

*Elvire Moreau
L3 Philosophie*

Année 2019-2020



UNIVERSITÉ DE NANTES

**PERCEPTION ET STRUCTURE PHÉNOMÉNOLOGIQUE
D'UNE ŒUVRE MUSICALE**

D'après le chapitre XIII

« **SUR LA PHÉNOMÉNOLOGIE DE LA MUSIQUE** »

de **L'ESTHÉTIQUE DE LA MUSIQUE**

par Carl DAHLHAUS

Séminaire de « Phénoménologie de la musique »

Sous la direction de Patrick Lang

Introduction

Carl DAHLHAUS, né en 1928 et mort en 1989 en Allemagne, est historien, théoricien de la musique, professeur et rédacteur musical. Outre qu'il est considéré comme l'un des plus grands musicologues allemands, son travail s'étend également à la philosophie, qu'il utilise comme un instrument fondamental de ses recherches en musique. Ce théoricien, « plus philosophe que musicologue » selon J-J. NATTIEZ, publie en 1967 *L'Esthétique de la musique (Musikästhetik)*¹. Nous pouvons y voir deux objectifs. Il s'agit d'effectuer une introduction historique à la philosophie de la musique mais aussi d'affirmer une démonstration personnelle pour arriver à une thèse construite. Un ouvrage complet, en somme, qui demande donc une étude attentive. D'après l'éditeur de *L'Esthétique* chez Vrin, celle-ci se construit dans une idée de pluralisme. Le chapitre que nous allons étudier rend compte de cela en portant à la fois sur une introduction à la phénoménologie de la musique en tant qu'il traite de nombreux domaines de perception musicale, mais affirme aussi dès le début du texte une thèse qu'il développe tout au long de la lecture.

L'article qui suscite notre intérêt se nomme « *Sur la phénoménologie de la musique* »² et correspond au chapitre XIII de l'ouvrage, soit l'avant-dernier. Ce chapitre se concentre à la fois sur les descriptions du phénomène musical tel qu'il nous apparaît mais aussi sur la structure phénoménologique même de la musique. On doit donc se demander quelle est la structure phénoménologique de la musique et comment on peut y accéder par la description du phénomène musical. Le chapitre se divise en quatre parties distinctes qui traitent toutes d'une thématique différente à propos de la perception musicale. Dans la première partie, il s'agit de traiter du temps et de la musique. Il faudra alors étudier la place de la musique par rapport au temps, en tant qu'elle est « art du temps par excellence ». La seconde partie du chapitre porte sur la forme de la musique, considérée comme un tout. Par la suite, il s'agit de s'interroger sur le mouvement musical en rapport avec l'espace des sons. Enfin, il faudra mettre au jour la structure phénoménologique de la musique, composée de plusieurs strates. On peut voir dans ce chapitre une progression jusqu'à l'affirmation d'une telle structure. Cela fait partie du travail du phénoménologue de prendre part minutieusement à tous les aspects d'un sujet en particulier

¹ Carl DAHLHAUS, *L'Esthétique de la musique*, trad. J. Labia, Paris, Vrin - Essais d'Art et de Philosophie, 2015

² Carl DAHLHAUS, « Sur la phénoménologie de la musique », *L'Esthétique de la musique*, chapitre XIII, Cologne, Hans Gerig, 1967, traduit par P. Lang dans les *Annales de phénoménologie*, volume 12 (2013)

pour en tirer sa structure : les premières parties sont donc des étapes nécessaires et obligatoires. Ainsi, le double mouvement de l'*Esthétique* évoqué plus haut se retrouve finalement dans le chapitre même : il s'agit à la fois de décrire, d'affiner et de déployer une thèse.

