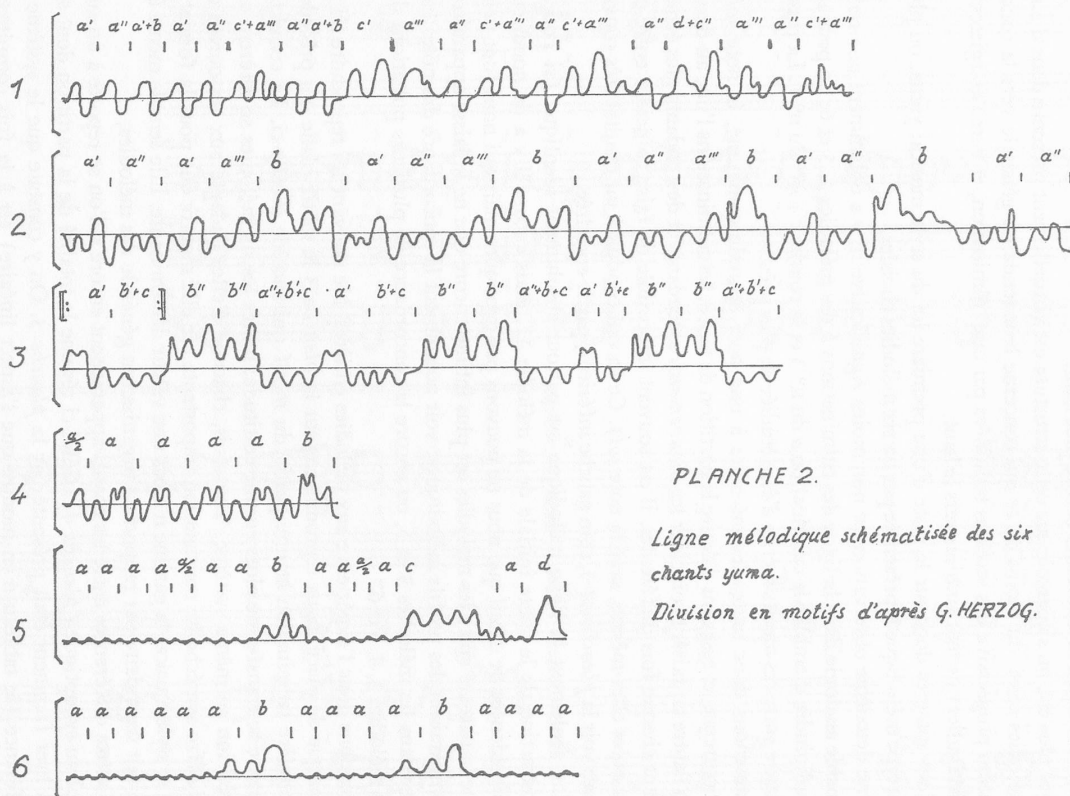


PLANCHE 2.

Ligne mélodique schématisée des six chants yuma.

Division en motifs d'après G. HERZOG.

plus dense et violente pour arriver à un point où il n'est plus possible ni de raccourcir encore le motif ni de monter encore plus haut.

Qui plus est, on s'aperçoit que cette structure est virtuellement présente dans d'autres mélodies aussi, du moins en ce qui concerne leur tendance générale vers la condensation progressive des sections terminées par une culmination, et vers l'élargissement (irrégulier) de leur ambitus vers le haut.

Nous sommes donc sur la piste d'une première loi du style musical yuma, ou plutôt du type mélodique représentée par les six mélodies choisies.

Une deuxième observation est non moins significative: il y a notamment une remarquable analogie dans la ligne des culminations *b* des mélodies 4, 5 et 6; on peut aussi y adjoindre d'emblée la culmination *a* du n° 3 et la courbe *c' + a'''* du n° 1. La ressemblance entre ces motifs mérite d'être étudiée de plus près.

Ramenons donc toutes les mélodies à une note centrale commune, la note *sol* en l'occurrence, et essayons d'écrire la partition de toutes les culminations l'une au-dessous de l'autre en faisant coïncider les *mouvements* ascendants et descendants (les échelles étant chaque fois différentes, il est souvent impossible de faire coïncider entre elles les notes elles-mêmes, sauf la note *sol*). Ce travail conduit à un résultat très convaincant: voir la *planche n° 3*, coin gauche inférieur, partie encadrée.

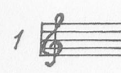
Non seulement la ligne mélodique est partout absolument identique (si l'on fait abstraction de la chute initiale de la mélodie 4), mais encore il y a de nombreuses coïncidences de détail que nous ne pouvons pas expliquer mais qui nous font penser que la parenté entre les mélodies est plus intime encore que ne le laisse apparaître la comparaison des profils mélodiques: voir notamment la concordance des notes haussées dans les mélodies 3 et 5, ou encore la concordance de plusieurs pulsations dans les mélodies 3, 4, 5 et 6.

