

IX. LA FORME MUSICALE COMME INSPECT

« Entré dans une grange qui nous appartient, une vaste grange ombreuse, où l'on avait entassé le foin de chaque côté, et regardant les imposantes armatures de bois grossièrement cintrees – poutres maîtresses et entraits qui leur donnent l'aspect de grands A vigoureux dont la barre médiane serait surélevée – j'ai pensé combien il était triste que la beauté des inspects restât inconnue et enfouie pour les gens simples, alors qu'elle était si proche d'eux, s'ils avaient les yeux pour la voir, et si facile à faire partout resurgir. » Hopkins (19 juillet 1872)

Où en sommes-nous de notre théorisation de l'écoute ? Quels sont nos résultats ? Quels problèmes nous restent-ils ?

Le moment-faveur délivre une dimension privilégiée^a (par exemple la « sourde violence » dans *Structures II*) pour comprendre l'*intension* musicale déjà à l'œuvre^b.

Cette dimension instaure un fil d'écoute d'où paramétrier l'ensemble du discours musical^c.

Paramétrier ainsi un entrelacement discursif revient musicalement à le rythmer, à synthétiser rythmiquement la polyphonie discursive du point de la ligne d'écoute, à torsader le discours autour de cette ligne d'écoute.

Ce travail – qui désigne ce qu'*écouter* veut musicalement dire – se déploie selon deux faces :

1. une face *rétroactive* : comprendre l'*intension* musicale au principe de toute la discursivité entendue^d, un principe qui n'est pas tant une origine qu'un souci permanent. L'œuvre en effet est en-quête de musique, et cet(te) en-quête de musique est très exactement l'*intension*, laquelle est donc à la fois une impulsion liminaire (une subjectivation musicale) et une persévérence (un procès subjectif).

A. Cf. (dans le modèle théorique emprunté à Albert Lautman au chapitre précédent) la variable distinguée en sorte de paramétrier l'équation différentielle et de la résoudre par rapport à cette variable.

B. À ce titre, on pourra dire qu'il délivre une clef pour comprendre l'*intension*, qu'il constitue donc le « moment-clef ».

C. Cf. les nouvelles équations des « courbes caractéristiques ».

D. Cf. résoudre l'équation différentielle en dégageant la fonction qui y satisfait.

2. une face *élaboratrice* qui tricote une synthèse rythmique (un temps musical) laquelle va conduire à une image globale de l'œuvre^A – à une Forme donc – qu'on appellera *inspect*.

Notre dernier problème est alors le suivant : qu'en est-il exactement de cette Forme-*inspect* produite par l'écoute, en particulier par rapport aux autres conceptions de la Forme musicale dont sont porteurs les autres modes de l'entendre (*perception, audition et appréhension*) ?

Nous tenterons de fixer cette catégorie d'*inspect* dans la pince du poème – le poète Gerard Manley Hopkins sera ici notre interlocuteur – et du mathème – qu'à nouveau le philosophe Albert Lautman nous suggérera.

1 – L'ENJEU DE LA FORME MUSICALE

La catégorie de Forme musicale est devenue éminemment problématique dans la musique de la seconde partie du xx^e siècle, essentiellement car les Formes musicales canoniques (Sonate, Fugue, Rondo, Thème et variations, danses variées,...) ont implosées avec la triple péremption du ton, de la carrure et du thème.

En conséquence, chaque opus de cette musique devenue atonale, amétrique et athématique a dû inventer sa Forme *sui generis* (invention en cours de développement à l'écart de tout schéma préalable qu'il ne s'agit plus simplement d'effectuer), Forme dont l'intelligibilité alors ne peut plus qu'être *a posteriori* : face à une œuvre contemporaine, l'auditeur ne peut savoir à l'avance à quelle Forme musicale son oreille aura à faire et il ne comprendra la Forme particulière qu'il a entendue que lorsque l'œuvre aura été parachevée par son «moment de la fin» – moment, au demeurant, toujours crucial s'il est vrai qu'aujourd'hui, décider musicalement de s'arrêter ne va moins que jamais de soi.