I. La musique : un art du temps

L'article commence par une citation d'AUGUSTIN dans les *Confessions*³ : « Qu'est-ce donc que 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 sais pas ». Cette réflexion première conduit au problème philosophique classique du temps qui s'étend parfois à une question métaphysique. Pourtant, cette réflexion d'AUGUSTIN est phénoménologique : nous ressentons du temps et il faut tenter de le décrire malgré les difficultés. L'auteur des *Confessions* est un des premiers philosophes à évoquer les problématiques relatives au temps : comment comprendre les trois dimensions du temps alors que le passé n'est plus et que l'avenir n'est pas encore ? Quelle est la place du présent ? Pour AUGUSTIN, seul le présent existe en tant qu'il tombe dans le passé (qui n'est plus) sans quoi on pourrait confondre présent et éternité. DAHLHAUS évoque justement cette question du présent dans une aporie : ou bien seul le présent est effectif car le passé et le futur sont des non-êtres comme le soutient AUGUSTIN, ou bien, à l'inverse, le présent est comme un néant dont la seule fonction est de limiter ce qui est futur et ce qui est passé. Mais quel lien avec la musique ? Celle-ci est « l'art du temps par excellence » pour DAHLHAUS qui reprend Gisèle BRELET (1915-1973) dans *Le temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*⁴. Nous pouvons pour l'instant conjecturer que la musique est art du temps en tant qu'elle est art de la gestion du temps (rythme, tempo...) mais aussi qu'elle prend du temps quand nous l'écoutons. La thèse de DAHLHAUS prend déjà forme dans ce premier moment : la musique est concernée par ce problème du temps et le temps est primordial dans la perception musicale.

Pour faire face à ce problème de taille qu'est la place du présent dans les trois dimensions temporelles classiques, DAHLHAUS évoque HUSSERL⁵. Le présent, selon ce phénoménologue, apparaît comme trajet (*Strecke*) qui s'étend, s'étire, en fonction de la durée du processus, c'est-à-dire en fonction de son contenu. Il s'oppose en ce sens à toute conception

³ AUGUSTIN, *Les Confessions*, XI, XIV, 17

⁴ G. BRELET, *Le temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, Paris, PUF, 1949, p. 25

⁵ E. HUSSERL, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, trad. fr. H. Dussort, Paris, PUF, 1964

du présent comme d'un point strict. Ce trajet implique une continuité sans coupures, cohérente, auquel cas il tomberait dans le passé et ce serait au tour d'un autre présent de s'accomplir. Pour illustrer son propos, HUSSERL utilise déjà l'exemple de la mélodie musicale. Une mélodie, considérée comme un tout, est « passée » lorsque s'achève la résonance de son dernier son.

Il s'agit alors de distinguer entre deux présents. Cette fois-ci, DAHLHAUS évoque BERGSON, qui, même s'il ne soutient pas la même thèse que HUSSERL, refuse également un présent comme point fixe. En effet, notre expérience temporelle est bien problématique comme le soulignait déjà AUGUSTIN. Pour la reconstituer, peut-être faut-il alors distinguer le *temps durée* du *temps espace*⁶. Ainsi, BERGSON prend l'exemple d'un morceau de sucre qu'il fait fondre dans de l'eau, expérience qu'il propose au Collège de France et qu'il reprendra dans *L'Évolution créatrice*⁷ : le *temps durée* est ce temps d'attente que nous éprouvons et le *temps espace*, spatialisé, décrit les états successifs du sucre fondant dans l'eau. Le *temps durée* est le temps originaire où la conscience est bien réelle mais délivrée du *temps espace*, qui est compté en secondes et donc est standardisé pour les besoins de la vie quotidienne. Ce *temps espace* est le temps que l'on peut spatialement se représenter. Il a toutes les qualités d'un espace : il est mesurable, calculable et en ce sens quantitatif, là où le *temps durée* est qualitatif : les moments de la conscience se détachent les uns des autres qualitativement et non pas quantitativement. DAHLHAUS nous met en garde contre le premier sentiment que l'on peut avoir à considérer la musique comme la « forme d'apparition » du *temps durée*. La musique ne saurait être une entité capable de s'accomplir uniquement par le *temps durée* : elle doit aussi se fonder nécessairement sur le *temps espace*, en tant que celui-ci est mesure, soubassement, pour permettre à la mélodie de se déployer. En ce sens, DAHLHAUS s'oppose quelque peu à BERGSON : les deux temps sont liés et il est difficile de les séparer dans la perception musicale, même s'il est important de les distinguer théoriquement. Les deux temps sont « donnés dans l'expérience en tant que liés par interaction » dans la musique. Ils n'ont donc aucune hiérarchie ni aucune autonomie. Le *temps espace* est ce « canevas temporel » sans lequel le « mouvement » qu'est le *temps durée* ne peut se faire. Par exemple, pour pouvoir expérimenter le *temps durée* comme accélération, il faut du *temps espace* qui va donner un repère stable par rapport auquel l'accélération est perçue.

