

Marta Grabocz :

" Narrativité, signification et interprétation instrumentale en musique "

**texte préparatif pour la séance consacrée à ce sujet lors du 17^e Congrès de l'IMS, 2002
Leuven, séance MSI 91.19**

**(organisatrice : Marta Grabocz ; participants : Nicolas Meeùs, Ivanka Stoianova, John Rink,
Jean-Marie Jacono ; Fred. E. Maus, Marta Grabocz)**

Texte de présentation générale

propositions de thèmes pour cette séance :

I/Analyse simultanée de deux niveaux, deux couches dans une œuvre musicale : le niveau de syntaxe, de grammaire (c.-à-d. la structure musicale dans le sens traditionnel) ; et le niveau du contenu expressif (le niveau " thymique ", sémantique ou " psychologiques ", des références extra-musicales, etc.)

II/ Définition et utilisation des topiques (ou, en d'autres termes : intonation, indexicalités, sèmes, classèmes, isotopies)

III/ Comment peut-on décrire l'organisation des topiques, la " stratégie narrative " (ou, plus simplement : la stratégie dans l'usage des topiques) dans le cadre d'une forme musicale ?

/Voir par exemple la référence aux modèles empruntés à la linguistique, la littérature, la rhétorique ou aux autres domaines/

IV/ Utilisation des moyens analytiques mentionnés ci-dessus dans le but d'une meilleure connaissance des styles musicaux du passé, ou bien du style d'un compositeur ou des périodes de création à l'intérieur d'un œuvre intégral d'un compositeur.

V/ Comment ces méthodes nouvelles contribuent-elles à mieux explorer ou à approfondir certains domaines musicologiques ? Par exemple dans le domaine

1/ de l'analyse comparée entre différentes expressions artistiques (littérature et musique ; arts visuels et musique) ; 2/ de la compréhension de certaines formes musicales exceptionnelles, qui " dévient " des règles d'un style ; 3/ de fournir une explication " scientifique " aux formes musicales exceptionnellement dramatiques, " cathartiques " ; 4/ d'évaluation des interprétations instrumentales sur la base de cette meilleure connaissance d'un style musical.

Depuis environ 15 ans, on assiste à un " changement de paradigme " au sein de la musicologie : les premiers livres de Ch. Rosen (1971), J.-J. Nattiez (1975), G. Stefani (1976), E. Tarasti (1978), J. Kerman (1985) marquaient un pas décisif vers le renouvellement de l'analyse musicale par l'étude

de la signification, du sens, par la sémiotique et de la narration.

Une deuxième vague d'ouvrages musicologiques parus depuis 1986 (Karbusicky, Tarasti, Agawu, Monelle, Hatten, Nattiez, Abbate, Mioreanu, Grabócz, Lidov, et les actes des colloques ICMS/1-5 depuis 1995) montre bien que les théoriciens, les analystes de la musique sont actuellement en quête de nouveaux modèles capables de décrire le processus dynamique complexe qu'est la forme musicale.

Les nouveautés et les apports de ce courant peuvent être résumés en cinq points.

I./ On connaît les ouvrages et les théories qui opposa, dès 1852, Liszt et Hanslick : les représentants de la musique à programme (= la tendance aux méthodes poétiques, herméneutiques) et ceux de la musique " pure " ou " absolue " (= la tendance au " nihilisme esthétique ").

Les musicologues cités plus haut, font remarquer que la musicologie traditionnelle a développé tous ses moyens pour décrire le " signifiant " , mais elle ignorait le " signifié " .

De nos jours, de nouvelles méthodes surgissent *pour analyser à la fois deux couches d'une œuvre musicale* : 1/ le niveau syntaxique, grammatical (Schleiermacher), le plan de l'expression (Hjelmslev), le jeu des formes (J.-J. Nattiez), et 2/ le niveau du contenu expressif, le contenu " psychologique " (Schleiermacher), le plan du contenu (Hjelmslev), le niveau sémantique, thymique (Greimas), etc.

