Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (2007)

Heft: 97

Artikel: Ton ou son? Réfléchir sur la musique (d')aujourd'hui : la philosophie de la musique à l'épreuve de la réalité = Klang oder Ton? : Reflexionen über Musik (von) heute

Autor: Arbo, Alessandro

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927725

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

TON OU SON ? RÉFLÉCHIR SUR LA MUSIQUE (D')AUJOURD'HUI

PAR ALESSANDRO ARBO

La philosophie de la musique à l'épreuve de la réalité

Klang oder Ton? – *Reflexionen über Musik (von) heute*
Obwohl sich in den letzten Jahren viele Denker wie Ingarden, Davies, Levinson, Kivy, Budd und Scruton mit der Philosophie der Musik sehr intensiv befasst haben und dadurch auch der Musikologie neue Wege weisen konnten, wird die Reflexion über Musik nur selten zur Philosophie der *neuen* Musik. Alessandro Arbo betrachtet diese Eigentümlichkeit aus historischer Perspektive und fragt sich: Wie hilfreich sind Musiktheorie und Philosophie, wenn es um das Verstehen von zeitgenössischer Musik geht?

Il ne nous semble pas exagéré d'affirmer que la philosophie de la musique est aujourd'hui en plein essor[1]. On assiste depuis deux ou trois décennies à une heureuse focalisation de la recherche sur des problématiques théoriques d'intérêt général. Si l'on compare les arguments de philosophes comme Peter Kivy, Jerrold Levinson ou Aaron Ridley à ceux qui ont été avancés dans les années 50 ou 60 par des auteurs qui se réclamaient de l'hégélianisme, du néo-marxisme ou du bergsonisme, on note que les thématiques traitant de la valeur ou du contenu de vérité d'un langage ou d'une période historique donnée — le modèle d'Adorno, encore assez suivi en Allemagne, est de ce point de vue exemplaire — cèdent la place à des questions plus ouvertes ou transversales comme l'expression, la compréhension ou l'ontologie de l'œuvre musicale, ou encore l'analyse des critères mis en œuvre pour sa description et son évaluation.

Parmi les synthèses qui ont le plus fortement contribué à donner une nouvelle impulsion au débat, citons entre autres *Music and the Emotions* (1985) de Malcolm Budd, *The Corded Shell* (1980) et *Music Alone* (1990) de Peter Kivy, *The Imaginary Museum of Musical Works* (1992) de Lydia Goehr, *Music and Meaning* (1994) de Stephen Davies, *The Aesthetics of Music* (1997) de Roger Scruton, *Music in the Moment* (1997) de Jerrold Levinson, *The Philosophy of Music* (2004) d'Aaron Ridley. Il existe également en Europe des projets d'une certaine envergure, même si, dans des pays comme l'Italie et l'Allemagne, les progrès les plus remarquables ont surtout été enregistrés dans le domaine de la reconstruction historique et de la discussion critique. La recherche phénoménologique a néanmoins témoigné d'une ambition spéculative de premier ordre[2] ; la recherche d'orientation sémiologique[3] a elle aussi relancé d'importantes thématiques théoriques, tout comme la *Begriffsgeschichte*[4] et les débats nés autour des notions de modernité et de postmodernité[5]. La réflexion d'inspiration herméneutique[6] a également connu un regain d'intérêt : en elle est sensible la volonté non seulement d'aborder les questions générales à partir de desseins interprétatifs précis, mais aussi de tendre à des finalités d'intérêt historiographique ou pédagogique.

La pensée de Wittgenstein d'une part et le structuralisme linguistique de l'autre sont probablement à l'origine du vaste rayonnement actuel de thématiques telles que la compréhension et la signification de l'objet musical. Si les répertoires qui ont le plus retenu l'attention sont très variés, on peut néanmoins constater une tendance, visible notamment dans le débat anglo-saxon, à puiser des exemples surtout dans la tradition savante de Bach à Brahms ; au-delà, les philosophes acceptent encore volontiers d'interroger Stravinsky, Webern et quelques auteurs du milieu du XXe siècle, et parfois même les musiques populaires et improvisées. Mais, sauf dans de rares cas (au nombre desquels se trouvent le minimalisme ou la musique aléatoire) ils ne s'intéressent pas vraiment à la musique du deuxième après guerre : les chemins frayés par le post-sérialisme ou le spectralisme français, par exemple, demeurent presque complètement inexplorés.