Etendons donc l'expérience aux mélodies entières. Ne pouvant les reproduire ici par manque de place, nous reproduisons sur la *planche 3* le motif plane qui précède la première culmination et une partie du motif qui succède à celle-ci. La conviction initiale se transforme alors en une certitude: toutes les six mélodies se réfèrent avec précision au même système. Toutefois, chacune d'elles l'adapte aux ressources que lui offre son échelle: constatation importante car elle montre que pour la formation de ce style musical la gamme n'a pas une valeur déterminante. Elle semble même être un fait secondaire par rapport à l'organisation générale des mélodies.

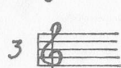
D'autres différences entre les chants apparaissent encore si l'on se reporte à un autre tableau synoptique (*planche 4*). Celui-ci résume la totalité de la partition dont seul un bref fragment était présenté par la *planche 3*. On y constate que le système de référence (le tableau n'en montre que l'aspect linéaire) est à la fois complexe et général.

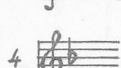
Complexe, car il organise les culminations et les passages planes qui les séparent, d'une manière difficile à expliquer: pourquoi, par exemple, la 3^e culmination est-

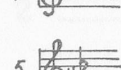
PLANCHE 3.

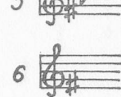
1 

2 

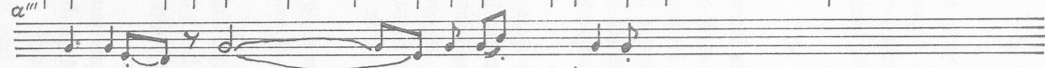
3 

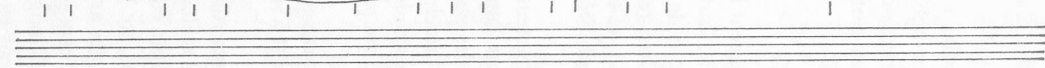
4 

5 

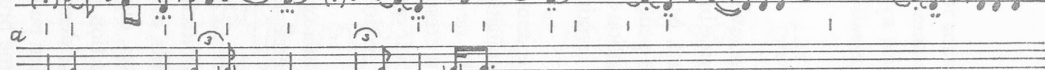
6 

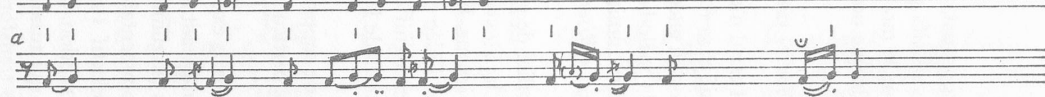


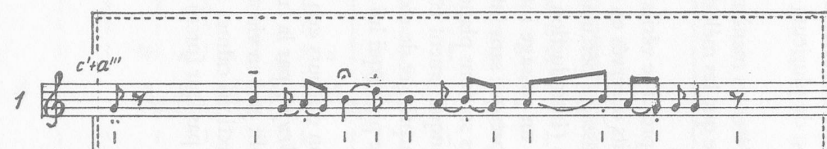


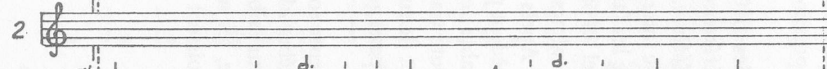


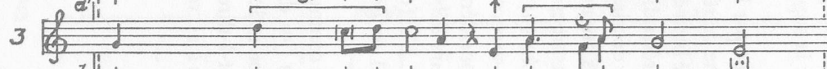




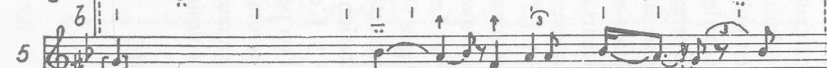


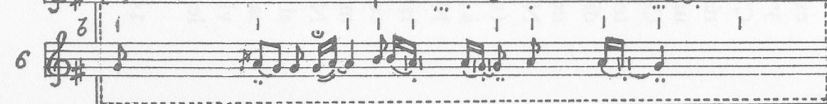
1 

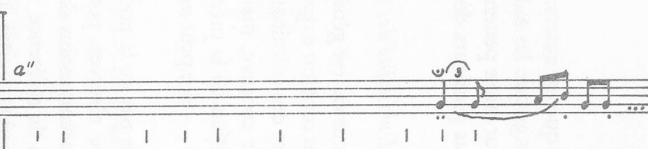
2 

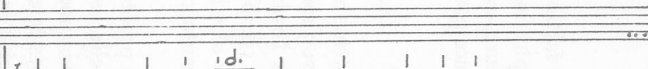
3 

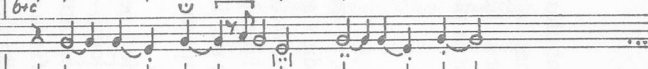
4 

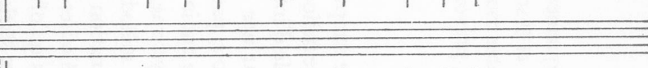
5 

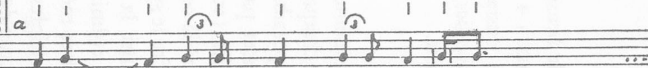
6 













elle brusquement plus faible que les autres? Pourquoi, dans les mélodies 1 et 5, les motifs 4 et 9 sont-ils plus longs que les autres motifs planes? Comme nous venons de constater tout à l'heure, tout laisse penser que le modèle stylistique commun à ces mélodies prévoit la place pour plusieurs détails que nous saisissons en partie seulement.