⁶ H. BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Chapitre II « De la multiplicité des états de conscience. L'idée de durée », Paris, PUF, 2013

⁷ *L'Évolution créatrice*, Paris, PUF, 2009

Maintenant que nous avons posé notre présent dans le temps musical, un problème demeure. La musique est-elle dans le temps, c'est-à-dire dans un temps présent donné, ou alors contient-elle du temps en elle-même ? Il faut donc se pencher sur la définition de la musique même. Ou bien celle-ci se réduit aux œuvres musicales répétables, c'est-à-dire aux partitions où la musique est écrite, ou bien la musique se définit par les exécutions singulières des œuvres musicales. Finalement, la définition dépend de ce que nous pouvons entendre par musique et il n'y a à exclure aucune des deux propositions selon DAHLHAUS : il faut simplement les penser ensemble. Cette distinction est faite par Roman INGARDEN⁸. En effet, l'exécution singulière qui est un objet réel, au sens où la musique retentit, a une existence physique : elle est donc dans le temps. À l'inverse, la musique notée est un objet *purement intentionnel*, c'est-à-dire un objet qui est visé lorsque de la musique est perçue. Le spectateur, par l'intuition, vise cette musique notée dont il ne perçoit que l'exécution. Cette musique notée n'est donc pas liée *hic et nunc* avec le temps. Cependant, elle est répétable au sens où elle est le support des exécutions singulières et admet alors du temps en elle. Il s'agit donc bien de deux formes : une forme intentionnelle et une forme réelle. Ainsi, les réalisations d'une œuvre musicale sont contenues dans le temps car elles sont réelles dans le présent, et les œuvres notées contiennent du temps en elles dans leur durée et, en ce sens, sont répétables. La musique apparaît alors bien un art du temps dans les deux définitions possibles de celle-ci.

Par la suite, DAHLHAUS part d'un constat : la musique est perçue comme un tout. Ce constat est aussi soutenu par la psychologie de la forme (*Gestalt*). Selon celle-ci, nous percevons d'abord un tout avant de percevoir des parties. Il y a donc un primat du tout sur les parties. Cette thèse de la psychologie de la forme s'oppose à la conception d'une psychologie où tous les éléments d'une musique se succèdent bout à bout et donc sont isolés. DAHLHAUS ici adopte une démarche phénoménologique et non pas psychologique car celle-ci ne traite pas de la musique en elle-même.

Puisque ce tout est perçu, nous avons donc besoin d'un souvenir immédiat pour pouvoir concevoir une mélodie ou une œuvre musicale pleine et entière. Il y a donc autre chose à trouver. DAHLHAUS mentionne une nouvelle fois HUSSERL⁹, ce qui va permettre de mieux comprendre ce problème et de placer le passé et l'avenir dans le temps musical. Par la *réretention*, l'homme maintient un passé immédiat de ce qu'il a perçu musicalement. Ce vécu est complété par le

⁸ R. INGARDEN, « Das Musikwerk », *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, 1962 ou *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, trad. fr. D. Smoje, Paris, Christian Bourgois, p. 147-148

⁹ *Ibid.*

mouvement de *protention* qui consiste à anticiper la suite de la perception musicale. Ainsi, si nous ne pouvons que supposer la suite de la musique en utilisant notre habitude (par exemple en anticipant une cadence parfaite à la fin d'une œuvre), la musique nous apparaît comme une unité, un tout cohérent où le début et la fin sont « côte à côte ». Deux dimensions du passé expliquent ce phénomène. Lors d'une écoute, si nous percevons un présent qui se dilate, qui est continu (rétention), nous pouvons également percevoir un élément qui nous rappelle un autre élément perçu plus tôt (souvenir). Ce quelque chose rappelé peut être une variante s'il ressemble à ce qui a été perçu musicalement, ou alors un retour s'il est identique. Cependant, cet élément est coupé du présent puisqu'il appartient au passé : il est remémoré, il est rappelé. En ce sens, le souvenir est « versatile et discontinu » et s'oppose à la rétention qui est *continuum*. Maintenant que nous avons vu ces deux niveaux entre la rétention et le souvenir dans la perception musicale, il s'agit de mettre au jour leur relation. Continuité et discontinuité « s'interpénètrent », mieux : « se conditionnent ». Le *continuum* est le fond porteur de la musique qui permet alors d'avoir cette unité dans la perception musicale. Là-dessus se place la discontinuité, que DAHLHAUS explore en faisant référence aux *Leitmotive* de WAGNER qui apparaissent comme des « sauts brusques de la mémoire », rompant le *continuum*. Par ces *Leitmotive*, le passé n'est pas oublié mais bien préservé. L'œuvre est alors un tout continu et cohérent où prennent place des variations de motifs déjà connus et ressaisis depuis le passé. Il faut noter que la discontinuité n'est pas péjorative ici. Elle est en harmonie avec la continuité et même permet d'avoir une œuvre musicale riche, qui ne se résume pas à une simple succession d'éléments sonores.

