

Annales de Phénoménologie

Directeur de la publication : Marc RICHIR

Secrétaire de Rédaction et commandes :

France GRENIER-RICHIR

Les Bonsjeans par les Baux

F 84410 Bedoin (France)

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

Annales de Phénoménologie

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

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

Siège social et secrétariat :

Gérard BORDÉ

14 rue Le Mattre

F-80000-Amiens (France)

ISSN : 1632-0808

ISBN : 2-916484-09-4

Prix de vente au numéro : 20 €

Abonnement pour deux numéros :

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

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

2013

Sur la phénoménologie de la musique

CARL DAHLHAUS¹

1. « Qu'est donc le temps ? Si personne ne me le demande, je le sais ; si je veux l'expliquer à quelqu'un qui me le demande, je ne le sais pas. » (« *Quid est ergo tempus ? Si nemo ex me quaerat, scio, si quaerenti explicare velim, nescio*². »)

Les contradictions internes du concept de temps, qui suscitaient l'inquiétude philosophique d'Augustin, ne sont pas sans incidence sur la musique, « *l'art du temps par excellence*³ » (Gisèle Brelet⁴). Le présent [*Gegenwart*], le maintenant, est-il la seule effectivité du temps entre le ne-plus et le pas-encore, ou est-il, au contraire, comme simple limite entre le passé et l'avenir, un néant, un moment qui disparaît dans son apparaître même ? L'aporie que montrait Augustin à propos du son [*Ton*] ou du phonème [*Laut*] semble être insoluble. Edmund Husserl l'évite en entendant par « présent », non pas un maintenant ponctuel et fugace, mais un trajet [*Strecke*], dont l'extension dépend de la durée du processus qui la remplit et qui est ressenti comme cohérent sans faille. « La mélodie entière apparaît comme présente tant qu'elle retentit encore, tant que retentissent encore des sons qui lui appartiennent, visés dans *un seul* ensemble d'appréhension. Elle est passée seulement après l'évanouissement du dernier son⁵. »

Par le concept ou dans l'intuition du *temps durée*, du temps « vécu », qui ne passe pas de manière uniforme, mais tour à tour vite et lentement, Henri

1. C. Dahlhaus, « Zur Phänomenologie der Musik », chap. XIII de l'ouvrage *Musikästhetik*, Cologne, Hans Gerig, 1967 ; repris dans : C. Dahlhaus, *Gesammelte Schriften* in 10 Bänden, Band 1 : *Allgemeine Theorie der Musik I. Historik – Grundlagen der Musik – Ästhetik*, éd. H. Danuser, Laaber : Laaber-Verlag, 2000, pp. 510-518. Nous publions cette traduction avec l'aimable autorisation des éditions Laaber. (N.d.T.)

2. Augustin, *Confessions*, XI, xiv, 17. (N.d.A.)

3. Les expressions en italiques sont en français dans le texte. (N.d.T.)

4. G. Brelet, *Le Temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1949, p. 25. (N.d.E.)

5. E. Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (1928), *Husserliana* X, La Haye, Nijhoff, 1966, p. [398]. (N.d.A.) *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, trad. fr. H. Dussort, Paris, PUF, 1964, p. 55 (trad. modifiée). (N.d.T.)

Bergson chercha à reconstituer l'expérience originaire du temps, telle qu'elle précède le *temps espace*, le temps spatialement représenté. Et l'on a fréquemment affirmé que la musique serait la forme d'apparition [*Erscheinungsform*], la configuration sonore du *temps durée*. Or, les moments que Bergson séparait franchement l'un de l'autre ne sont pas isolés, mais donnés dans l'expérience en tant que liés par interaction. Si [d'un côté] le *temps espace*, l'avant et l'après vides, est une abstraction du *temps durée*, d'un autre côté les dilatations et compressions du temps vécu ne sont saisissables que devant l'arrière-plan du temps spatial. Et les deux moments, le *temps espace* et le *temps durée*, sont, en tant que canevas temporel et en tant que mouvement, efficaces dans la musique.