À ce titre, on pourrait dire de l'œuvre musicale contemporaine ce que Montaigne, après bien d'autres, disait des individus : «*Au jugement de la vie d'autrui, je regarde toujours comment s'en est porté le bout*^B»

On peut cependant soutenir que cette manière essentiellement rétroactive de comprendre l'unité musicale a toujours été à l'œuvre. Guy d'Arezzo

A. La Forme quadratique hyperbolique, c'est-à-dire munie d'un changement de signe pour une seule dimension (ainsi mathématiquement formalisée comme temps).

B. *Les Essais* (Livre I : *Qu'il ne faut juger de notre heur qu'après la mort*).

soulignait ainsi, dès le début du XI^e siècle, que la dernière note d'un chant jouait le premier rôle dans la compréhension du mode :

« *C'est la note finale du chant qui joue le premier rôle. [...] Les notes émises auparavant s'adaptent à elle de telle manière que, curieusement, elles semblent en tirer les couleurs qu'elles révèlent. [...] Lorsque nous entendons quelqu'un chanter, nous ignorons à quel mode appartient sa première note. [...] Mais une fois le chant achevé, nous connaissons clairement le mode de la dernière note grâce aux notes précédentes, car au début du chant tu ignores ce qui suit, à la fin, tu vois ce qui a précédé. Donc, c'est sur la note finale que se fixe le plus notre attention.* »¹

Les quelques tentatives contemporaines de penser la Forme musicale ont bien vite tourné court.

Boulez : « Parler de forme en général est devenu très difficile. »

Tel a été le cas pour Boulez qui achevait son *Penser la musique aujourd'hui* sur un « terme provisoire » qu'il présentait ainsi : « *Avant d'aborder la forme, nous avons tenté d'opérer une synthèse de la technique actuelle.* » « *Nous arrivons au terme de notre investigation sur la technique proprement dite, au seuil de la forme.* » Or Boulez n'a jamais rédigé le chapitre annoncé sur la forme^A. On trouve bien quelques considérations générales dans *Points de repère*^B mais l'examen de cette question s'y fait à l'ombre de cette déclaration liminaire : « *Parler de forme en général est devenu très difficile.* » Autant dire que les écrits de Boulez sur la Forme n'ont guère leur habituelle acuité.

A. Le projet initial de Boulez (voir *Points de repère*, p. 11) était de rassembler ses cours de Darmstadt (1955-1960) en un vaste *Penser la musique aujourd'hui* dont les différents chapitres auraient été les suivants :

- Considérations générales [cf. premier chapitre du livre *Penser la musique aujourd'hui* tel que paru en 1964]
- Technique musicale [id.]
- Forme [voir quelques bribes dans le chapitre I de *Points de repère*]
- Notation [id.]
- Esthétique [id.]
- Conclusion [id.]
- Nous y reviendrons en III. VII.

B. p. 85.

L'œuvre ouverte...

Il faut également rappeler qu'à la charnière des années 50 et 60 une mode a prévalu qui, sous l'emblème de l'« Œuvre ouverte », récusait le caractère normatif de « La Grande Forme » et en appelait d'une « ouverture » des Formes artistiques qui se présentait comme une pluralisation des Formes dont une même œuvre serait susceptible^a. Ici aussi, ce qui nous reste de cette expérience prend le tour d'une suspension, d'une butée ou même d'une défaillance plutôt que d'une percée ou d'une recomposition du concept de Forme musicale.



Bref, les années d'après-guerre ne nous léguent guère de nouvelles conceptions de la Forme contemporaine d'où repartir^b; tout au plus nous léguent-elles ce qu'on pourrait appeler une théorie négative (comme on parle de théologie négative pour indiquer qu'on ne saurait attacher à Dieu que des prédictats négatifs).