Selon DAHLHAUS, cette relation mise au jour ici dans le souvenir entre la variante d'un motif et le modèle que rappelle cette variante n'est pas intuitive. Elle ne vient donc pas d'une intuition de l'esprit. En effet, seule la variante peut être intuitive car elle est réelle et jouée en acte, dans un présent, devant le spectateur qui peut la percevoir. La relation n'est donc pas elle-même intuitive car le modèle ne peut l'être. Nous ne pouvons en effet saisir le modèle qu'à partir de la variante elle-même. Le modèle est « plus pâle », abstrait : il se cache derrière l'exécution de la variante. Ainsi, la relation, bien que non-intuitive, est première. Cela se ressent car nous avons beaucoup plus conscience de la relation de ressemblance entre la variante et le motif que du motif lui-même en soi qui ne peut être saisi intuitivement. DAHLHAUS en conclut alors une imbrication des temps : il y a une localisation de l'élément joué dans le présent et cet élément « revêt la couleur du passé dont il provient ». Les couleurs du passé, en tant qu'elles

sont remémoration du modèle, permettent de ne pas sombrer dans l'oubli. La musique est alors art du temps par excellence car elle est imbrication des temps entre le passé et le présent.

II. La forme de la musique, une unité

Dans cette partie, il s'agit de questionner la forme musicale. DAHLHAUS évoque alors une forme précise et bien particulière que nous avons déjà vue : un morceau de musique est perçue comme un tout. En ce sens, DAHLHAUS oppose la musique aux chants primitifs, qui, eux, n'ont ni but, ni fin. La forme de la musique semble alors rationnelle : chaque détail est connecté avec le tout. Cette unité perçue est produite par la synthèse qui est la spontanéité et la réceptivité de l'auditeur, et permet le *continuum* sans mettre les différentes perceptions singulières côte à côte, comme nous l'avons vu dans la première partie avec HUSSERL. DAHLHAUS souligne ici qu'outre la synthèse produite par l'être percevant, c'est aussi par habitude que l'on suppose un tout de l'œuvre musicale. À force d'entendre des œuvres, l'auditeur va anticiper les détails comme s'inscrivant dans le tout. Ils n'ont pas de sens en soi mais uniquement rapportés au tout de l'œuvre.

Mais comment faire pour anticiper un tout alors que nous n'avons qu'une hypothèse de l'œuvre musicale ? Nous ne pouvons pas anticiper le tout d'une exécution musicale car elle n'est pas donnée d'emblée en entier mais le tout anticipé que nous avons est un *analogon* du tout d'une œuvre visuelle. Tout comme pour un objet visible, nous percevons d'abord une impression d'ensemble avant d'avoir des moments de détails. Il y a donc une « représentation d'une configuration achevée », qui est plus ou moins anticipée, sur laquelle des détails prennent place. Selon DAHLHAUS, ce tout peut aussi être déterminé, outre notre *analogon*, par le titre même de l'œuvre musicale, comme un rondo ou une sonate par exemple, qui nous permettent d'anticiper la tournure que va prendre l'œuvre.

Le tout anticipé et les détails s'inscrivent dans la succession temporelle de l'œuvre musicale. Celle-ci est prescrite, contrairement à d'autres arts, dont les œuvres ne sont pas soumises à des prescriptions temporelles. Nous pouvons observer un tableau dans sa totalité puis dans le détail, mais c'est nous-mêmes qui décidons quels détails nous apparaissent en premier et donc vers lesquels nous voulons aller, même s'il y a parfois des indications picturales qui nous emmènent dans un certain chemin de perception. L'intérêt esthétique de l'œuvre musicale est donc à comprendre comme un tout. Il est « dirigé vers la forme d'ensemble ».

Puisque nous formons déjà en nous une œuvre musicale comme un tout, nous allons sans doute juger cette œuvre par rapport à ce tout.