Ce phénomène est *a priori* paradoxal : là où la réflexion obtient ses résultats les plus originaux, l'objet finit par s'éloigner de l'actualité et de l'histoire la plus récente. Autrement dit, réfléchir sur la musique aujourd'hui ne veut pas dire, au moins en ce qui concerne une bonne partie de la discussion contemporaine, réfléchir sur la musique d'aujourd'hui. On pourrait être tenté d'expliquer ce fait par un bilan conjoncturel, en rappelant les habitudes culturelles des chercheurs. D'une manière un peu plus ambitieuse, on pourrait soutenir, à la suite d'un célèbre argument hégélien, que les phénomènes du passé sont les seuls vraiment saisissables par le savoir philosophique. De tels phénomènes nous sont d'ailleurs beaucoup plus familiers : il est ainsi indubitable qu'en Occident ce genre de répertoires est plus accessible, tant dans les salles de concert que sur le marché discographique.

Nous ne nous demanderons pas quelle explication est la plus prometteuse, car, pour répondre à une telle question, il nous faudrait recourir à des instruments sociologiques situés hors de notre champ de compétence. Il nous semble plus opportun, pour garder la discussion à un niveau esthétique, d'interroger directement les argumentations auxquelles les auteurs se sont (parfois) livrés afin d'expliquer ou de justifier leurs répertoires de prédilection. Un exemple particulièrement intéressant de ce point de vue nous semble être celui du philosophe anglais Roger Scruton dans son ouvrage fondamental, *The Aesthetics of Music* (1997). En abordant les problématiques cardinales de cette discipline — de la perception à l'ontologie de l'œuvre musicale, de l'analyse de notions clés comme « représentation », « expression », « compréhension », « contenu », « performance » à l'examen des problématiques touchant au jugement de valeur — l'auteur développe des thèses fortes, soutenues par un constant effort de synthèse et une langue claire et énergique. Or, d'une manière significative, Scruton cherche d'abord à distinguer ce que nous entendons par « musique » d'autres phénomènes

1. Comme le soulignent, entre autres, Stephen Davies (« Music », dans *The Oxford Handbook of Aesthetics*, éd. par Jerrold Levinson, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 489) et Roger Scruton (« Wittgenstein et la compréhension musicale », trad. de l'anglais par Jean-Philippe Narboux, *Rue Descartes*, 39, 2003, p. 69).

2. La recherche de Giovanni Piana (voir les nombreuses études sur la musique publiées sur son site web http://filosofia.dipafilo.unimi.it/~piana/pianaidx et, surtout, la synthèse *Filosofia della musica*, Milano, Guerini, 1991) demeure à notre avis un des résultats les plus originaux. Le lecteur de langue française trouvera les principales problématiques de la discipline discutées avec clarté et esprit de synthèse dans les essais de Dominique Pradelle.

3. Parmi les travaux de plus grande ampleur dans le panorama actuel on peut signaler l'encyclopédie dirigée par Jean-Jacques Nattiez (publiée en Italie par Einaudi et en France par Actes Sud), et les perspectives développées par Eero Tarasti, Gino Stefani, Mario Baroni et Rossana Dalmonte.

4. À la suite des études sur la terminologie musicale entreprises dans les années 50 par Wilibald Gurlitt et poursuivies par Hans Heinrich Eggebrecht et Albrecht Riethmüller, ce modèle de recherche a été récemment repris en Italie par l'équipe coordonnée par Gianmario Borio (*Storia dei concetti musicali: armonia – espressione – forma – tempo –*

appartenant génériquement à la sphère du sonore. Et c'est au cours de cette discussion qu'il parvient à établir une distinction entre « son » et « ton » destinée à jouer un rôle central dans son ouvrage et à légitimer en grande partie le choix de ses exemples musicaux.