Franchir le cap d'une approche affirmative de la Forme – tel est notre souci – implique cependant de faire siens – non de récuser – les deux prédictats négatifs légués par l'après-guerre :

1. la Forme musicale n'est pas une architectonique (éventuellement préétablie) ;
2. la Forme de toute œuvre est une originalité, non la particularisation à un matériau donné d'un schéma général.

La difficulté peut se préciser ainsi : une approche affirmative de la Forme musicale contemporaine ne saurait être vue comme invention de nouvelles Formes musicales (comme s'il s'agissait de remplacer la vieille Forme-Sonate par un type plus neuf de Forme générale). Elle sera plutôt une nouvelle conception affirmative de que *Forme musicale* veut dire pour

A. On convoquait pour ce faire le talent des interprètes (les instituant alors, souvent contre leur gré, comme garant de cette mobilité) et on en appelait d'une phénoménologie d'obéissance husserlienne, pour exhausser un subjectivisme de la conscience (non plus la Forme *en soi* mais la Forme *pour* chaque auditeur...).

B. Sans doute faudrait-il évoquer ici la problématique de la *Moment-Form* (Stockhausen) mais elle ne me semble pas décisive pour notre propos : elle échoue me semble-t-il à tricoter un temps musical, considérant trop unilatéralement que le temps musical relève essentiellement du paramétrage exogène d'un espace là où le tricoter suppose, on l'a vu, un paramétrage endogène.

une œuvre donnée, une conception en particulier moins typifiante et donc moins immédiatement appréhendable par l'oreille.

En ce point de la Forme, la musique contemporaine est analogue au cinéma moderne qui ne s'est guère soucié d'inventer de nouveaux genres^a et s'emploie tout au plus, dans son étape néo-classique actuelle, à revisiter les anciens genres^b.

Sans véritablement nous engager ici dans une théorisation de cette Idée contemporaine de la Forme musicale, entreprenons du moins de cerner affirmativement ce que *Forme à l'œuvre* veut dire pour l'écoute musicale.

2 – L'INSPECT DE GERARD MANLEY HOPKINS

« *Un autre soir, depuis la fenêtre de la galerie, j'ai vu un ciel tavelé, la lune indiquée juste par une tâche bleue avançant dans le nuage plus sombre, en dessous et sur les bordures du banc de diablotins, de longs flocons saillants, blanchis et incurvés comme des plumes, en bas le jardin avec la tête des arbres et des arbustes d'un gris de fourrure : j'ai lu un ample inspect nonchalant, totalement fluide.* »

Hopkins (23 février 1872)

L'idée va être de distinguer une approche intrinsèque de la Forme de son approche extrinsèque traditionnelle en mobilisant pour ce faire le mot anglais *d'inscape*, forgé par le poète Gerard Manley Hopkins^c, et que l'on traduira par *inspect* en soulignant ainsi sa dualité constitutive d'avec le vocabulaire traditionnel *d'aspect*.

L'inspect désigne la forme particulière d'une chose lorsque cette chose se trouve saisie de manière endogène, de l'intérieur d'elle-même. *L'inspect* d'une chose est l'un de son apparaître pour-soi, c'est son apparaître compté-pour-un de l'intérieur même de cet apparaître quand l'aspect de cette même chose est le compte-pour-un extrinsèque (ou en situation) de cet apparaître.

Donnons, de cette polarité *aspect/inspect*, un exemple, emprunté à l'architecture.

A. Il y aurait quelque imposture à classer *Muriel* ou *Hiroshima mon amour* en comédie dramatique, *Au hasard Balthazar* en récit picaresque, etc.

B. tout de même qu'on peut musicalement envisager aujourd'hui de revisiter la Forme *fugue* ou la Forme «bi-thématische»...

C. 1844-1889.

La cathédrale de Royan

La cathédrale de Royan, construite par Perret après La Seconde Guerre mondiale, se situe sur les hauteurs d'une colline et son apparence extérieure ne donne guère envie de la visiter. Pour qui s'y risque cependant, la découverte de la nef n'en est que plus saisissante, surtout si vous y pénétrez par l'entrée latérale située à proximité du chœur : vous vous trouvez en effet d'un coup plongé sous une voûte incroyablement élancée qui jette au ciel ses bras de béton et appelle irrésistiblement le regard vers le haut.