III. L'espace des sons et le mouvement musical

Il s'agit ici de s'interroger sur le mouvement musical. S'il est rapidement convenu que la musique est un mouvement sonore, celui-ci pose problème. Ce mouvement implique qu'il y ait un objet qui bouge, c'est-à-dire un mobile (le son), et un milieu dans lequel l'objet peut se mouvoir. La question se pose alors de savoir à la fois quel est ce mobile et quel est ce milieu. Selon la théorie des énergéticiens qui apparaît au XX^e siècle, le mouvement sonore est une énergie sous-jacente, comme essence même de la musique. Cette énergie, tantôt appelée *volonté* par August HALM ou *force* par Ernst KURTH¹⁰, est une entité où les sons apparaissent comme des points matérialisés. Le mobile considéré ici comme une énergie est quelque chose de trop métaphysique pour DAHLHAUS qui écarte vite la proposition des énergéticiens. Cette énergie ne permet pas d'analyser ou de décrire le mouvement concrètement et rationnellement. Il faut donc trouver autre chose.

Considérer la musique comme mouvement sonore conduit à placer le mobile dans un milieu que l'on peut appeler « espace des sons ». Cet espace des sons est métaphorique, irréel. Il s'oppose donc à l'espace réel où la musique est localisable dans le présent mais aussi aux représentations spatiales de la musique que nous pouvons avoir. Cet espace métaphorique nous amène à considérer les sons hauts et bas, de façon verticale pour ce qui est de la hauteur des notes, et horizontale pour le rythme, la dimension temporelle des sons. Le fait de considérer deux dimensions de cet espace et de considérer cet espace lui-même est contingent selon DAHLHAUS. Que cela soit dans les expressions de la vie courante aussi bien que dans le « jargon des experts », l'espace des sons n'est pas purement naturel. Ce n'est pas pour autant qu'il faut dénigrer ces deux dimensions car même s'il y a une partie conventionnelle, une partie naturelle demeure. S'il en a été ainsi, c'est peut-être parce qu'il est plus simple pour nous d'inscrire la musique dans cet espace de cette façon verticale et horizontale. Ainsi, dans l'Antiquité, les sons étaient « pointus et lourds ». On pourrait aussi, selon DAHLHAUS, parler de « clair-obscur », ce qui joint alors la musique à des qualités visuelles de couleurs. Le lien entre musique et art visuel

¹⁰ E. KURTH, *Fondements du contrepoint linéaire. Introduction au style et à la technique de la polyphonie mélodique de Bach*, Berne, Max Drechsel, 1917

suggéré ici peut être référé à des problématiques que nous avons déjà vues dans le cadre de la première séance du séminaire de phénoménologie de la musique.¹¹

Cet espace des sons en deux dimensions pose plusieurs problèmes que DAHLHAUS met au jour. Il s'agit d'abord, comme nous l'avons vu, de considérer que l'espace des sons est contingent et relève d'une convention, bien qu'il ait des éléments naturels. Un autre problème se pose alors. Le propre d'une dimension est d'avoir une réversibilité de la direction, c'est-à-dire de pouvoir circuler dans toutes les directions possibles selon les dimensions proposées. Or, le temps n'offre pas de réversibilité : on ne peut revenir au passé. Parler de dimension pose donc problème ici. Le dernier problème relevé par DAHLHAUS est nettement plus important : il manque un support au mouvement musical. DAHLHAUS déconstruit alors une réponse qui consisterait à affirmer qu'il n'y a qu'un son, devenant tour à tour grave ou aigu. Pour DAHLHAUS, il y a plusieurs sons qui sont relevés par d'autres sons plus aigus ou plus graves : il s'agit donc d'une succession. La thèse des énergéticiens ne répond pas non plus à la question car elle est insuffisante pour DAHLHAUS. Reste alors à trouver une solution à ce problème. Si DAHLHAUS conteste la thèse des énergéticiens, ce n'est pas pour autant qu'il conteste l'idée de percevoir la musique comme mouvement sonore. S'il affirmera plus tard que le mouvement mélodique n'est pas premier, il ne doit pas pour autant être négligé car il fait partie de la perception que nous avons d'un phénomène musical. Il s'agit simplement de trouver sa place phénoménologique. Cela rejoint alors sa position sur l'espace des sons qu'on ne doit pas éliminer car il correspond à une façon que nous avons de percevoir la musique. En ce sens, il n'y a pas de jugement de valeur ici. Il s'agit avant tout d'effectuer une analyse phénoménologique.