La nécessité d'introduire une telle distinction, à vrai dire primordiale dans l'histoire de la théorie musicale, est postulée à partir du constat que la perception musicale d'un événement ou d'un processus sonore ne coïncide pas avec une simple perception acoustique. L'« entendre musical », note Scruton en reprenant le fil d'une discussion que l'esthétique analytique avait menée à partir du deuxième Wittgenstein, est un « entendre comme » : c'est-à-dire une perception orientée, polarisée ou organisée à partir d'une conception. À l'aide d'un argument qui, curieusement, n'est pas sans rappeler celui que, cinquante ans auparavant, Boris de Schlœzer avait énoncé dans son *Introduction à J.-S. Bach*[7], Scruton ajoute toutefois que si nous ne sommes pas capables de mieux formuler une telle remarque, c'est-à-dire de préciser quelle organisation est ici en jeu, nous n'avons pas encore vraiment répondu à la question de la nature propre d'une perception musicale[8].

La manière dont cet argument est développé est originale et les arguments de Scruton ont le mérite d'attirer l'attention sur un aspect qui d'habitude ne retient pas longtemps les musicologues : la nature éminemment métaphorique du langage par lequel nous décrivons et, en grande partie, définissons les éléments fondamentaux de l'expression musicale. Ce sont surtout des métaphores spatiales (comme « high » et « low » pour l'indication de l'intonation en anglais, mais le français emploi plutôt « aigu » et « grave ») qui marquent notre expérience de la musique ; ou plutôt, comme le note Scruton, « l'organisation qui produit la musique des sons nous invite, presque inexorablement, à penser le son en des termes spatiaux »[9]. Or, on remarque que ces métaphores ne peuvent pas être appréhendées par opposition à des formulations plus littérales ; elles ne sont pas gratuites dans la définition de « l'objet intentionnel de l'expérience musicale. Enlève la métaphore, et tu arrêtes de décrire l'expérience de la musique »[10].

Cette observation touche au rôle qu'un tel apparat métaphorique joue déjà au niveau des facteurs qui structurent la perception. Nous avons probablement de nombreuses manières d'entendre une série de sons comme celle qui nous est proposée par le premier thème de la Septième symphonie de Bruckner ; mais si à l'écoute quelqu'un n'arrive pas à saisir « la force qui la [la mélodie] pousse vers le haut, pour ensuite la laisser retomber un bref instant »[11], nous ne pourrons pas affirmer qu'il a compris son sens musical. La constatation nous paraît juste : nous ne voyons pas comment on pourrait attribuer à quelqu'un qui demeurerait sourd à cette élévation – traduisible également dans un geste et dans une respiration — une compréhension de ce début. Mais pour saisir les conséquences que Scruton en tire, il faut rappeler les remarques qui en sont corollaires. L'une des plus importantes (selon l'auteur lui-même) souligne que, lorsque nous entendons de la musique, nous traitons l'espace sonore non pas comme un *continuum* mais comme un champ organisé ou segmenté par unités discrètes. Cette « *pitch matrix* » — certainement bien visible dans cet exemple — est conçue comme un présupposé fortement généralisable, une sorte d'universel susceptible de caractériser la définition même du phénomène « musique ». « Les variations culturelles – remarque Scruton – ne changent rien au fait que tous les peuples musicaux, quelle que soit leur tradition, partageront l'octave en hauteurs discrètes [*discrete pitches*] ou en zones d'intonation [*pitch areas*], et entendront les hauteurs intermédiaires [intervening pitches] comme fausses [*out of tune*]»[12].