Individualité des mélodies yuma

En même temps, ce système musical est général car il n'entrave aucunement la liberté de chaque mélodie d'avoir son contenu expressif et sa forme bien à elle. Certes, il est impossible d'intervertir l'ordre des culminations ou encore, par exemple, de les remplacer par une longue courbe concave, mais la mélodie peut tantôt insister sur un point (voir, par ex., la répétition de la première culmination du n° 3), et tantôt — c'est là ce qui importe surtout — elle peut *ne pas utiliser* certaines possibilités que lui offre le système.

Ainsi, la mélodie 5 ne profite pas de la possibilité de s'épanouir en hauteur dans la 2^e culmination déjà, elle «se réserve» pour la 3^e culmination, dans laquelle les autres mélodies montrent pourtant moins de vigueur. Elle ne retient des possibilités multiples qu'offre le système de référence, que l'idée du crescendo formel: vigueur accrue des sections de plus en plus courtes. Il est significatif que ce crescendo formel est accentué par la suppression de plusieurs motifs de la section plane qui précède la 3^e culmination.

C'est précisément par les différentes manières de supprimer certains passages suggérés par le système de référence que les mélodies particulières parviennent à se donner une personnalité bien définie.

On ne saurait prétendre interpréter le véritable sens expressif des chants yuma. Contentons-nous de décrire les faits observés en comparant arbitrairement les mélodies à un discours au cours duquel les passages percutants (arguments, exclamations, etc.) alternent avec des passages calmes (introduction, commentaires, digressions, etc.).

N° 1 (cf. *planche 4*): Après un passage introductif (section plane), les arguments (culminations) se succèdent presque sans interruption. La densité de l'exposé est due à la *réduction* considérable des sections planes, qui auraient pu être plus longues.

N° 2: Le discours débute tranquillement et se transforme brusquement en une harangue violente. L'effet de surprise et de violence est obtenu en *supprimant* la faible culmination n° 1 et le passage plane qui lui succède pour aborder directement la culmination 2.

N° 3: L'orateur commence son discours «en assénant un coup de poing sur la table», si l'on peut dire (= début *abrupte* par la culmination), mais, au fur et à mesure de sa péroraison, son ardeur faiblit et il en vient à s'égarer dans des commentaires moins vigoureux (c'est-à-dire, les sections calmes s'élargissent progressivement tandis que les culminations n'accroissent pas leur force).

La 5^e mélodie vient déjà d'être caractérisée; les deux autres, 4 et 6, sont trop courtes pour pouvoir être convenablement interprétées.

En résumé on peut dire que chacune des mélodies étudiées a un sens propre. Ce sens apparaît, certes, dans chacune d'elles prise pour elle-même, mais il ne devient frappant et explicite qu'en rapportant la mélodie à ce qu'elle «aurait dû» contenir si elle *ne supprimait pas* certains passages. Ceux-ci subsistent toutefois en tant qu'absence, en tant que sous-entendu.

Sous-entendu et ellipse

Il ne s'agit pas ici des simples ellipses. En effet, l'ellipse est l'omission d'un ou de plusieurs mots qui ne sont pas indispensables pour la compréhension de la phrase, autrement dit, elle élimine certains éléments qui ne changent pas le sens du discours (tout en le rendant plus percutant, par exemple; cf. suppression fréquente des syllabes initiales dans les chansons crétoises).³

Par contre, le sous-entendu, tel que nous le voyons ici, est une sorte d'ellipse qui transforme le sens de la phrase. Ainsi, dans le n° 5, au cours du crescendo formel, la dernière culmination devient une sorte de couronnement triomphal de l'argumentation; le n° 3, au contraire, montre un decrescendo expressif, et la dernière culmination n'a qu'une valeur d'épilogue.

Certes, le sous-entendu et l'ellipse sont souvent synonymes. Mais, dans le cadre du présent contexte, nous voulons donner au mot sous-entendu non seulement le sens de «tension entre l'attendu et le réalisé» mais encore d'«absence agissante».

La manière dont les Yuma composent leurs chants (nous en arrêtons ici leur analyse bien qu'en réalité elle ne fasse que commencer) peut paraître extrêmement artificielle: ils partent d'un modèle connu de tous quoique non explicité. Le modèle est riche en possibilités mais, en soi, peu expressif. Ensuite, en respectant rigoureusement le canevas qu'il leur fournit, les indigènes en extraient des fragments qui, mis bout à bout et agencés selon une idée originale, acquièrent un sens propre, lequel ne doit rien au modèle. Ils agissent un peu comme quelqu'un qui s'amuserait à tirer plusieurs mots d'un autre, en laissant tomber certaines lettres mais en ne les intervertissant jamais:

Modèle	<i>M u s i c a</i>
Mots dérivés	m . . i c a = mica
	. . s i c . = sic
	. u s . . a = USA
	m u s . c . = musc
	(etc.)