Là où l'aspect (extérieur) de la cathédrale était celui d'un tas presque informe à force de conformisme, la même cathédrale appréhendée de l'intérieur se présente comme orientation illuminée verticalement par une transcendance : l'*inspect* de cette cathédrale s'oppose du tout au tout à son aspect.

Cette opposition aspect/*inspect* est renforcée par le fait que vous ne pouvez d'un seul regard totaliser l'intérieur de cette cathédrale (au demeurant comme de tout autre) car il vous faut constamment vous tourner pour prendre mesure de la globalité de l'espace intérieur : il n'y a aucun point de vue interne d'où embrasser d'un seul regard la totalité de son élan. Pour prendre mesure du geste architectural intérieur dans sa globalité, il vous faut donc parcourir l'espace, tourner et retourner la tête et ce n'est qu'en récapitulant cet ensemble de sensations qu'il vous devient alors possible d'accéder mentalement à l'*inspect* de cet édifice.

L'historien de l'art Panofsky distingue l'art roman de l'art gothique par une articulation différente entre façade et espace intérieur : la façade d'une cathédrale gothique présente sa structure intérieure (on peut y lire par exemple l'étendue des bas-côtés) quand une façade romane ne présage pas du plan interne de la cathédrale^A.

En ce sens on pourrait dire que la cathédrale de Royan relève d'un rapport de type *roman* entre aspect et *inspect* puisque les deux y sont fortement dissociés : l'aspect n'y représente pas l'*inspect* (comme pourrait y prétendre une façade conçue comme une vitrine).

A. Bien avant Panofsky, Viollet-le-Duc avait déjà soutenu le même type de dualité entre architecture grecque et architecture romaine. On y reviendra en III. XIII.

3 – INTENSION ET INSPECT

« *Dans les monticules et contreforts de neige à sommet plat, soulignés de crêtes onduleuses, ces crêtes superposées sont très pareilles aux veines du bois, par leur profil et leur projection, très pareilles aux cartes en relief. Je crois qu'elles dépendent du vent et naturellement des congères qui sont en réalité des vagues de neige. À la nuque des congères, les arêtes vives sont parfois coupées de flûtes et de chêneaux obliques. Le monde entier est plein de formes dynamiques et le jeu du hasard s'inscrit lui aussi dans un ordre : en regardant par une fenêtre, j'ai découvert ce parti du hasard dans les mottes capricieuses, les tas de neige pulvérisée, dus au passage d'un balai.* » Hopkins (24 février 1873)

Hopkins dualise *instress* et *inscape* – soit, dans notre vocabulaire, *intension* et *inspect*.

Pour Hopkins, l'*intension* d'une chose relève de sa dynamique, de son énergie apte à soutenir la statique de l'*inspect*. L'*intension* gage la force interne de la chose, sa concentration propre. L'*intension* est à la force ce que l'*inspect* est à la forme. L'*intension* participe du dramatisme des choses quand l'*inspect* relève plutôt de leur esthétisme intérieur. L'*intension*, c'est ce qui soutient, par une circulation intérieure de flux, une tension propre à établir l'*inspect*.

Hopkins écrit par exemple : « *J'ai eu l'intension du cheval*^A » comme pour dire : « *J'ai éprouvé ce qu'il éprouve, j'ai sympathisé avec son dynamisme propre, j'ai participé de l'existence du cheval comme être bondissant et non plus seulement saisi extérieurement la découpe de sa courbe.* »

L'*intension* touche au vouloir propre de la chose ; elle requiert son épaisseur et non plus seulement son étendue.

Prenons un premier exemple, trivial, celui d'un ballon : son *inspect* serait sa forme ronde en tant que sa rondeur lui permet d'être appréhendable globalement comme forme mais – c'est là où l'*inspect* se distingue d'un aspect – tout ceci de l'intérieur même du ballon. Il faut pour cela s'imaginer habiter le ballon sans pouvoir l'embrasser en totalité d'un seul regard mais en arrivant cependant à saisir comme entité sa forme spécifique.