Or, comme il a souvent été noté (et en partie prouvé par les recherches de la psychologie cognitive), une telle tendance à la discrétisation rapproche les phénomènes musicaux des phénomènes du langage, et notamment de ceux qui intéressent les disciplines phonologiques. Robert Francès, un des pionniers de la psychologie de la musique en France, soutenait déjà qu'une écoute musicale sous-entendait toujours une forme d'« abstraction notale »[13]. Dans l'optique de Scruton, cette discrétisation est conçue comme un des fondements sur lesquels repose la différence entre « son naturel » et « son musical », c'est-à-dire « ton ». Et, pour mesurer à quel point cette notion est centrale, le philosophe rappelle que ce que l'Occident a nommé « musique » implique en principe une telle transformation. Nous ne devons pas penser seulement à une discrétisation des hauteurs (bien que ce facteur demeure fondamental) ; plus globalement, le « ton » désigne « un son qui existe à l'intérieur d'un "champ de force" musical » dont l'accès est réservé aux « êtres rationnels, bénis par l'imagination »[14]. Parmi les éléments susceptibles de caractériser un tel champ de forces il faut compter l'intonation, le rythme, la mélodie et l'harmonie. De tels éléments, observe Scruton, « ne sont pas les seules formes d'organisation musicale ; mais ils nous fournissent le cœur de l'expérience musicale dans notre culture, et peut-être dans d'importe quelle culture nettement engagée dans le *music-making* »[15].

Pour ne pas s'entendre objecter que certaines expressions du XXe siècle, Cage en tête, échappent à une telle contrainte, Scruton déclare tout simplement ne pas prendre au sérieux les questions soulevées par une pièce comme *4'33"*: des questions « sans objet, qui — selon lui — ne lancent aucun défi au philosophe qui maîtrise bien son sujet »[16]. En général nous sommes invités à réfléchir sur le fait que « ce que nous considérons comme musique dépend de notre décision ; et il s'agit d'une décision prise avec un dessein en tête ». Or, ce dessein consiste, dans la perspective de Scruton, « à décrire et, si possible, élargir le genre d'intérêt que nous avons pour une symphonie de Beethoven ». Ainsi, la question de savoir « si telle ou telle expérience moderniste ou post-moderniste est une œuvre musicale » lui semble sans objet « tant que nous ne pouvons pas expliquer les illustrations pour nous centrales de cet art [*our central instances of the art*] »[17]. Bref, si nous ne sommes pas capables d'expliquer ce qui nous intéresse chez Beethoven, il est inutile de vouloir s'attaquer au reste.

En elle-même cette position est difficilement contestable : au fond, tout dépend d'une décision prise en fonction d'un dessein et d'un répertoire qui ne sont pas vraiment justifiés mais postulés. Les contester reviendrait à émettre un jugement sur des goûts que, par définition, il est vain de discuter, ou des valeurs que nous sommes toujours libres de partager ou de refuser. Mais si ce choix est considéré comme typique de notre culture et même présenté sous la forme d'un argument fondé sur un des exemples les plus incontournables de celle-ci, alors nous nous sentons interpellés et souhaitons répliquer. Admettons que l'adoption d'un certain point de vue soit inévitable lorsque nous cherchons à préciser ce qu'entendre la « musique » veut dire. Il faut l'avouer : lorsque Scruton décide de voir en une symphonie de Beethoven un exemple des plus parlants, son point de vue (ou d'écoute) est sans doute dans une large mesure aussi le nôtre[18]. Il nous

opera, sous la dir. de Gianmario Borio et Carlo Gentili, Carocci, Roma, en cours de publication).

5. Voir les livres d'Albrecht Wellmer et la discussion menée par Béatrice Ramaut-Chevassus dans *Musique et post-modernité*, Paris, PUF, 1998.

6. Voir par exemple les actes des colloques de Francfort (*Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, sous la dir. de Carl Dahlhaus, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1975) et de Strasbourg (*Approches herméneutiques de la musique*, sous la dir. de Jacques Viret, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2001). Une section du récent colloque de Strasbourg (*Méthodes et perspectives de l'esthétique musicale, entre théorie et histoire*, Strasbourg, 18-19 novembre 2005, sous la dir. d'Alessandro Arbo, actes en cours de publication), a été également consacrée à l'herméneutique et à la théorie de la réception.