3 Samuel Baud-Bovy, *Les chansons populaires de Crète occidentale*, 1972, passim.

Par contre, les combinaisons où les lettres changeraient de place (camus, suc, sac, Simca, etc.) ne sont pas possibles. La manière de composer yuma n'est donc pas à confondre avec le procédé de centonisation.

S'agit-il ici d'une technique de composition unique, à la fois naturelle et raffinée? Nous ne le pensons pas.

Analogies dans le plain-chant

En ouvrant la MGG à l'article «Sequenz» (Bruno Stäblein), on trouve l'évocation de la séquence (ou plutôt prose) archaïque *Rex coeli*, étudiée par J. Handschin, où ce même procédé est fortement schématisé:

Modèle	<i>A B C D + Coda</i>	
	<i>A B C .</i>	} forme de chacune des quatre strophes
	<i>A . C D + Coda</i>	

La séquence fournit un autre exemple encore du «procédé yuma» de la structure formelle. Pour la mélodie de la séquence *Laetabundi* d'Adam de Saint-Victor, ce même poète a composé les paroles des huit autres séquences (*Laudes crucis*, *Heri mundus*, *Lux jucunda*, etc.). Chacune de ces nouvelles séquences choisit assez capricieusement des fragments mélodiques du modèle *Laetabundi*. Bruno Stäblein écrit à ce propos (col. 544): «Um die verschieden langen Texte auf der vorgegebenen Melodie unterbringen zu können, hat man nicht etwa diese modifiziert, variiert, sondern kurzerhand ganze Melodieabschnitte weggelassen, oder zwei zu einem zusammengezogen oder schließlich neue Teile hinzugefügt (...). Ein solches Verfahren (Stäblein le désigne comme «konstruktivistisch») ließe sich bei einem naturgewachsenen Organismus, bei dem Wort und Ton in enger Korrelation stehen, nicht anwenden.» — Stäblein émet un jugement certainement valable pour les séquences en question; en particulier, il n'a pas été amené à remarquer, comme nous avons pu le faire dans notre contexte, que l'expression des mélodies pouvait être enrichie grâce à la suppression de certains éléments du modèle. De même, il ne s'agit pas ici d'un modèle, nécessairement polyvalent, mais d'une mélodie concrète. Mais Stäblein ne semble pas avoir raison en supposant que le procédé lui-même est intrinsèque «artificiel». Au contraire, on peut admettre qu'il est très élémentaire, très fondamental.⁴

4 NB., dans le plain-chant, en particulier, il n'est pas du tout isolé; voir, par ex. le processional *Christus resurgens* ou les litanies, dont les versets sont souvent incomplets. En somme, on penserait plutôt que le plain-chant a repris et schématisé un procédé élémentaire lequel devrait se laisser retrouver au niveau du folklore occidental, où il constituerait un des mécanismes de la création des variantes.

Un exemple convaincant n'est pas facile à trouver. On doit s'assurer notamment, à l'aide des critères extrinsèques, que les mélodies étudiées ressortissent effectivement à un même modèle, c'est-à-dire que leur ressemblance n'est pas fortuite. L'exemple doit donc être puisé dans le répertoire d'une même région et d'une même population; de plus, il doit correspondre au même genre musical (c'est-à-dire il doit se rapporter à une même situation sociale), il doit avoir le caractère d'une création spontanée (il ne peut s'agir donc des survivances de l'ancienne musique rituelle, par ex.), enfin, on ne peut prendre en considération un bien culturel dégradé, autrement dit un type de mélodie qui ne serait que remachâge des formules de la musique autrefois savante, assimilé avec le temps par le peuple à titre de citation, pour ainsi dire. Il doit s'agir d'un style musical relativement ancien mais saisi au moment où il est encore vivant, vigoureux et représenté par un grand nombre de mélodies variées.

Un tel cas semble se présenter dans un type de cracoviennes, ces danses paysannes de la région de Cracovie en Pologne. Il s'agit d'une contrée agricole riche. La population, d'un tempérament plutôt joyeux et indépendant, a élaboré un style local suffisamment vigoureux pour pouvoir non seulement résister aux influences de la ville mais encore pour s'imposer aux citadins (grâce, entre autres, à l'événement historique de l'insurrection de Kosciuszko vers la fin du XVIII^e siècle).

Les influences «savantes» sur la mélodie des cracoviennes sont donc faibles (bien qu'elles soient exploitées par l'opéra national tout d'abord par M. Kamiński puis J. Stefani, 1794). Elles étaient encore plus insignifiantes il y a environ un siècle lorsque Oskar Kolberg (1815—1890) collectionnait les chansons qui nous serviront ici d'exemple.⁵ Il faut préciser que la plupart de ces mélodies restent encore parfaitement vivantes. (Les mélodies non accompagnées par la lettre «K» sont citées de mémoire. La noire vaut au métronome 120 environ pour le chant isolé; pour la danse effective, on adopte un tempo plus rapide; en chantant une cracovienne au texte mélancolique ou sérieux, une personne seule peut adopter un tempo sensiblement plus lent.)