II/ Par quels moyens ces nouvelles méthodes pensent-elles saisir cette deuxième couche des signifiés ? A ce moment, la terminologie est encore diversifiée et plurielle. *Pour définir les unités signifiantes*, les musicologues des années 1960-70 dans les pays de l'Est ont utilisé le terme " d'intonation " (Assafiev, Jiránek, Ujfalussy, Karbusicky). Pour parler " du caractère irréductible de la concordance symbolique de la musique avec les unités culturelles du monde " (voir : R. Hatten, 1996-98, d'après U. Eco), les musicologues américaines, anglo-saxons ont repris les catégories des 18-19^e siècles, édifiées par Koch, Marpurg, Mattheson, A.B. Marx, en les appelant " topiques " (voir : Ratner, Hatten, Tarasti, Agawu, etc.). Actuellement, c'est R. Monelle qui travaille sur l'élargissement de ce domaine à d'autres périodes. R. Monelle lui-même, dans son article sur " Textual semiotics in music " (1998), définit, d'après Peirce, les signifiants comme " *indexicalités* " de styles, de temporalité, de subjectivité et comme " symboles " (= les topiques, les renvois extra-musicaux). V. Karbusicky, dans ses derniers livres utilise également les trois catégories de Peirce (*icône, indice, symbole*), pour analyser les signifiés en musique. K. Agawu parle de " *signes topiques* " et de " *signes structurels* " (de la sémosis " introvertie , interoceptive " et de sémosis " extrovertie, exteroceptive ") ; il pense que c'est *l'interaction [le jeu] même de ces deux types de topique et d'analyse* qui assure la description, l'interprétation complexe d'une forme musicale. La musicologie d'inspiration greimasienne utilise les catégories comme " *sèmes* ", " *classèmes* ", " *isotopies* " (Tarasti, Grabocz, Monelle, Hauer, Esclapez, etc.) pour distinguer les différentes dimensions, longueurs des unités signifiantes (la plus petite= sème, la plus grande= isotopie ; tandis que le classème correspondrait au niveau de la phrase musicale, de la période musicale à l'époque classique).

L'élément commun qui relie tous ces termes, est *la référence aux genres, aux styles musicaux anciens* qui, ces derniers, par leur fonction ancrée dans la vie (ancienne) des collectivités, sont capables de recréer le lien – grâce à leur moyens de stylisation - avec les " unités culturelles " de chaque époque historique. Ce sont ces " renvois " historiques, affectifs, stylistiques, gestuels, motoriques et visuels qui peuvent créer la signification en musique.

III./ Comment ces unités signifiantes s'organisent-elles à l'intérieur d'une structure musicale ?

Les modèles linguistiques, littéraires ou autres, utilisés pour décrire l'organisation des signifiés, sont diversifiés, eux aussi. J.J. Nattiez exploitait la tripartition de Molino(bien qu'il fût toujours prudent avec les " signifiés "). E. Tarasti s'est référé aux modèles de Greimas (parcours génératif avec ses trois niveaux ; les programmes narratifs ; le système des modalités, etc.). R. Monelle s'inspira de Greimas et de Peirce. R. Hatten appliqua le système de marquage de M. Shapiro et la théorie des " genres expressifs " développés par lui. V. Karbusicky a créé sa théorie des formes musicales historiques et a utilisé les théories de Peirce. N. Meeùs et J.-P. Bartoli ont exploité dans leurs analyses et théories le système de Hjelmslev ; B. Vecchione et les collègues d'Aix-en-Provence se sont inspirés et des systèmes rhétoriques, et de Greimas. Moi-même, j'ai appliqué les éléments de la sémantique structurale et de la grammaire narrative de Greimas. Etc.

Ce qui relie toutes ces théories n'est pas la volonté de voir une " histoire racontée en musique " comme le présuppose J.-J. Nattiez (1990, 2001), mais de trouver les règles, les stratégies d'organisation des signifiés qui varient d'une époque historique à une autre, d'un style à un autre, d'un œuvre intégral d'un compositeur à un autre, etc.