7. Lorsque nous définissons la temporalité de la musique comme une temporalité « organisée », observait Schlœzer, une telle définition demeure insuffisante et équivoque si nous ne faisons pas encore un pas et ne précisons pas de quelle organisation il s'agit (Boris de Schlœzer, *Introduction à J.-S. Bach. Essai d'esthétique musicale*, Paris, Gallimard, 1947 p. 40).

8. Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford, OUP, 1997, p. 16.

9. Ibid., p. 15.

10. Ibid., p. 92.

11. Ibid., p. 21.

12. Ibid., p. 16.

13. Robert Francès, *La perception de la musique*, Paris, Vrin, 1984[2], p. 23. Une division du continuum sonore en unités scalaires comparables aux phonèmes de la langue est explicitement postulée par l'analyse sémiologique (Jean-Jacques Nattiez, « La signification comme paramètre musical », dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, vol. 2, « Les savoirs musicaux », Actes Sud, 2004, p. 258).

14. Scruton, *The Aesthetics of Music*, p. 17.

semble en revanche moins opportun de lui opposer d'emblée un cas comme celui de Cage. Certes, il s'agit d'un exemple stratégiquement efficace (et qui semble presque nous murmurer à l'oreille : « regardez, tout ou rien ! et maintenant jugez par vous-mêmes »). Nous ne voulons pas discuter ici de sa valeur ou de sa signification propre ; mais son statut de cas limite, peu représentatif du territoire qui le sépare du « centre » nous paraît révélateur. Scruton n'ignore assurément pas les objets qui se trouvent à une certaine distance de ce centre – un des mérites de son livre est justement de commenter des exemples aussi différents que Bach et Górecki, en passant par Sibelius, Stravinsky, Messiaen, Britten, Vaughan Williams, Humperdinck, et beaucoup d'autres encore. Il est néanmoins indéniable qu'après avoir posé une telle définition de ce qu'il convient d'entendre par musique, toute une série de phénomènes finissent par en être exclus. Or cela pose problème à partir du moment où certains d'entre eux font partie intégrante de ce qu'aujourd'hui, sans crainte de passer pour des originaux ou d'irréductibles avant-gardistes, nous pouvons qualifier de musique. On pourrait peut-être partir de certaines œuvres capitales comme *Lontano* ou *Doppelkonzert* de Ligeti, *O'King* et *Chemins IV* de Berio, *Saturne* de Dufourt, *Les espaces acoustiques* de Grisey, et de leur influence sur les jeunes compositeurs des trois dernières décennies. Mais on pourrait prendre aussi en compte l'impact qu'elles sont capables d'avoir sur le grand public. Elles demandent à l'auditeur un degré d'attention comparable à celui requis pour l'écoute de la musique tonale, même si elles impliquent des formes de compréhension différentes. Et lorsque l'une d'entre elles se réalise, leur impact émotionnel ne nous semble pas moins fort que celui qui peut accompagner l'écoute d'une symphonie de Beethoven ou de Brahms.

Voilà ce qu'il convient dès l'abord d'admettre, avec une franchise égale à celle dont témoigne Scruton, si nous ne voulons pas partir sur de fausses illusions. Autrement dit : nous ne croyons pas que, pour pouvoir inclure dans notre réflexion la musique contemporaine, il faille nécessairement recourir à une philosophie de l'histoire de la musique ou à d'autres formes de déterminisme dialectique. L'argument sur lequel nous voudrions asseoir notre réplique reprend une question (certes ancienne, mais cruciale) de hiérarchisation des paramètres. Car, si d'un côté Scruton s'attache à mettre en évidence le caractère complexe ou composite de la notion de « ton » en tant que champ de force de la perception musicale, dans son examen des paramètres qui le composent il ne peut pas éviter de réaffirmer la priorité des facteurs de structuration mélodique, rythmique et harmonique, en reléguant le timbre au rôle secondaire de coloration de la ligne. Il y est amené par l'observation que, lorsque nous parlons de timbre, nous utilisons des métaphores qui ne nous permettent pas de situer l'objet sonore dans un « espace musical », ni d'identifier un élément susceptible de nous aider à définir son individualité musicale (une orchestration, pour autant que ses qualités puissent la rendre intéressantes, est ainsi toujours perçue comme une version nouvelle d'une même pièce, et non comme une pièce nouvelle)[19].