Mais le temps, pourrait-on demander au-delà de Bergson, est-il un simple milieu des processus qui se produisent en lui, ou bien est-il lui-même quelque chose qui arrive [*ein Geschehen*], qui du passé avance vers le présent ou qui, de l'avenir, vient à la rencontre du présent ? Et la musique est-elle « dans le temps » ou, au contraire, a-t-elle « du temps en elle » ? Dans la littérature, plutôt abondante que rare, sur le *temps musical*, la question a reçu des réponses opposées, sans que les adversaires aient suffisamment pris conscience qu'ils utilisaient le mot « musique » en des sens différents. En tout cas, la contradiction entre les thèses peut être supprimée, dès lors qu'on suppose que les uns voulaient dire une œuvre musicale répétable, les autres, par contre, les exécutions singulières, non répétables, de celle-ci. D'après Roman Ingarden, une musique qui retentit est un objet « réel », une musique notée un objet « purement intentionnel⁶ ». À la caractéristique de l'objet correspond celle de la structure temporelle. La durée des exécutions singulières est un morceau de temps réel, non répétable. En revanche, à l'œuvre notée est immanente une durée qui est déterminée par l'extension et la succession des parties ; une durée qui, non plus que « l'objet purement intentionnel » dont elle est l'un des caractères [*Merkmal*], n'est localisée dans le temps réel non répétable. L'œuvre notée n'est pas liée au *hic et nunc*, elle est répétable. Si, de ce fait, les exécutions singulières, les « réalisations » d'une œuvre sont « contenues dans le temps », on peut dire de l'œuvre notée – ce qui est visé par la notation étant « l'œuvre elle-même », qui revient comme identique dans toutes les exécutions, si différentes soient-elles en tant que « réalisations » acoustiques – qu'à l'inverse elle « contient du temps en elle ». Et que ce soit le sens même de la durée intentionnelle de devenir durée réelle ne change rien à la différence entre les formes temporelles.

6. R. Ingarden, « Das Musikwerk », in : *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, Tübingen, Niemeyer, 1962, p. 101. (N.d.A.) *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, trad. fr. D. Smoje, Paris, Christian Bourgois, pp. 147-148. (N.d.T.)

L'énoncé topiquement figé selon lequel la musique serait « figure du temps » ou « temps figuré » laisse ouverte la question de savoir dans quelle mesure l'unité interne d'une configuration sonore – unité dont il semble parfois qu'elle doive, au moyen de l'utilisation incessante du terme de « figure » [*Gestalt*], être soumise à la compétence exclusive de l'école psychologique dont ce terme est emblématique – est saisie ou constituée de façon passive et réceptive ou, à l'inverse, par une activité spontanée et consciente de collection, de comparaison et de mise en relation. Il n'est pas établi qu'il faille s'en remettre à la psychologie de la *Gestalt*, dont les aperçus expérimentalement fondés tombent dans le domaine de la psychologie de la perception, pour déterminer ce qui est ou ce qui n'est pas une « figure temporelle ». Il semble que les critères de la psychologie de la perception soient certes suffisants à décrire l'impression produite par des configurations sonores de faible envergure, mais non à expliquer des connexions musicales qui s'étendent sur un temps plus long. Appliqué à un mouvement de sonate entier, le terme « *Gestalt* » est un mot vide, ou l'expression d'un ressentiment contre l'analyse, qu'on veut réprocher comme emprise de la raison sur ce qui serait prétendument irrationnel.