En tant que danse, la cracovienne correspond à une réjouissance exubérante, marquée souvent par des improvisations appelées à faire rire les participants. Notamment, les évolutions du groupe des danseurs peuvent être interrompues par un participant qui paye les instrumentistes pour chanter avec leur accompagnement un couplet improvisé, de caractère presque toujours satirique; puis, la danse reprend. Un autre danseur s'avance alors à son tour pour répondre à la moquerie par un autre couplet improvisé.

On s'aperçoit donc que les mélodies pour lesquelles on improvise les paroles, voire, qui sont improvisées elles-mêmes, doivent correspondre à un style très bien rodé et codifié, et elles doivent, en même temps, avoir un cachet personnel. On les veut

⁵ Oskar Kolberg, *Lud.* Ser. VI, Krabowskie, 2. 1873.

suggestives pour stimuler l'imagination du parolier et pour produire un effet aussi frappant que possible.

Au moment où Kolberg transcrivait les cracoviennes, la tonalité classique n'était encore qu'un moyen parmi d'autres de donner la cohérence tonale aux mélodies. Le système précédent, mais qui reste toujours actuel, se laisse sommairement décrire de la manière suivante:

La mélodie a une prédilection pour la parenté des tierces. Elle les superpose pour obtenir des accords arpégés de quinte (cas fréquent), de septième (cas particulièrement caractéristique) voire de neuvième. Ces chaînes de tierces sont fort répandues et souvent décrites, pour ne citer que C. Sachs.⁶

Il y a dans les cracoviennes deux accords arpégés principaux, construits dans l'intervalle d'une seconde (majeure, de préférence). La mélodie oscille assez librement entre les notes de l'un ou l'autre accord, la *finalis* correspondant avec la fondamentale de l'un ou de l'autre, indifféremment.

Dans les mélodies plus différenciées, un troisième accord arpégé prend une certaine indépendance. Si les deux premiers accords sont construits sur le *do* et le *ré*, le troisième se placera volontiers sur le *fa* (on le ressent aujourd'hui comme la sous-dominante). Les accords arpégés emploient librement la tierce majeure ou mineure, et même parfois la quinte diminuée.

Cette structure ancienne apparaît dans de nombreuses mélodies (voir *planche 5*): mélodie *C*: deux accords de septième décalés d'un ton entier, mélodie *F*: transposition à la quinte supérieure du motif initial à l'aide d'un accord arpégé de neuvième, mélodies *A*, *B*, *D*: trois accords arpégés.

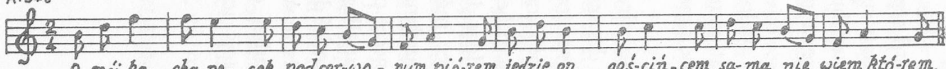
La tonalité classique s'insinue dans ce système sans le détruire. Elle ne fait qu'expliquer pour l'observateur les singularités de la structure des mélodies. Celle-ci repose sur la stricte observance de la carrure musicale; le contraire serait d'ailleurs surprenant dans une musique de danse. De plus, le rythme syncopé caractéristique aux accents bien marqués: croche+croche+noire / croche+noire+croche, donne aux airs à danser une sorte de gaieté conventionnelle qui rend facile leur description, comme s'ils ne posaient aucun problème plus important. Genre léger, mélodies relativement récentes quoique basées sur des modèles certainement anciens, caractères extérieurs aisés à répertorier: voilà les raisons pour lesquelles, à notre connaissance, même les musicologues polonais se contentent souvent de porter sur elles un jugement global.

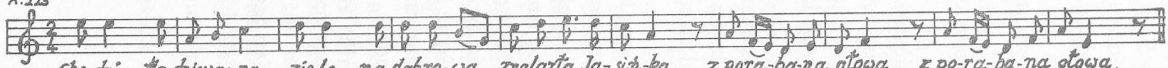
En réalité, les cracoviennes appartiennent à un nombre limité de types assez nettement différenciées entre eux. Nous allons en étudier un; très répandu, il n'englobe pas, toutefois, certaines mélodies souvent chantées (en particulier, certaines mélodies connues déjà au début du XVIII^e siècle: «*Albosmy to jacy tacy*» = «*Nous sommes comme nous sommes*»).

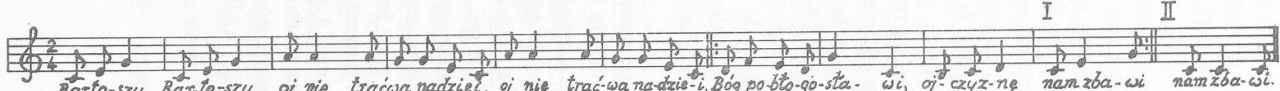
6 Curt Sachs, *The Wellsprings of Music*, 1962.