Or, même si cet argument (souvent employé par les sémiologues) semble fonctionner à la perfection — nous en convenons — lorsqu'il s'agit d'expliquer nombre d'œuvres et de traditions, cela ne devrait pas pour autant nous autoriser à en faire une sorte de principe universel ou de condition applicable à toute culture musicale. Nous avons ici affaire à une forme de généralisation qui risque de reléguer les phénomènes de l'actualité dans une sorte de lit de Procuste intrinsèquement incapable de rendre compte de leur taille ou de leur aspect. Le fait que le timbre se présente, même dans la plupart des musiques d'aujourd'hui, savantes ou populaires, comme un facteur de coloration étranger à la structuration de la pièce ne permet pas non plus de lui assigner constitutivement ce rôle. En effet, dans certains exemples — qu'ils soient fournis par le rock progressif, Debussy ou les musiciens de l'Itinéraire — il se révèle bel et bien être une variable caractérisant l'individualité du morceau et joue, de ce fait, un rôle central : avec le rythme, c'est le facteur autour duquel, ou à partir duquel, les autres variables se rassemblent ou s'organisent.

La question de savoir comment on parvient à un tel résultat et, par ailleurs, quelles sont les implications ou les conséquences de la perception d'un tel objet sonore sur nos critères de métaphorisation de l'espace musical, devrait constituer un des grands défis non seulement de la musicologie mais justement — comme nous serions sans doute tenté de l'affirmer par l'introduction d'un *sollen* dans notre discours — de la philosophie de la musique d'aujourd'hui. Il suffit de songer à quel point la musique d'après 1945 nous a conduits à réviser le vocabulaire auquel nous recourons dans nos descriptions et explications pour prendre conscience de l'ampleur du changement : on peut aller de notions comme « harmonie timbre », « texture », « interpolation », « tissage » « hybridation », « pattern », aux métaphores tactiles utilisées pour qualifier certains aspects de la « vie intérieure » du son, comme sa « granulosité », ou la « rugosité » d'un intervalle, etc.

Nous sommes néanmoins pleinement d'accord avec Scruton quand il déclare que « l'ordre de la musique est un ordre *perçu* » et que les connaissances (souvent tacites) de la grammaire musicale que nous pouvons développer « ne sont pas exprimées en théories mais en actes de recognition [*acts of recognition*] »[20]. Si nous voulons considérer l'objet d'un point de vue esthétique — et non dans une des multiples significations qu'il peut assumer dans notre vie et notre culture — il est indispensable de garder à l'esprit aussi bien cette remarque que celle qui lui est corollaire et qui concerne la nécessité de recourir constamment à l'expérience. Plus précisément, il faudra reconnaître qu'une compréhension musicale demeure, essentiellement, « un cas particulier de compréhension intentionnelle »[21], comme le note Scruton en faisant sienne une notion de la phénoménologie. Mais cela ne devrait pas pour autant nous inciter à négliger les différentes façons dont une telle compréhension se réalise face aux différents objets intentionnels. L'obligation de se confronter aux configurations et conventions spécifiques qui caractérisent chaque style, genre et répertoire, demeure également essentielle, ainsi que l'ont souligné d'autres philosophes[22]. Ces remarques nous paraissent conserver toute leur pertinence même lorsque nous partons du principe qu'il faut distinguer les formes proprement musicales de la compréhension d'autres formes de conception (rationnelles, mathématiques, politiques, etc.) de l'objet musical.