Il y a une réalité musicale qui préside, qui prédomine dans presque tous les modèles cités plus haut : c'est de *voir des signifiés selon les oppositions binaires* : opposition par le marquage asymétrique chez R. Hatten ; opposition ou règles rhétoriques chez K. Agawu ; opposition des éléments structurels à travers l'histoire chez V. Karbusicky ; " relation des termes contradictoires couplés " chez les successeurs de Greimas (=un univers sémantique articulé en quatre éléments [signifiés] différents) ; opposition diverses à l'intérieur du schéma de Hjelmslev chez N. Meeùs et J.-P. Bartoli.

Moi-même j'ai tenté de décrire dans un article (" Composer avec des affects ", 1999)

l'organisation " archétypique " des contenus expressifs depuis la période baroque jusqu'au début du Xxe siècle. De cet aperçu et de tous les travaux analytiques des collègues mentionnés, il ressort que la " stratégie de l'expression ", l'utilisation des " types expressifs " (R. Hatten, 1996-98), ou la forme du contenu varie d'une période à l'autre, en fonction de l'organisation des unités signifiantes présentées en oppositions binaires . A l'époque baroque, on constate surtout l'alternance simple des unités contrastantes (euphoriques et dysphoriques, présentées selon une hiérarchie grandissante, progressant, etc.). A l'époque classique, on voit surtout le cadre symétrique créé par trois étapes : les unités signifiantes reliant le début, l'intrigue au milieu, et le dénouement de la fin (l'équilibre entre éléments euphoriques et dysphoriques est toujours maintenu d'après les règles strictes du style). A l'époque du 19^e siècle, on part des éléments dysphoriques pour arriver au niveau transcendant (euphorie), tandis que le début Xxe siècle met en avant la fin tragique, la conclusion dysphorique (par ex. dans certaines œuvres de Bartók, Debussy, Stravinsky, etc).

IV. En ce qui concerne *la meilleure connaissance des styles musicaux historiques, on pourrait utiliser les " stratégies expressives ", l'analyse des formes du contenu* dans les différentes périodes de l'histoire, pour recréer la compétence perdue dans l'interprétation (herméneutique) des styles du passé. Les analyses qui apportent déjà beaucoup à la distinction à l'intérieur des styles classique, romantique, modernes et contemporains se trouvent dans les ouvrages cités de E. Tarasti, R. Hatten, R. Monelle, V. Karbusicky, K. Agawu, ainsi que dans les actes de colloques de ICMS sur les périodes plus récentes et contemporaine.

V. *L'utilité, l'apport de cette nouvelle approche basée sur l'usage des topiques et de leur organisation dans l'analyse musicale:*

1/ possibilité de trouver *un cadre analytique au travail comparatif avec d'autres arts* d'une même période, d'un même style (par ex. Liszt et Goethe ; Moussorgsky et travail visuel utilisé comme modèle ; Schumann et la littérature, l'esthétique du Witz an Allemagne, etc.)

2/ possibilité de *comprendre les structures musicales exceptionnelles ou déviantes* (dans le cadre d'un style), grâce à l'analyse de l'influence et de l'importance de la " forme du contenu " .

3/ possibilité d'une *meilleure connaissance de la " courbe affective, psychologique " , de la " structure thymique " dans certaines œuvres dites " dramatiques " , " cathartiques " ,* grâce à la description faite à l'aide d'un modèle.

4/ par la reconstruction d'une meilleure compétence stylistique, historique, on peut mieux s'aventurer dans *l'évaluation d'une interprétation instrumentale des œuvres historiques*. Le groupe de travail autour de John Rink en Angleterre, et les analyses de E. Tarasti , R. Hatten et de J. Rink lui-même allant jusqu'aux interprétations instrumentales des œuvres de Fauré, de Schubert , de Chopin, de Liszt, etc. prouvent qu'une des exploitations importantes de l'analyse de la " stratégie expressive " peut être la comparaison d'interprétations de grands artistes par rapport à une œuvre analysée sous cet angle.

Márta Grabócz

le 28 janvier 2001