Une perception musicale qui va au-delà de la saisie de données acoustiques isolées serait impensable si ce qui est immédiatement passé n'était conservé – Husserl appelait « rétention » ce maintien, et « protention » son opposé complémentaire, l'attente anticipatrice de ce qui est à venir. Sans qu'à la fin d'une période mélodique son commencement soit encore intuitivement donné, il est pourtant conscient au point que la mélodie apparaît comme unité, comme écoulement cohérent [*geschlossener Verlauf*] : la conclusion présente et le début passé semblent, dans la représentation musicale, se tenir côte à côte plutôt que se détacher l'une de l'autre comme une figure de premier plan sur un fond estompé. Par la « rétention » se forme en quelque sorte un présent élargi : le point, le maintenant, se dilate en trajet. D'un autre côté, quelque chose d'immédiatement perçu rappelle parfois quelque chose d'antérieur, de semblable ou d'identique, qui est séparé du présent par un laps de temps obscur et tombé dans l'oubli. La continuité et la discontinuité de l'audition musicale s'interpénètrent : si les parties qui, dans le déroulement de l'œuvre, se sont profilées les unes après les autres comme présentes, maintenues ensuite par la rétention, s'intègrent à un *continuum*, le souvenir qui rapporte un motif actuellement présent à un motif antérieur plus lointain, comme retour ou variante de celui-ci, est quant à lui versatile et discontinu. Or, les deux moments, la cohésion [*Zusammenhalt*] ininterrompue qui représente musicalement le flux du temps, et la mise en connexion de choses éloignées, ne s'entravent ni ne se perturbent, mais se conditionnent et s'étaient mutuellement. Les sauts brusques de la mémoire, sur lesquels compte la technique

wagnérienne des *Leitmotive*, présupposent d'une part, comme fond porteur, le *continuum* que d'autre part ils interrompent ; et inversement, quelque chose de passé qui se soustrait à la rétention immédiate est préservé de l'oubli total au moyen d'un recours à des motifs isolés qui rappellent simultanément au souvenir leur environnement musical.

La relation entre la variante d'un motif qui remplit le présent, et son modèle qu'elle rappelle au souvenir, n'est assurément pas « intuitive ». Les deux motifs ne se tiennent pas « côte à côte » au même sens où l'on peut dire de la première phrase d'une période, rétionnellement maintenue, qu'elle est présentée « à côté » de la deuxième, actuellement présente, dans le *temps espace* en lequel a coagulé le *temps durée* originel. Le modèle est bien plutôt saisi à travers la variante, et – puisqu'il serait absurde de se représenter les motifs comme étant en quelque sorte acoustiquement « photographiés en superposition » – il reste « abstrait » : il est plus pâle qu'une image rétionnelle. Aussi la relation en tant que telle, l'état de fait de la ressemblance entre le modèle et la variante, est-elle plus nettement consciente que la configuration qui lui sert de point d'attache, à savoir le motif précédemment exposé dont est dérivé le motif actuellement entendu. Qu'il y ait là une relation, cela s'impose davantage que le contenu de cette relation. L'élément remémoré qui, en tant que rappelé des profondeurs et rendu conscient encore une fois, est localisé dans le présent, revêt en même temps la couleur du passé dont il provient. Les temps sont imbriqués entre eux.

2. La musique est figurative tout en ne l'étant pas. À la différence du chant primitif et sans but, qui prend fin mais ne se conclut pas, et dont on ne peut prévoir quand il cesse, une œuvre musicale présente une configuration close en elle-même, dont même un auditeur qui ne la connaît point sait *a priori* qu'elle est conçue et veut être saisie comme un tout doté de limites fixes et d'une articulation déterminée. Or, si vague qu'elle soit, l'attente d'une unité du multiple est partie intégrante de l'affaire, c'est-à-dire, pour parler le langage de la phénoménologie, de l'objet intentionnel. Que les perceptions singulières qui se transforment les unes dans les autres restent liées au lieu de simplement se relayer, c'est là certes, d'une part, le résultat d'une synthèse [*Zusammenfassung*] en partie réceptive, en partie spontanée : les sons s'agrègent en motifs, les motifs en périodes, les périodes en formes de mouvements [*Satzformen*]. Mais d'autre part, le tout d'une œuvre, fût-elle inconnue, est toujours déjà présupposé par un auditeur habitué à de la musique d'art ; et les détails singuliers sont saisis comme parties d'une connexion anticipée, qui les englobe et qui, inversement, en résulte.