A. « *J'ai saisi la forme spécifique de ce cheval que l'on voit dans le soubassement et sur d'autres reliefs du Parthénon, forme que Sophocle avait sentie et qu'il exprime dans deux chœurs d'Œdipus à Colonne, quand il compare le cheval à un brisant, au rouleau d'une vague. J'ai observé l'aine et le flanc des bêtes et vu comment le flux de la crinière partait systématiquement de là, pour gagner toutes les parties du corps, si bien qu'en suivant ce flux, on saisissait la forme spécifique de l'animal.* » Journal (6 avril 1874).

L'intension du ballon serait alors le dynamisme intérieur qui soutient son *inspect* rond : c'est la pression de l'air, l'intensité interne qui rend possible et nécessaire cet *inspect* régulier tel que saisi de manière endogène.

4 – *LES MISÉRABLES*

Prenons un second exemple, moins grossier : celui du roman *Les Misérables* de Victor Hugo.

L'aspect

L'aspect, ici, est double : c'est l'aspect du monde décrit par le roman tout autant que l'aspect du roman lui-même.

L'aspect du monde, c'est la France de la Restauration et de la Révolution de 1830, ce sont ses classes sociales, ses bagnes et ses couvents, ses étudiants et ses commerçants, etc. C'est un monde profondément injuste, pour les ouvrières, pour les anciens révolutionnaires, pour les bagnards confrontés à la cupidité des opportunistes, mais c'est aussi un monde peuplé de gens droits et habité de grandeurs inaperçues.

L'aspect du roman, ce sont trois livres, de longues digressions et descriptions, un foisonnement de personnages lié par ce fil conducteur qu'est Jean Valjean, etc.

L'intension

L'intension du roman, c'est l'opérateur Jean Valjean comme subjectivation de la justice, c'est ce qui engage un procès subjectif intensifiant l'existence de Valjean (dans ses rapports avec l'évêque de Digne, Javert, Cosette, Marius, les Thénardier, etc.).

L'intension du roman – cela n'aurait pas de sens ici de parler d'une *intension* du monde —, c'est la justice comme thème subjectif œuvrant dans un monde injustement disposé. *L'intension*, c'est la tension portée par un Juste traversant ce monde injuste ; c'est l'opération produite par la circulation de ce Juste agissant ce monde de l'intérieur plutôt que le dénonçant de l'extérieur.

L'inspect

L'inspect de l'œuvre peut être alors conçu comme la mise au jour de cette réalité singulière qu'en ce monde injuste, il y a bien la justice^A. Ce monde, quoiqu'injuste, apparaît configurable comme juste. Certes ce monde n'est pas donné comme juste ; il est même essentiellement donné comme injuste mais il apparaît, *via* l'existence immanente d'un Juste, qu'il y a bien la justice en *ce* monde (et non pas en un autre monde, au-delà de celui-ci, ou en un monde venant après celui-ci, une fois qu'il aurait été bouleversé par une révolution de ses fondements).

D'un côté ce monde est injuste et d'un autre côté il y a la justice en ce monde (ce qui n'est pas exactement dire que ce monde *est* juste). La justice donc peut configurer ce monde, le modeler. *Justice* va ainsi nommer une caractéristique globale que Valjean dégage dans ce monde.

Global veut dire ici : il ne s'agit pas de produire des îlots de justice dans un océan d'injustice, des zones libérées de justice dans un monde globalement injuste mais bien de tenir qu'il y a la justice, de part en part dans ce monde-ci. Globalité ne voulant pas dire totalité, on ne dira pas que ce monde injuste *est* devenu juste grâce à Valjean. Ce monde est simplement devenu appréhendable globalement comme compatible avec l'existence de la justice en son cœur et non pas en ses marges. Ce monde s'avère justifiable (mais pas en totalité), justifié par Valjean, magnétisé par la justice de part en part. Ce monde est globalement *justicié* par un Juste, mais pas totalement : certes les Thénardier doivent fuir, mais ce sera pour devenir marchands d'esclave...