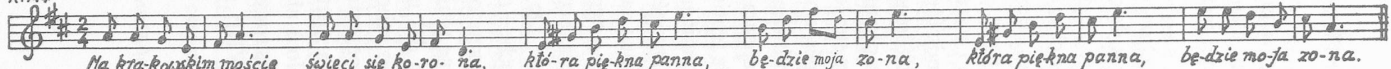
K. 73
A 
Uros- ta, u-ros- ta wo- nym lesie sos- na, a wty wios- cy- nie u-rosła les- cy- na.

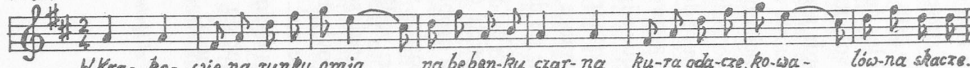
K. 769
B 
Ku- ra sie- dzi w koj- cu, kłaniam mat- ce, oj- cu, i pro- sę o wia- no, co mi o- bie- ca- no.

K. 346
C 
A mój ko- cha- na- cek pod cer- wo- nym pio- rem, jedzie on goś- ciń- cem, sa- ma nie wiem któ- rem.

K. 223
D 
Cho- dzi - ta dzie- cy- na zie- lo- ną dąb- ro- wą, znalazła Ja- siń- ka z porą- ba- ną gło- wą, z po- rą- ba- ną gło- wą.

E 
Bar- to- szu, Bar- to- szu, oj nie trać- wa na- dziei, oj nie trać- wa na- dzie- i, Bóg po- bło- go- sta- wi, oj- czyz- nę nam zba- wi nam zba- wi.

K. 744
F 
Na kra- kow- skim m- oście świeci się ko- ro- na, któ- ra pię- kna panna, bę- dzie moja zo- na, któ- ra pię- kna panna, bę- dzie mo- ja zo- na.

K. 824
G 
W Kra- ko- wie na ry- nku gra- ją na bę- ben- ku, czar- na ku- ra gda- cie, ko- wa- łów- na skacze.

K. 279
H 
A na dę- bie na dę- bie za- hu- ca- ty go- tę- bie, go- tę- bie, go- tę- bie, go- tę- bie.

PLANCHE 5. (K. = O. Kolberg, Lud, VI: Krakowskie, 2. 1873.)

Voici — *planche 6* n° 1 — une chanson particulièrement explicite. Elle est conventionnellement tonale; on la prendrait volontiers pour une création artificielle dans l'esprit populaire si les n° 2 et 3, rigoureusement folkloriques ceux-ci, ne reproduisaient pas, presque note pour note, ses fragments essentiels.

En regardant ces trois mélodies plus attentivement, on s'aperçoit qu'elles sont réglementées par un modèle musical commun assez précis; nous avons essayé d'en symboliser quelques caractères dans la ligne supérieure de la *planche 6*. Il y a tout d'abord un rythme fort rigoureux et conventionnel, basé sur une formule s'étendant sur quatre mesures. — La succession des harmonies est également régulière (et universellement répandue): les sections «A» renferment la marche T-D-D-T, la section «B» celle de S-S-S-T. A ces deux structures conventionnelles se superpose l'orientation de la ligne mélodique, bien définie dans certaines mesures (cf. lignes obliques dans la portée supérieure).

Ces trois «réglements», dont aucun n'est très original, finissent, en se superposant, par former un grillage délimitant un ensemble rigoureux et homogène. Cette homogénéité peut être le mieux démontrée en indiquant certaines tournures qui *ne sont pas possibles* dans ce type de mélodie. Ainsi par exemple, une ascension en croches sur les notes de l'accord parfait de la tonique, mouvement si élémentaire dans les mélodies tonales, ne peut ici être réalisée. En général, de nombreuses cracoviennes restent inconciliables avec le schéma de la *planche 6*: la planche précédente en cite quelques unes (mélodies A, B, E, F, G, surtout). (NB.: Mélodie H: exemple de contamination.)

Il est donc indubitable que le schéma en question se laisse circonscrire par ses caractères propres aussi bien que par son opposition à l'égard des autres types mélodiques, pourtant fort apparentés. Cela ne veut pas dire, toutefois, que nous soyons capables d'en donner une version complète, précise et impérative. Les mélodies particulières qui se réfèrent à lui disposent d'une certaine marge de liberté. Exemple: mélodie 9 qui semble être une chanson étrangère à ce type et seulement adaptée à lui.

D'autre part, toutes les chansons étant strophiques, la dernière partie de chaque strophe — à partir de la mesure 17 du modèle surtout — peut se rapporter dans la conscience des autochtones à la strophe suivante, en qualité de son «début idéal»; c'est pourquoi les mélodies qui se terminent autrement que par la «tonique» ne sont pas nécessairement *ipso facto* modales. Elles le sont pourtant dans certains cas. De plus, un prélude et un postlude instrumental peuvent ajouter une explicitation de la tonalité (quand ils ne font pas le contraire).

La partie finale peut enfin être considérée comme un terrain en quelque sorte neutre où chaque mélodie individuelle aurait la possibilité de créer des motifs indispensables pour assurer son équilibre architectural.