Le tout d'une œuvre musicale, anticipé ou supposé dans une attente vide ou faiblement déterminée, n'est pas sans ressemblance avec le tout d'un objet

visible, lequel est d'abord donné dans une vague impression d'ensemble, avant d'être déterminé peu à peu de manière plus précise par des moments de détail que le contemplateur saisit les uns après les autres. Autant il serait erroné d'estomper la différence entre un processus acoustique qui s'étend dans le temps et des choses spatialement données – choses à partir desquelles on a abstrait la catégorie « objet » – ou de n'en pas tenir compte, autant il est indéniable, d'un autre côté, que l'audition musicale part, elle aussi, de la représentation d'une configuration achevée, à laquelle sont rapportés les détails, comme s'ils étaient les moments de la détermination d'un substrat. Le tout anticipé est un *analogon* au tout donné intuitivement, et il peut, au moyen d'un titre, être déterminé plus précisément comme représentant d'un type, de la forme sonate ou du rondo, de sorte qu'un système de référence est pré-tracé, auquel peut s'en tenir l'attente de l'auditeur.

Pour autant que des œuvres d'art musicales sont comprises comme telles et non pas élimées comme si c'étaient des pots-pourris, le détail actuellement perçu ne subsiste pas pour soi, mais en tant que moment d'un tout dont l'auditeur est conscient dans le mode de l'anticipation. Pendant qu'il saisit des parties singulières, son intérêt esthétique – un intérêt qui a des effets sur l'expérience du singulier et se réalise par celle-ci – est toujours déjà partiellement ou même en premier lieu dirigé vers la forme d'ensemble, dont les détails doivent être compris comme des fonctions afin de parvenir à une pleine effectivité musicale.

3. D'après une opinion commune que personne ne semble mettre en doute, la musique est un mouvement sonore ; et l'expérience selon laquelle elle l'est constitue le point de départ des théories de quelques esthéticiens de la musique du *xx*^e siècle, que Rudolf Schäfke⁷ a appelés « énergéticiens », parce que – mi-phénoménologues, mi-métaphysiciens – ils ramènent l'impression de mouvement qui se dégage de successions de sons à une hypothétique énergie ; celle-ci – appelée « volonté » par August Halm⁸ et « force » par Ernst Kurth⁹ – serait efficiente en tant que principe actif [*Agens*] dans la

7. R. Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen* [Linéaments de l'histoire de l'esthétique musicale], Berlin : Max Hesse, 1934, p. 394 (3^e éd. : Tutzing, Hans Schneider, 1982). (N.d.A.)

8. Cf. notamment A. Halm, *Von zwei Kulturen der Musik* [De deux cultures en musique], Munich : G. Müller, 1913 (3^e éd. Stuttgart, Klett, 1947) ; *Einführung in die Musik* [Introduction à la musique], Berlin : Deutsche Buchgemeinschaft, 1926 (rééd. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966) ; *Von Form und Sinn der Musik. Gesammelte Aufsätze* [Sur la forme et le sens de la musique. Recueil d'essais], éd. S. Schmalzriedt, Wiesbaden, Breitkopf und Härtel, 1978. (N.d.T.)

9. Cf. notamment E. Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie* [Fondements du contrepoint linéaire. Introduction

musique et constituerait son essence cachée. Pourtant, aussi irrécusablement que s'impose, à l'écoute musicale, la représentation d'un mouvement, aussi difficile est-il de la décrire et de l'analyser sans tomber dans le langage troublant et anesthésiant d'Ernst Kurth, un langage où de profonds aperçus psychologiques et musico-théoriques se mêlent à une métaphorique empruntée pour partie à la physique, pour partie à une philosophie de la vie.