Il faut alors trouver une solution face à ces difficultés et aux réponses insatisfaisantes que DAHLHAUS présente. Celui-ci affirme que ce qui est premier dans la musique, c'est le rythme et non la mélodie comme le soutient KURTH. Il n'y a pas de mouvement musical sans rythme, ce qui implique donc qu'il n'y a pas d'espace des sons sans rythme. Ainsi, le *temps durée* solidifié en *temps espace* c'est-à-dire en rythme musical est premier. Pour soutenir cela, DAHLHAUS commence par opposer le mouvement rythmique et le mouvement mélodique. Le mouvement rythmique apparaît dans un système de rythmique mesurée. Il est indépendant du mouvement mélodique au sens où l'on peut penser un rythme sans mélodie. À l'inverse, le

¹¹ LANG, « Y a-t-il une objectivité du jugement esthétique ? », SIMMEL, « La légalité dans l'œuvre d'art » (1918), articles des *Annales de phénoménologie*, 2009

mouvement mélodique ne peut être pensé sans rythme, sinon nous ne percevons pas un mouvement musical mais plutôt un amas de sons épars. Ainsi, la dimension verticale *dépend* de la dimension horizontale. Un autre argument que DAHLHAUS reprend pour montrer la primauté du mouvement rythmique est celui de la simultanéité. Si l'on a tendance à voir l'écart entre les notes comme un espace, une distance, cela n'est possible que grâce au rythme. Sans celui-ci, la simultanéité de deux sons n'impliquerait qu'une consonance ou une dissonance, mais nous n'aurions aucune impression de distance. La dimension verticale comme son qui a des distances spatialement représentables dépend donc de la dimension horizontale comme rythme, et il est difficile de les séparer. Nous ne pourrions comprendre le phénomène sans le mouvement rythmique. La musique devient alors substrat d'elle-même par le rythme ce qui résout le problème d'un mobile et d'un milieu dans lequel celui-ci se meut. Ainsi la musique est ce mouvement rythmique premier sur lequel peut se déployer par la suite un espace des sons.

IV. La structure phénoménologique de la musique

Dans cette dernière partie du chapitre, DAHLHAUS s'emploie à définir la structure phénoménologique de la musique. Si les trois premières parties étaient plutôt consacrées à la perception même de la musique, il s'agit ici d'en tirer la structure. Nous passons donc à une nouvelle étape. Pour évoquer cette structure, DAHLHAUS s'appuie une nouvelle fois sur Roman INGARDEN¹². Celui-ci distingue la littérature, multistratifiée, de la musique qui, elle, n'aurait qu'une seule strate. Selon INGARDEN, pour que l'on puisse isoler une strate, celle-ci doit respecter certains critères, que DAHLHAUS résume au nombre de trois. Il y a d'abord la généralité : les éléments d'une strate doivent être constitutifs pour toutes les autres œuvres du même art. La généralité ne suffit pas, il faut également qu'il y ait continuité d'une strate : les éléments de la strate doivent former une connexion de bout en bout. Enfin, il faut une hétérogénéité de chaque strate avec les autres ; les strates doivent être nettement séparables. Selon ces critères, que DAHLHAUS accepte, la littérature peut alors mettre au jour trois strates différentes, énoncées par INGARDEN. Tout d'abord, la littérature dans son fondement admet le libellé, c'est-à-dire le mot dans la littéralité de son énoncé. Après le mot, vient la signification de ce mot ; celle-ci est intrinsèque à la phrase énoncée. Pour terminer, il y a enfin l'objet visé, extrinsèque, représenté par les mots. Si la littérature est un domaine multistratifié par ces trois strates, pourquoi, pour INGARDEN, la musique ne peut-elle avoir de strates différentes ? Nous

¹² *Ibid.*

avons déjà vu deux éléments musicaux qui peuvent peut-être apparaître comme des strates : les exécutions singulières et la musique notée... Pour INGARDEN, cela ne peut faire office de strates car les exécutions ne sont pas la musique elle-même. C'est la musique en soi qui est recherchée, non pas ses exécutions ou son interprétation. Il faut garder la musique en elle-même comme objet purement intentionnel que l'on vise actuellement. DAHLHAUS est d'accord avec INGARDEN, pour ce choix du moins. Il va cependant nier le fait qu'il n'y ait qu'une seule strate musicale. Pour INGARDEN, la musique ne peut faire ce que fait la littérature avec ses trois strates, tout simplement parce que la musique ne vise qu'elle-même et ne peut donc prétendre à une multistratification.