Ce monde, tel que globalement *vu par* un Juste, tel qu'appréhendé globalement par qui soutient qu'«*il y a bien la justice en ce monde injuste*», ceci est l'*inspect* du roman, d'un «roman au monde» (comme on parle de «sujet au monde»...).

Résumons...

L'aspect est objectif. Il est ici double : l'aspect du monde (tel qu'on peut le voir de l'extérieur grâce au roman, tel qu'on peut le caractériser par

A. «*En tout cas on est dans la justice, je n'ai jamais entendu dire le contraire.*» Beckett (*L'innommable*).

comparaison avec d'autres mondes, etc.) et l'aspect du roman (cet aspect que l'on pourrait dire forme extérieure de son corps).

L'intension est subjective : c'est l'énergie propre du roman, son vecteur, son désir, son courage, ses angoisses également, sa volonté propre, son dynamisme, ce qui fait que le fil d'Ariane qu'est Jean Valjean ne se rompt pas et rebondit d'une taverne à une usine, d'un couvent à un jardin, traversant hasardeusement ce monde en sa plus grande diagonale : les diagonales des couches sociales, des différentes subjectivités de la France de la Restauration (religieuses, napoléoniennes, révolutionnaires, bourgeoises, canailleuses, etc.), récoltant sous la figure d'un homme solitaire ce qui peut être inscrit comme justice immanente.

L'inspect est également subjectif. Il est simple et non plus double car il a pour essence d'être l'empreinte du roman sur le monde en question. C'est *l'inspect* du roman tel que pétrissant, creusant, modelant, configurant le monde qu'il parcourt, marque et transforme. *L'inspect*, c'est cette justice immanente de ce monde où *justice* a conquis un sens subjectif et n'est plus réductible à l'objectivité d'une équité.

5 – INSPECT ET ASPECT MUSICAUX

Inspect et *aspect* d'une œuvre musicale désignent des figures respectivement endogène et exogène de sa globalité.

Le *global* désigne ici une dimension « d'un bout à l'autre » de l'œuvre (de son début à sa fin). Ce n'est plus le *tout* qu'on a rencontré à propos de l'audition (et thématisé sous le mathème de l'intégrale définie) : pour totaliser, il faut que rien n'échappe, qu'aucun détail (par exemple la fameuse « fausse note ») ne soit négligé ; pour globaliser par contre, il n'est nul besoin d'une telle totalisation : on circule du local au global par enveloppement (intérieur dans le cas de l'*inspect*, extérieur dans celui de l'*aspect*), non par sommation. Globaliser, c'est embrasser de part en part, non décompter élément par élément.

Inspect et *aspect* d'une œuvre constituent des figures globales : l'une immanente et intime, l'autre exogène et en situation. *L'inspect* est un produit de l'écoute, l'*aspect* découle de cette manière d'entendre que nous proposons d'appeler *appréhension*.

Aspect

La manière d’appréhender une œuvre musicale de l’extérieur, en sorte d’en dégager ce qu’on appelle ici son aspect mais qu’on nomme aussi communément sa Forme architectonique, ne soulève guère de difficultés : son travail repose sur

1. un découpage topologique en régions (par exemple, pour la Forme-Sonate : exposition-développement-réexposition) et en sous-régions (premier thème – transition – second thème...);
2. puis sur une algébrisation de cette structure topologique (si l’exposition est inscriptible par la lettre A, la réexposition sera inscriptible comme A’, d’où une architecture globale en A-B-A’).

Inspect

Comment, *a contrario*, caractériser l’élaboration endogène de l’*inspect*?

Nous proposons de le faire ici sous l’angle d’un tout autre type d’intégrale que celle utilisée pour théoriser l’audition ou pour solutionner «l’équation différentielle» délivrée par le moment-faveur : l’intégrale *curviligne*.