Le phénomène du mouvement est étroitement relié à celui de l'espace des sons [*Tonraum*] : un espace irréel qui, selon Albert Wellek¹⁰, doit être distingué, d'une part, de l'espace réel dans lequel la musique est localisable comme sonorité [*Schall*] et, d'autre part, de représentations spatiales telles que les suscite le contenu de certaines œuvres de musique à programme. L'habitude de parler d'un espace des sons est enracinée dans le langage courant et non pas seulement dans le jargon des experts. Mais les dimensions, les moments déterminants qui constituent l'espace des sons et dont l'image apparaît en tant que dimension verticale et horizontale dans la notation écrite, ne sont univoques ni quant à leur essence, ni quant à leurs rapports mutuels. Que les différences entre sons soient des « distances » spatialement représentables et qu'il y ait un sens à caractériser et à mettre en relation réciproque l'écart et la durée des sons comme deux « dimensions », voilà qui n'est pas aussi évident que pourrait le croire un auditeur naïf pour qui la terminologie et l'écriture de la musique européenne sont devenues une seconde nature dans la perception des sons.

Comme cela apparaît lors d'une observation sans prévention, les sons sont certes ressentis [*empfunden*] comme hauts et bas, mais aussi comme clairs et obscurs ; et dans l'Antiquité, tant grecque que romaine, ils furent même désignés comme pointus et lourds¹¹. (Nous ne déciderons pas ici s'il s'agit là de simples associations, ou de caractères qui sont attachés au phénomène, à la chose elle-même.) De même qu'il serait, par conséquent, erroné d'écarter, comme une simple fiction suggérée par la notation, la représentation d'une [dimension] verticale dans l'espace des sons, de même il est sans doute indéniable, d'un autre côté, que des moments conventionnels s'y imbriquent avec des moments donnés par la nature. Que les sons soient en premier lieu perçus

au style et à la technique de la polyphonie mélodique de Bach], Berne, Max Drechsel, 1917 (rééd. Hildesheim, G. Olms, 1996) ; *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners « Tristan »* [L'harmonie romantique et sa crise dans le *Tristan* de Wagner], Berlin, Max Hesse, 1920 (rééd. Hildesheim, G. Olms, 1985) ; *Musikpsychologie*, Berlin, Max Hesse, 1931 (rééd. Hildesheim, G. Olms, 1990). (N.d.T.)

10. A. Wellek, *Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriss der systematischen Musikwissenschaft* [Psychologie de la musique et esthétique musicale. Abrégé de musicologie systématique], Francfort-sur-le-Main, Akademische Verlags-Gesellschaft, 1963, annexe (pp. 295-334). (3^e éd. : Bonn, Bouvier, 1982.) (N.d.A.)

11. C'est le sens originel des termes usités également en français : aigu et grave. (N.d.T.)

comme hauts et bas et non pas comme clairs et obscurs, cela repose sur l'exacerbation de l'une des possibilités d'appréhension qui sont contenues dans le phénomène.

À peine moins problématique est l'habitude qui consiste à parler du temps – plus précisément du temps spatialement représenté, du *temps espace* – comme d'une deuxième dimension de l'espace des sons. Car le temps et les processus musicaux qui s'y produisent sont irréversibles ; or, la réversibilité des directions appartient aux caractères d'une dimension au sens strict du terme.

En outre, il est difficile de se représenter un mouvement sans support. Or, le substrat semble manquer au mouvement musical. Car affirmer que c'est le son qui se meut dans l'espace des sons, ce serait là une hypothèse hasardeuse. Un son plus aigu qui succède à un son plus grave, c'est un « autre » son plutôt que « le même » déplacé. Lorsque la mélodie progresse, le premier son ne change pas sa position, mais il est relevé par un deuxième. D'un autre côté, la tentative d'Ernst Kurth, consistant à hypostasier en entité l'énergie cinétique qui « parcourt » [*durchströmt*] la musique, et à dégrader les sons en simples points transitoires, est trop violente et aussi trop profondément empêtrée dans la métaphysique pour pouvoir prétendre à être le dernier mot.