DAHLHAUS réfute donc INGARDEN en mettant au jour des strates musicales semblables aux strates littéraires. Il distingue trois domaines dans lesquels nous pourrions voir plusieurs strates de la musique. Le premier domaine concerne la composition et la forme sonore. Si la composition a, depuis le XVII-XVIII^e siècle, pris en compte la forme sonore, c'est-à-dire l'instrumentation, cela n'a pas toujours été le cas. Auparavant, l'instrumentation, c'est-à-dire le fait de confier telle mélodie à tel instrument précis, n'était pas nécessaire. L'instrumentation faisait partie de la pratique, de l'exécution, nettement séparée de la composition théorique. Désormais, elle devient un moment de l'œuvre elle-même en ce que le compositeur peut, par exemple, choisir le timbre d'un instrument qui va convenir à la mélodie à jouer. En ce sens, elle est prévue et construite avant l'exécution singulière de l'œuvre musicale. Cependant, on peut quand même la considérer comme une strate propre. En effet, la composition est tout à fait envisageable sans l'instrumentation. À l'inverse, l'instrumentation peut être modifiée sans que cela touche la composition même si cela altère l'exécution. Les deux pourraient donc être considérées comme deux strates. Elles fonctionnent ensemble parfois mais peuvent être indépendantes l'une de l'autre.

Le second domaine mis au jour par DAHLHAUS concerne ce qu'il appelle la qualité et la quantité et entre dans le domaine de la composition. Celles-ci concernent à la fois la mélodie et le rythme et dans les deux cas, la qualité se fonde sur la quantité. Au niveau de la mélodie, la quantité apparaît comme la distance entre deux sons : c'est-à-dire la distance entre deux notes dans un intervalle par exemple. La qualité est, quant à elle, le degré de consonance et de dissonance. Ce degré ne peut apparaître que s'il se fonde sur la distance dans un intervalle. C'est la distance qui va permettre de caractériser un intervalle comme dissonant ou consonant. Il y a alors hétérogénéité entre les deux, même si, tout comme la composition et

l'instrumentation, ils peuvent aller de pair. DAHLHAUS les compare alors au libellé et à la signification. La quantité comme distance apparaît comme le libellé, et la qualité, en tant que degré de dissonance ou de consonance, comme la signification. Au niveau du rythme musical, les qualités sont les temps forts ou faibles tandis que les quantités sont les degrés d'intensité. Là encore, la qualité se fonde sur les quantités. En effet, la qualité de temps fort peut être exprimée par plusieurs moyens quantitatifs. Pour illustrer cela, DAHLHAUS prend deux exemples. Dans une marche ou une danse, le temps fort sur le premier temps de la mesure peut être mis en relief par un accent d'insistance, c'est-à-dire une quantité d'intensité. Pour des instruments tels que l'orgue qui ne permet pas, dans le jeu musical, de faire un accent d'insistance par la pression de la main sur la touche, on peut marquer ce temps en jouant sur la durée de la note. Ainsi, pour marquer l'insistance, il suffit d'appuyer légèrement plus longtemps sur la touche, ce qu'on appelle une « extension agogique ». Cette extension est perçue qualitativement, relevant donc du temps fort, et non prise en soi comme un rythme particulier. Ainsi, dans le rythme musical, il y a également hétérogénéité entre la qualité du temps fort et les quantités qui l'expriment, à l'inverse de la thèse d'INGARDEN.

Enfin, le troisième domaine sur lequel s'aventure DAHLHAUS pour mettre au jour de nouvelles strates musicales est celui de la configuration sonore et de la fonction harmonico-tonale. Pour cela, DAHLHAUS utilise l'accord. Il fait une différence entre la configuration de l'accord c'est-à-dire les sons qui le composent, et sa fonction, c'est-à-dire son rôle dans l'harmonie : tonique, dominante, relative, etc. DAHLHAUS souligne la divergence de la configuration et de la fonction. Des accords peuvent avoir la même fonction, par exemple de sous-dominante, tout en étant complètement différents au niveau de la teneur sonore. Il est intéressant de remarquer aussi que la configuration d'un accord joue un rôle dans ce que l'on éprouve musicalement.

Il apparaît donc que la musique a plusieurs strates, que ce soit dans l'œuvre elle-même entre composition et instrumentation ou alors dans la mélodie, le rythme ou l'harmonie. La contestation de DAHLHAUS se fait suivant le processus d'INGARDEN. Sa critique monte encore d'un cran lorsqu'il rend compte que, même s'il a mis au jour ces différentes strates, le terme même de strate est mal choisi pour la musique. En effet, nous avons pour l'instant, suivant la stratification littéraire, utilisé les termes d'INGARDEN qui sont, selon DAHLHAUS, trop métaphoriques. Nous pouvons donc distinguer plus que ces trois strates dans la musique. La question se pose alors de savoir comment revenir à la musique pour mettre au jour ses propres

strates et par quel terme nous pouvons définir ces strates puisque le mot même de « strate » est impropre. La conclusion de DAHLHAUS paraît au départ quelque peu paradoxale voire partielle. Il est vain selon lui de compter toutes les strates de la musique. Nous en sommes bien incapables. Pourtant, ce serait une erreur de considérer qu'il n'y en a qu'une comme le fait INGARDEN. DAHLHAUS montre ici une indépendance du domaine musical. Il ne faut pas l'étudier selon l'aspect littéraire mais en tant que musique elle-même. Cela complique quelque peu la tâche du phénoménologue qui doit travailler avec des mots. La musique est donc à comprendre à partir d'elle-même.