Handwritten musical score for three voices (Soprano, Alto, Tenor) and piano accompaniment. The score is written on 13 staves, numbered 1 to 13. The lyrics are in Polish. The piano part includes chords and melodic lines. The score is divided into three systems, with the first system containing staves 1-4, the second system containing staves 5-8, and the third system containing staves 9-13. The lyrics are written below the vocal staves. The piano part is written on the bottom staff of each system.

14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24
 A? B? Aa
 1 Ki pła-szeł, na-zy-wa się cwo-nd.
 2
 3 się dziew-cze, i-le masz ty-się-cy
 4 u-czy-łem się gład-ko, a le-raz już czy-łam, jak za pa-nią ma-ł-ką.
 5 choć ja cię od-ja-dę, za-ś- nie a-ba-cek.
 6 z po-ło-wo-c.
 7 w kie-sze-ni, zna-laz-łam gro-si-ne,
 8 cajt mi się, ku-pi-łam chłopczy-nę.
 9 cie mi mars, za-graj- cie mi mars, za-graj- cie mi mars.
 10
 11
 12 co-by się nie cni-ło.
 13 a po-tem i twój ci
 PLANCHE 6 (suite)
 dziew-cy no ta-bie! rze.

Malgré ces réserves, la structure du système de référence reste suffisamment ferme pour que chaque mélodie puisse être située par rapport à lui d'une manière caractéristique. Il est rare qu'une mélodie insiste sur telle section du schéma, en la répétant par exemple, comme cela se produit pour la section initiale du n° 4. Par contre, toutes les mélodies de 2 à 13 se singularisent par la manière dont elles *éliminent* certaines sections ou leurs fragments.

L'emploi sélectif des données du modèle

Fait intéressant, dans beaucoup de cas on peut deviner l'intention dans laquelle l'élimination est accomplie. Ce n'est certes pas toujours possible: la mélodie 2, par exemple, qui se limite aux huit mesures initiales, est simplement «pauvre», «quelconque». Mais déjà la mélodie 11, construite de la même façon, accorde sa modestie formelle («AA») à la modestie de son échelle (ambitus: quinte) et au caractère sérieux, voire mélancolique de ses paroles. Il s'agit d'un chant de mariage: lorsque la jeune mariée quitte sa maison natale, on invite sa mère à la bénir car «c'est pour la dernière fois que tu vois sa couronne de fleurs» (= symbole de la virginité).

La mélodie 3 commence immédiatement par la culmination et par la tonalité de la sous-dominante, d'où son caractère un peu exubérant (cf. mélodie *F* de la *planche 5*: ligne différente mais structure harmonique semblable, soit début sur la «sous-dominante», fin sur la «tonique»).

Plus intéressantes sont les versions «défectives» présentées par d'autres mélodies. Ces versions défectives peuvent être régulières ou irrégulières, mais chaque fois elles assurent à la mélodie un caractère déterminé. Elles peuvent commencer et finir presque «n'importe où». La structure tonale est faiblement ressentie, ou plutôt la dépendance du schéma structurel et la régularité de l'architecture suffisent pour assurer l'équilibre intérieur à chaque mélodie. Comme chez les Yuma, le genre de l'échelle musicale employée par une mélodie n'influe pas ici sur son affiliation à un système de référence structurel, voir la mélodie 13.

Voici tout d'abord quelques versions défectives régulières. Ainsi, les n° 4 et 5 ne conservent de chaque section de quatre mesures que sa deuxième moitié, c'est-à-dire uniquement la tournure cadentielle (mesures $b+a$): d'où le caractère «haché», continuellement «affirmatif» de la mélodie; elle exprime une mentalité «sans problèmes» et une satisfaction de soi-même. Remarquons qu'en parlant dans d'autres circonstances du caractère affirmatif d'une mélodie nous resterions dans le domaine de l'image subjective. Par contre, en constatant que la mélodie accumule les motifs cadentiels de son modèle en éliminant les autres, nous désignons par leur nom des faits vérifiables. La notion de sous-entendu ne complique donc pas ici l'interprétation de la mélodie mais, au contraire, elle la simplifie et la rend plus technique. Il en va de même des autres exemples. Par opposition aux mélodies 4 et 5, dans les

n° 7 et 8 seules subsistent les premières moitiés des sections de quatre mesures, autrement dit les «questions» musicales (mesures $a+b$). Les mélodies appellent donc une contradiction, elles sont «provocantes». — Coïncidence curieuse, sur laquelle nous n'oserions toutefois pas insister: les deux mélodies «affirmatives» ont des paroles qui ne peuvent être chantées que par les hommes; les deux autres doivent être chantées par les femmes. La première de celles-ci affirme qu'il suffit d'avoir un petit sou pour pouvoir acheter un garçon, dans la deuxième, une jeune fille repousse avec coquetterie les avances d'un soupirant.

La mélodie 6 est construite bizarrement de la dernière mesure d'une section et de la première de la section suivante (sauf pour l'avant-dernière mesure). On obtient ainsi les paires de mesures ayant toujours la même structure harmonique, T+T ou S+S. Il est difficile de définir d'une manière objective le caractère conféré à la mélodie par ce procédé, mais il doit y avoir pour les autochtones une sorte de défi amusant à transformer la mesure cadentielle en une mesure initiale, et vice-versa.