Il semble que les difficultés qui entravent la tentative de décrire et d'analyser l'espace des sons et du mouvement musical – difficultés qui, parfois, semblent labyrinthiques – ne puissent être démêlées qu'à condition de partir de l'hypothèse selon laquelle, dans le complexe des impressions d'espace et de mouvement, c'est le rythme – et non, comme le supposait Kurth, la mélodie – qui représente le moment premier. Le mouvement rythmique, qui dans le système de la rythmique mesurée [*Taktrhythmik*] est déterminé par la durée, l'insistance [*Nachdruck*] et le caractère des temps [*Zählzeiten*], est indépendant du mouvement mélodique – ou peut au moins l'être –, alors que le mouvement mélodique n'est pas séparable du rythmique. Et qu'un rythme sans succession de sons soit pensable, mais non pas une succession de sons sans rythme, cela signifie que le rythme constitue le moment fondateur de l'impression de mouvement musical. Le temps, le *temps durée* solidifié en *temps espace*, est la dimension première de l'espace des sons, la verticale est sa dimension seconde.

À la condition que le primat revienne au rythme, un phénomène devient compréhensible, dont l'explication est difficile tant que l'on accorde une indépendance à la dimension de la hauteur des sons – à l'impression selon laquelle les différences entre les sons sont des distances. On a souvent observé que le caractère de distance ou d'espace des intervalles est faiblement marqué, voire aboli, lorsque deux sons résonnent ensemble – soit parce qu'il est couvert et réfréné par la coloration de consonance ou de dissonance,

soit parce qu'il n'est de toute façon que rudimentairement donné dans la simultanéité ; le psychologue du son Géza Révész¹² l'a même entièrement contesté. Ce n'est que dans la succession que l'impression d'une distance entre les sons – d'une verticale comme dimension de l'espace des sons – est nette. Mais le fait que la prégnance du caractère d'écart et d'espace soit, pour le dire en termes prudents, moins marquée lorsque les sons résonnent simultanément que lorsqu'ils résonnent successivement, ce fait s'explique sans doute de la façon la plus simple par l'hypothèse selon laquelle la représentation d'un espace des sons constitue une abstraction du phénomène du mouvement musical, d'un mouvement dont le moment fondateur, duquel dépendent les autres, est le moment rythmique : la verticale, c'est-à-dire l'impression que les différences entre les sons sont des distances spatialement représentables, ne se constitue qu'en concomitance avec l'horizontale. Et puisque le mouvement et le rythme font défaut dans l'intervalle simultané, l'impression de distance et d'espace est également réduite ou même, si l'on suit Révész, tout à fait effacée.

4. L'une des thèses de Roman Ingarden concernant la structure phénoménologique de la musique – une thèse qu'il a développée dans le cadre d'une polémique contre Nicolai Hartmann¹³ – affirme que la musique est constituée d'« une seule strate » [*einschichtig*], alors que la littérature comporte « plusieurs strates » [*mehrschichtig*]¹⁴. Or cette distinction est fragile. Parler de strates d'une œuvre n'a de sens selon Ingarden – qui reproche à Hartmann d'introduire, par sa terminologie divergente, une confusion dans les états de fait – que si les éléments qui forment une strate, premièrement, sont constitutifs pour toutes les œuvres relevant de l'art qu'il s'agit de caractériser ; deuxièmement, forment en eux-mêmes une connexion [*Zusammenhang*] qui traverse l'œuvre tout entière ; troisièmement, sont nettement séparables des éléments appartenant à d'autres strates¹⁵. Bien qu'Ingarden ne les ait point nommés ainsi, on peut désigner ces critères comme celui de la généralité, celui de la continuité d'une strate en soi et celui de l'hétérogénéité à l'égard

12. G. Révész, *Einführung in die Musikpsychologie* [Introduction à la psychologie de la musique], Berne, Francke, 1946, pp. 76-78. (N.d.E.) Cf. également *Zur Grundlegung der Tonpsychologie* [Sur la fondation de la psychologie du son], Leipzig, Veit & Co., 1913 ; *Gibt es einen Hörraum ?* [Y a-t-il un espace auditif ?], La Haye, Nijhoff, 1937 (2^e éd. : 1972). (N.d.T.)