Une intégrale curviligne, c’est ce qui somme le travail d’une force le long d’une courbe, c’est ce qui intègre la dépense occasionnée par la circulation d’une énergie le long d’une trajectoire. Point remarquable : le résultat de l’intégrale est indifférent à la manière dont cette trajectoire est parcourue^A ce qui autorise les mathématiciens à l’inscrire ainsi :

$$\int_{\Gamma} \vec{F} \cdot \vec{ds}$$

(Γ désigne ici la courbe le long de laquelle la force F est intégrée)

Comme l’on voit, le temps t – comme tout autre paramétrage de la courbe – n’apparaît pas ici. Ceci veut dire que l’intégrale curviligne est une propriété en soi de la courbe, indépendante de la manière dont on la paramètre c’est-à-dire dont on la parcourt. Ce point est pour nous important : il indique que la production de l’*inspect* par filage de la ligne d’écoute ne dépend pas de la manière dont cette ligne va être parcourue par qui écoute :

A. Techniquement dit : le paramétrage de la courbe en question n’importe pas.

I. L'ŒUVRE MUSICALE ET SON ÉCOUTE

celui-ci peut faire une pause, hésiter, sauter rapidement d'un point d'écoute à l'autre, l'*inspect* de l'œuvre sera le même. Autant dire que l'intelligence intime de l'œuvre ne dépendra pas d'un paramétrage objectif, d'un tempo exogène à l'écoute qui lui imposerait son mode de constitution.

On a vu comment le moment-faveur délivrait la dimension privilégiée constituante de la ligne d'écoute, dimension qui vient donc paramétrer l'ensemble des évolutions et par là constituer le «*ds*» de l'intégrale curviligne.

Cette différentielle s'applique à l'*intension* le long de la ligne d'écoute pour configurer l'intégrale de l'*inspect* que l'ont peut alors fixer en mathème musical de l'*inspect* :

$$\text{inspect} = \int_{\text{Ligne d'écoute}} \overrightarrow{\text{intension.}} \, \overrightarrow{dl} \quad \text{↔} \quad \text{Speech bubble icon}$$

où *dl* note le différentiel du point d'écoute le long de la ligne d'écoute.

C'est ainsi l'intégration de l'*intension* le long de la ligne d'écoute qui constitue l'*inspect*.



Cette manière d'intégrer l'*inspect* (selon un lacet qui circonscrit globalement l'œuvre) autorise de conclure en posant que l'*inspect* constitue une Idée musicienne de la *Forme musicale*.

6 – LE RAPPORT À LA FORME DES QUATRE MODES DE L'ENTENDRE

Au total, on récapitulera ainsi les rapports des quatre modes musicaux de l'entendre à la Forme :

| | Audition | Perception | Appréhension | Écoute |
|-----------------|-----------------------------|---------------------|---------------------|-------------------|
| Configuration : | totale | locale ou régionale | globale | globale |
| Production : | une évaluation quantitative | une <i>Gestalt</i> | un aspect | un <i>inspect</i> |
| Oreille : | exogène | exogène | exogène | endogène |

Trois types d'intégrale

On remarquera qu'à cette occasion on a mobilisé, au titre de modèle théorique, trois types différents d'intégrale :

| Audition | Écoute | |
|-----------|------------------|----------------|
| | <i>Intension</i> | <i>Inspect</i> |
| Intégrale | définie | indéfinie |

7 – RÉCAPITULATION GÉNÉRALE DES SEIZE ÉCOUTES

Récapitulons en un tableau synthétique (page suivante) le travail de l'écoute selon nos seize moments-faveur.



NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Références

1. *Micrologus* (Éd. Cité de la musique, 1993, p. 48-49).