Et du reste, si à partir de cette distinction nous pouvons comprendre les objections que Scruton a formulées à l'encontre d'un modèle de compréhension comme celui impliqué par le sérialisme dodécaphonique[23], il nous semble inopportun de les appliquer sans discrimination à toute musique qui va au-delà des limites d'une tonalité élargie. Ce vers quoi une bonne partie de la musique récente a tendu, c'est exactement l'idée d'un ordre musical appréciable à partir des modifications progressives d'une structure sonore, et non à partir de l'application d'un schéma formel ou d'un principe de structuration établi par le haut. Arriver à suivre les transformations

15. Ibid., p. 20.

16. Ibid., p. 16.

17. Ibid., p. 16-17.

18. À quelqu'un qui, dans notre civilisation, se demanderait si quelque chose comme la musique existe, la réponse « Oui, Beethoven ! » serait à la fois assez probable et pertinente, observait il y a quelques années Hans Heinrich Eggebrecht dans son dialogue avec Carl Dahlhaus, *Was ist Musik?*, Wilhelmshaven, Heinrichshofens's Verlag, 1985 (nous avons utilisé la trad. italienne d'Angelo Bozzo, *Che cos'è la musica*, Bologna, il Mulino, 1988, p. 13).

19. Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, p. 77.

20. Ibid., p. 18.

21. Roger Scruton, « Understanding Music », dans *The Aesthetic Understanding. Essay in the Philosophy of Art and Culture*, South Bend, St. Augustine's Press, 1998, p. 90.

22. Voir par exemple les arguments de Jerrold Levinson, « What a Musical Work is » (1980), trad. fr. de Jean-Pierre Cometti, « Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ? » dans *L'art, la musique et l'histoire*, Paris, L'éclat, 1998, p. 50-56, et de Stephan Davies, Musical Meaning and Expression, Ithaca et London, Cornell University Press, 1994, p. 325-331.

23. Voir aussi Roger Scruton, « Wittgenstein et la compréhension musicale », p. 72-73.

de l'objet sonore qui se présente au début de *Partiels* (1975) de Grisey (exemple classique entre tous), revient à saisir un processus qui est, de fait, le trait d'union entre des situations perceptivement différentes (plus ou moins stables, centrées, dépressives, etc.). Pour autant que la technique de composition spectrale soit susceptible de nous dévoiler le principe de cette évolution dans l'articulation de la microstructure dynamique du son, l'élément le plus intéressant ici (au moins pour l'auditeur) est qu'une compréhension se réalise dans la perception elle-même, ou plus précisément dans un acte de recognition que nous pouvons en quelque mesure développer. Si nous savons où diriger notre attention, la compression progressive d'un spectre, par exemple, sera perçue comme une forme de tension qui monte à l'intérieur d'un processus. Un changement soudain fait son apparition lors du déclenchement d'un effet de seuil qui, tout en demeurant également bien perceptible, nous permet d'enregistrer la discontinuité et de la comprendre comme une conséquence de la transformation précédente.

Une bonne partie de la production contemporaine — de Karlheinz Stockhausen à Jonathan Harvey, de Klaus Huber à Michael Jarrell, de Giacinto Scelsi à Tristan Murail, de Hugues Dufourt à Fausto Romitelli — nous offrirait d'excellents moyens de mettre en évidence les implications de cette manière d'écouter (ou d'« entendre comme », justement). Nous nous contenterons de mentionner un autre exemple classique. *Atmosphères* (1961) de Ligeti s'ouvre sur un objet sonore complexe qui, à la première écoute, paraît ne nous laisser aucun repère. Si nous tentions d'approcher cet objet intentionnel en termes de « ton », nous aboutirions à un échec total : il est facile de se rendre compte que l'écriture même de cette pièce lutte systématiquement contre cette possibilité. « Eh bien, pourrions-nous répliquer, nous détenons la preuve que, de cette manière, tout un apparat de métaphores — celui-là même qui connote l'écoute musicale selon Scruton — finit par s'évanouir, en nous plaçant face à un son dépourvu de tout mouvement et de toute énergie interne ». Une objection apparemment pertinente, car l'intérêt de cette pièce réside justement dans sa manière d'illustrer le phénomène de la stase acoustique. Et pourtant, une écoute attentive parvient à reconnaître dans cette continuité de fond une forme subtile de mouvement : c'est la respiration interne de cet immense *cluster* de cinq octaves qui nous entoure dès le début de la pièce. Ses particularités sont remarquables : c'est une sonorité épaisse. L'analyse de la partition confirme cette impression car elle nous apprend que la zone centrale du cluster est sensiblement renforcée par les instruments à vents[24]. À l'écoute, pas de repères harmoniques, ni de profil qui puisse nous capturer ; et pourtant, nous sommes bel et bien capturés. Si les changements semblent dans un premier temps nous suggérer une forme de rapprochement et d'éloignement de l'objet sonore, dans un second temps on a l'impression que ceux-ci subissent une véritable métamorphose. Pour produire ces transformations, Ligeti exploite d'une manière originale la technique du canon, en nous montrant à travers celle-ci — et même en dépit de celle-ci — que la transformation globale que nous réussissons à percevoir est ici l'aspect le plus important.