13. N. Hartmann, *Das Problem des geistigen Seins. Untersuchungen zur Grundlegung der Geschichtsphilosophie und der Geisteswissenschaften* [Le problème de l'être spirituel. Recherches sur la fondation de la philosophie de l'histoire et des sciences de l'esprit], Berlin et Leipzig, De Gruyter, 1933, p. 371 (3^e éd. : 1962, p. 428 sq.). (N.d.T.)

14. R. Ingarden, *op. cit.*, p. 35. (N.d.A.) Trad. fr., p. 79. (N.d.T.)

15. R. Ingarden, *op. cit.*, p. 33 sq. (N.d.A.) Trad. fr., p. 77. (N.d.T.)

d'autres strates. Les strates de l'œuvre littéraire, pour laquelle Ingarden¹⁶ a d'abord et de la façon la plus prégnante développé sa théorie et sa terminologie, sont le libellé [*Wortlaut*] – qui doit être distingué du matériau phonétique [*Lautmaterial*] par lequel il se réalise dans la parole [*beim Sprechen*] –, la signification, et l'objet représenté.

Des exécutions singulières et toujours différentes d'une œuvre musicale, Ingarden distingue, assurément à bon droit, l'œuvre elle-même qui, dans toutes les modifications auxquelles elle est soumise, reste « la même ». Par la diversité des interprétations dans lesquelles une composition prend une figure sonore réelle, l'identité que désigne et garantit le nom *Héroïque* ou *Troisième Symphonie* n'est pas abolie. L'œuvre est un objet « purement intentionnel », soustrait au temps, alors que l'exécution singulière est réelle et attachée au *hic et nunc*. Quant aux caractères qui dépendent de l'interprétation – tels les détails de l'articulation et de l'agogique ou le degré d'un *forte* ou d'un *piano* –, Ingarden fait valoir qu'ils n'appartiennent pas à l'œuvre elle-même, et que par conséquent ils ne forment pas une strate. (Que la frontière entre composition [*Komposition*] et interprétation varie historiquement, que la partition moderne soit le dernier degré d'une évolution dont le premier fut la notation de simples canevas de compositions [*Tonsätze*], cela ne change rien au principe de cette distinction.) La caractérisation de la musique comme « ayant une seule strate » n'est pas dépourvue de raisons ; elle n'en est pas moins réfutable, même sans référence à la terminologie et à l'argumentation de Nicolai Hartmann, par une critique interne, qui se maintient dans les limites des présupposés d'Ingarden. Dans l'œuvre musicale, il y a entre composition [*Tonsatz*] et forme sonore, entre quantité et qualité, entre configuration [*Gebilde*] et fonction, des différences semblables à celles qui séparent les strates d'un texte littéraire, sans que, pour autant, le terme métaphorique de « strate » soit adéquat à l'état de fait musical.

La forme sonore d'une œuvre musicale, l'instrumentation ou l'effectif, est [devenue], depuis le XVII^e ou le XVIII^e siècle – l'évolution s'accomplit plus rapidement dans certains genres, plus lentement dans d'autres – une partie de la composition, alors qu'elle était, à des époques antérieures, affaire de la pratique de l'exécution. Et en tant que moment de l'œuvre elle-même, elle est séparable de la reproduction singulière et particulière : presque de même que le libellé, qui forme l'une des strates d'un texte littéraire, se sépare du matériau phonétique variable dans lequel il se réalise. Si, par conséquent, l'instrumentation appartient au texte musical, elle est, d'un autre côté, distincte de la composition [*Tonsatz*] avec une netteté suffisante pour qu'on puisse, par ana-

16. R. Ingarden, *op. cit.*, p. 33 sq. (N.d.A.) Trad. fr., p. 77. (N.d.T.)

logie avec le libellé, l'appréhender comme une strate propre. Une composition [*Tonsatz*] est concevable sans égard à la forme sonore, et l'instrumentation peut être modifiée sans qu'il soit nécessaire d'intervenir dans la structure compositionnelle [*Satzstruktur*] de l'œuvre. Composition [*Tonsatz*] et forme sonore seraient, par suite, deux strates de l'œuvre musicale qui satisfont aux conditions d'Ingarden, celles de la généralité, de la continuité d'une strate en elle-même, et de l'hétérogénéité par rapport à d'autres strates.