I. L'ŒUVRE MUSICALE ET SON ÉCOUTE

| Œuvre | Date | Compositeur | MOMENT-FAVEUR | |
|---|------|-------------|-----------------------------|--|
| | | | Place | Singularité |
| <i>Hor ch'el Ciel e la Terra</i> | 1638 | Monteverdi | Tout début | Renversement |
| Sonate Flûte-continuo (en <i>mi</i> mineur) | 1724 | Bach | Au cœur du discours | Distension instrumentale |
| <i>Passion selon St Matthieu</i> | 1729 | Bach | Plutôt tardive | Irruption |
| 40 ^e symphonie | 1788 | Mozart | Au début du développement | Effondrement-glissade |
| 1 ^e concerto pour piano | 1858 | Brahms | Au cœur du développement | Intrusion d'un choral |
| 2 ^e symphonie | 1877 | Brahms | Vers la fin | Déchirement |
| <i>Parsifal</i> (I) | 1882 | Wagner | Au cœur de l'acte | Cri harmonique |
| <i>Parsifal</i> (II) | | Wagner | À la toute fin de l'acte | Auto-restriction |
| <i>Farben</i> | 1913 | Schoenberg | À la fin du développement | Un orchestre de chambre quelconque |
| 5 ^e symphonie | 1914 | Sibelius | En cours de développement | Reflux |
| Concerto pour piano en <i>sol</i> | 1930 | Ravel | Au cœur du développement | Retrait sonore |
| <i>Structures II</i> | 1962 | Boulez | Vers la fin | Surgissement d'une rage confondante |
| <i>Night Fantasies</i> | 1980 | Carter | Au début | Geste fluide |
| <i>La chute d'Icare</i> | 1988 | Ferneyhough | À la fin | Train régulier d'impulsions |
| <i>Duelle</i> | 2001 | Nicolas | À l'entame de la cadence | Transfiguration de la voix parlée dans un violon |
| <i>Fugues échos fragments</i> | 2007 | Bonnet | Au début de la réexposition | Réexposition avortée |

Tableau synthétique

IX. LA FORME MUSICALE COMME INSPECT

| APRÈS LE MOMENT-FAVEUR | | « FORMES » | |
|---------------------------------------|--|--|---------------------------------------|
| Fil d'écoute | Intension | Inspect * | Aspect |
| Rapport tension/détente | Une nouvelle synthèse musicale | | [Madrigal] |
| La tension d'une indifférence | Un corps musical glorieux | | [Sonate de chambre en 4 mouvements] |
| Le rôle des collectifs | Le rapport des « deux peuples » | | [Cantate] |
| Fragilité sous-jacente | Dramatisme | | Forme Sonate |
| Douce loi exogène | Le rapport angoisse (Sur-Moi) / courage | | [Concerto en 3 mouvements] |
| Dissension entre voix extrêmes | Tragédie d'une disjonction irréductible | | [Symphonie en 4 mouvements] |
| Tension médiée diatonisme/chromatisme | Quelle relève ? | Vaste Bar (A ₁ A ₁ 'A ₂ ...) | |
| La puissance de la soustraction | La douceur d'une relève qui s'avance « à pas de loup » | | |
| Différentiel de timbre | <i>Klangfarbenmelodie</i> | | Choral à 5 voix |
| Univocité du discours | « Musique de film » | | [Symphonie en 3 mouvements imbriqués] |
| Rapport du sonore et du musical | Forme concertante de ce rapport | | [Concerto en 3 mouvements] |
| Sourde violence | La violence des structures | | Suite « ouverte » de pièces |
| Fluidité | Le travail du rêve | | Fantaisie |
| Régularité d'une pulsation | À la recherche d'une pulsation perdue | | |
| Rapport parole/violon | Un enlacement ? | | <i>Crux</i> |
| Évitement d'une compression | Strette | | « Fugue à plat » |

(*) Comme on le pressent, *l'inspect* – Idée musicienne de la Forme singulière de l'œuvre – est ce qui reste le plus difficilement nommable autrement que par le nom propre de l'opus. À ce titre comme à d'autres, *l'inspect* touche au *style*, personnel et exclusif, d'une œuvre donnée.

Tableau synthétique (suite)