Des intentions expressives précises doivent présider également à l'élaboration des versions défectives irrégulières. Notre interprétation risquerait toutefois d'être **arbitraire**. Bornons-nous donc à l'observation de la seule mélodie 12. Son texte aspire à être «surprenant», «spirituel»: «Je chante non pas pour me faire entendre» (cette phrase est exceptionnellement longue pour une cracovienne!) «mais uniquement pour ne pas m'embêter» (cette dernière phrase est plus ramassée; le dernier mot a un caractère un peu moqueur).

Or, la mélodie exprime l'idée qui préside à la structure du texte d'une manière particulièrement habile (NB. les autres strophes de la chanson reprennent la même organisation du texte). A la loquacité verbale initiale correspond celle de la musique: les mesures 2 et 3 sont en réalité une seule mesure renfermant un motif de l'ornementation instrumentale, motif fort courant et qui est toujours présenté rapidement, en doubles croches. Ici, il est étiré et réalisé en simples croches, il est «bavard», il «impatiente» les auditeurs. Et puis, le débit redevient normal; mais au lieu d'aboutir à la partie contrastante (section réservée à la modulation à la sous-dominante), la mélodie saute brusquement, sans aucune préparation perceptible, à la cadence finale. Cette cadence brusque équivaut à un «mot de la fin», à une «chute».

Il s'agit donc ici de la transposition musicale de ce même procédé qu'emploient tous les conteurs d'anecdotes: commencer le récit par une description détaillée qui fixe l'attention de l'auditeur sur des données secondaires et, de la manière la plus inattendue, achever l'anecdote par un seul mot percutant. Ce déséquilibre de la forme — prolixe au début et elliptique à la fin — est en soi spirituel, comique.

Or, si l'on envisage la mélodie 12 pour soi, elle est parfaitement équilibrée: deux fois quatre mesures. Pour saisir tout son sens, il faut la rapporter mentalement à son système de référence, dont elle étire ou élimine les éléments. Le sens expressif de la mélodie — le sens de sa forme — réside essentiellement dans le fait qu'elle ne com-

porte pas les mesures 9 à 14 du schéma auquel elle se réfère. C'est donc ce qui reste matériellement *inaudible* qui devient un facteur agissant pour déterminer le sens de la pensée musicale.

Résumé et conclusions

Les aspects mesurables de la musique: son architecture, son profil mélodique, son rythme, ses harmonies, etc., sont et resteront toujours l'objet principal des préoccupations du compositeur et de l'analyste. En particulier, leur étude permet sans doute de saisir maint aspect de la perfection objective de l'œuvre.

Il n'en reste pas moins que l'existence de certains schémas typiques, parfois assez précis, assure à chaque composition qui s'y rapporte, souvent à l'insu de l'analyste, une dimension complémentaire. Celle-ci apparaît sur le plan formel et, surtout, sur le plan expressif.

Cette constatation n'est aucunement originale: les Orientaux qui parlent du *maqam* ou du *patet*, les Occidentaux qui codifient les styles et les formes de la musique — rondo, sonate, fugue, etc. —, reconnaissent la nécessité d'un cas-type pour que l'on puisse introduire et percevoir les finesses de la forme et de la pensée réalisées par une œuvre concrète. Ce cas-type s'interpose entre l'œuvre et l'auditeur à l'instar de la loupe binoculaire qui permet de voir le relief des photographies stéréoscopiques.

L'étude de quelques cas de musique folklorique démontre qu'une œuvre concrète tire une grande partie de sa valeur formelle et expressive de la renonciation à employer certaines possibilités offertes par le système de référence. Ces éléments «escamotés» restent néanmoins agissants en tant que sous-entendu et donnent ainsi aux éléments utilisés une force et une signification nouvelles. Voilà des cas concrets, vérifiables, de la *présence active de l'inaudible* dans la musique.

L'emploi de l'inaudible musical dans la musique artistique n'exclut pas la possibilité opposée, celle d'adjoindre des idées non contenues dans le schéma, voire de transformer progressivement celui-ci. Toutefois, on peut supposer que la technique de l'escamotage devait être largement employée jusqu'à l'époque du classicisme viennois inclusivement. Elle doit exister partout où règnent des structures conventionnelles telles que la carrure, le schéma des modulations, les figures usuelles dans le genre de progressions, rosaries, etc. Les contemporains devaient y être sensiblement plus réceptifs que nous.

Quoi qu'il en soit, depuis le romantisme, le refus toujours plus catégorique de ce qu'on nommera désormais «banal», augmente le rôle de l'audible au détriment du sous-entendu musical. Ce dernier se réfugiera finalement dans la sphère des émotions ou des impressions où l'analyste ne pourra plus le suivre. Il ressortira de la psychologie plutôt que de la musique proprement dite. De sa part, l'œuvre musicale, ni prolongée ni explicitée par l'inaudible, tendra à former une surface opaque, riche en artifices sonores, mais en quelque sorte unidimensionnelle.