Conclusion

Ce chapitre XIII de *l'Esthétique de la musique* de Carl DAHLHAUS traite de la phénoménologie de la musique. Comme nous avons pu le voir, il s'agit d'abord de s'interroger sur notre perception musicale par une méthode phénoménologique pour pouvoir ensuite en tirer une structure. La musique apparaît comme un art du temps, en tant qu'elle a du temps en elle et qu'elle est dans le temps. Elle est imbrication des temps et il faut commencer par ce temps musical primordial afin de réussir une bonne analyse phénoménologique. Cet art du temps est considéré par l'homme comme un tout. La forme musicale est alors à comprendre comme un tout unifié entre continuité et discontinuité. Ce tout a du mouvement, qui ne peut être envisageable que s'il est d'abord rythmique, car il introduit une distance sur laquelle la mélodie se fonde. Pour finir, ces descriptions s'inscrivent dans une structure phénoménologique de la musique composée de plusieurs strates. De ces strates, on ne peut savoir le nombre selon DAHLHAUS car on ne peut traiter la musique de la même façon que l'on traite d'autres domaines comme la littérature. Ainsi, si l'on ne peut savoir le nombre exact de strates musicales, il est risqué et faux de considérer qu'il n'y en a qu'une. La « strate » apparaît alors comme un vocabulaire peu approprié à la musique, laquelle doit se comprendre comme un tout, en soi.

Ce chapitre marque le travail de phénoménologue de Carl DAHLHAUS. Il permet à la fois d'entreprendre une description précise des phénomènes musicaux tout en affirmant clairement une thèse. Ainsi, commencer par le temps n'est pas anodin si l'on en vient à affirmer par la suite que le mouvement premier est un mouvement rythmique. DAHLHAUS rend compte de l'expérience musicale de tout homme tout en guidant le lecteur au rythme de sa lecture. Sa démarche est phénoménologique car seule celle-ci peut rendre compte de la musique même. Cela n'est pourtant pas de tout repos, comme nous venons de le voir, et les recherches sont à poursuivre. Ce chapitre offre une base pour la phénoménologie de la musique en tant qu'il

interroge sa condition même et permet de développer une telle phénoménologie dans un cadre qui évite toute confusion.

BIBLIOGRAPHIE

1. DAHLHAUS Carl, “Sur la phénoménologie de la musique”, *Esthétique de la musique*, chapitre XIII, Cologne, Hans Gerig, 1967, traduit par P. Lang dans les *Annales de phénoménologie*, volume 12 (2013)
2. DAHLHAUS Carl, *L’Esthétique de la musique*, trad. J. Labia, Paris, Vrin - Essais d’Art et de Philosophie, 2015
3. BRELET Gisèle, *Le Temps musical. Essai d’une esthétique nouvelle de la musique*, Paris, PUF, 1949
4. INGARDEN Roman, *Qu’est-ce qu’une œuvre musicale ?*, trad. D. Smoje, Paris, Christian Bourgois, 1989
5. HUSSERL Edmund, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, trad. H. Dussort, Paris, PUF, 1964
6. SALANSKIS Jean-Michel, *Husserl*, Paris, Les Belles Lettres, 1998 (ouvrage qui nous a permis d’explorer la question du temps chez Husserl plus en détail)
7. BERGSON Henri, *L’Évolution créatrice*, Paris, PUF, 2009
8. BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Chapitre II « De la multiplicité des états de conscience. L’idée de durée », Paris, PUF, 2013

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|----|
| Introduction | 1 |
| I. La musique : un art du temps | 2 |
| II. La forme de la musique, une unité | 6 |
| III. L'espace des sons et le mouvement musical | 7 |
| IV. La structure phénoménologique de la musique | 9 |
| Conclusion | 12 |
| BIBLIOGRAPHIE | 13 |
| TABLE DES MATIÈRES | 14 |