La différence entre la qualité et la quantité musicale doit être comprise de manière analogue. Les qualités, tant harmonico-mélodiques que rythmiques, sont fondées sur des quantités, sans s'y épuiser. Des degrés de consonance ou de dissonance seraient de simples abstractions, n'étaient les distances entre les sons grâce auxquelles ils apparaissent ; d'un autre côté, ils se distinguent des distances, c'est-à-dire de leur *fundamentum in re*, comme une strate propre. La distance, comme quantité, et le degré de consonance ou de dissonance, comme qualité, sont hétérogènes, à peu près comme le sont, dans le langage, le libellé et la signification.

Dans le complexe de phénomènes ou de moments partiels qu'on appelle le rythme musical, les qualités et les fonctions passent les unes dans les autres de façon indissociable, et vouloir décider si le centre de gravité d'une mesure [*Taktschwerpunkt*] relève de l'une ou de l'autre serait difficile ; on ferait peut-être même par là violence [aux phénomènes]. Sans méprise possible, en revanche, est la différence entre les qualités ou fonctions et les quantités fondatrices, les caractères mesurables. Car la même qualité ou fonction, le centre de gravité de la mesure, peut être exprimé par diverses quantités : par une modification de la durée ou de l'intensité. S'il est adéquat, dans des compositions [*Kompositionen*] de danse ou de marche, de marquer le centre de gravité d'une mesure par un accent d'insistance, il ne peut, dans une pièce pour orgue, être rendu reconnaissable autrement que par une légère extension agogique, une extension qui ne doit pas attirer l'attention [*auffallen*] en tant que telle, mais qui doit être perçue qualitativement. Or, la variabilité de la présentation est le signe d'une hétérogénéité qui peut être comprise comme différence entre « strates ». À l'encontre de la thèse d'Ingarden, le rythme musical comporte « plusieurs strates ».

Enfin, la divergence est clairement reconnaissable entre un accord [*Zusammenklang*] comme configuration sonore et la fonction harmonico-tonale qu'il remplit dans le contexte d'une œuvre musicale du XVIII^e ou du XIX^e siècle. Hugo Riemann, le théoricien le plus rigoureux de l'harmonie tonale, assigne aux accords [*Akkorden*] *fa-la-do* et *fa-la* bémol-*ré* bémol, lesquels, extérieurement, dans leur teneur sonore [*Tonbestand*], diffèrent abruptement, la même signification en *ut* majeur, celle de la sous-dominante. Configuration et fonction divergent.

En littérature, les moments qu'Ingarden détache les uns des autres – libellé, signification et objectalité – peuvent être représentés par l'image d'une stratification. En revanche – bien que notre tentative de réfuter, dans le langage même où elle a été formulée, la thèse d'Ingarden selon laquelle la musique est « à une seule strate », nous y ait contraint – il est inadéquat de soumettre au même schéma métaphorique les différences entre composition [*Tonsatz*] et forme sonore, entre quantité et qualité, entre configuration et fonction ; c'est-à-dire les différences qui constituent l'*analogon* musical des strates d'un texte littéraire. Le clivage est descriptible plutôt par les concepts de quantité et de qualité dans le domaine du rythme, plutôt par les catégories de configuration et de fonction dans le domaine de l'harmonie, sans qu'il apparaisse possible, pour autant, de faire coïncider ou de « superposer » la qualité et la fonction sans risquer le non-sens. Pourtant, aussi vain serait-il de vouloir compter les « strates » d'une œuvre musicale, autant il est indéniable que la thèse de la « strate unique » est erronée.

(Traduction de l'allemand par Patrick LANG¹⁷
avec l'aimable autorisation des éditions Laaber)

17. Conformément à l'usage, *N.d.A.* = note de l'auteur ; *N.d.E.* = note de l'éditeur ; *N.d.T.* = note du traducteur. Le traducteur a adapté, rectifié, actualisé ou complété quelques notes de l'auteur et de l'éditeur.