Certes, nous avons affaire à une pièce qui, par rapport à la phrase initiale que nous avons citée précédemment, demeure connotée par un évident manque de mouvement. Mais dans ce manque même s'ouvre à nos oreilles — et par-delà, à notre imagination — tout un horizon nouveau. À notre avis l'exploration du son et de ses « espaces acoustiques », telle que l'ont entreprise Ligeti, Grisey, Murail, mais aussi, plus récemment, Romitelli, Stroppa, et beaucoup d'autres encore, offre au philosophe non pas tant un cas limite, qu'un extraordinaire terrain où enquêter sur les modifications des formes de métaphorisation de l'écoute musicale. Que cette nouvelle manière d'entendre puisse nous permettre de relire (et de réécouter) la tradition, y compris ses figures les plus centrales, comme Beethoven, paraît très possible[25].

En fait, c'est moins la notion de ton que l'opposition de principe entre « ton » et « son naturel » qui nous paraît inapte à expliquer ce qui retient notre attention lorsque nous écoutons de la musique. Nous devons déjà rappeler que, dans une bonne partie de la production contemporaine, ce qui n'est pas perçu comme un ton n'appartient pas forcément non plus à la deuxième catégorie. Au-delà de l'expérience de la musique concrète, les techniques de contrôle et de manipulation de la matière sonore ont abouti à des résultats originaux. Dans les cas les plus réussis, il ne s'agit pas seulement de la production d'effets inédits ou inouïs : même le résultat d'une synthèse instrumentale fondée sur l'amplification, la compression ou la distorsion des spectres est susceptible d'être compris à partir d'un champ de forces que nous n'hésiterions pas à qualifier de musical, et non simplement d'acoustique.

Ce constat ne doit pas nous empêcher de reconnaître qu'une organisation par tons demeure fondamentale dans nombre de musiques d'hier et d'aujourd'hui. Mais on peut observer que les secondes ne semblent pas s'accompagner, dans les exemples les plus intéressants, d'une forme de hiérarchisation des paramètres comme celle impliquée par la notion remise à l'honneur par Scruton : à l'écoute d'une composition de Boulez, de Berio, de Saariaho ou de Manoury — mais on pourrait citer aussi d'autres traditions, le jazz, etc. — la capacité à percevoir une ligne et à suivre un discours ne prime pas forcément sur la capacité à saisir la finesse d'un traitement électroacoustique, d'une texture, d'une interpolation et d'autres facteurs souvent responsables de la réorganisation du champ perceptif à laquelle nous sommes exposés.

Bref, si l'œuvre de Scruton demeure l'une des réalisations les plus achevées de la philosophie de la musique de ces deux dernières décennies, elle nous paraît fondée sur un présupposé insuffisamment apte à expliquer ce que comprendre la musique veut dire, au moins si nous voulons englober dans ce terme une bonne partie de la création musicale contemporaine. Au-delà de la volonté de généralisation ou du désir de trouver des fondements universels à un tel phénomène, les exemples que nous avons cités, auxquels pourraient s'ajouter de nombreux autres, nous invitent peut-être à nous concentrer sur les formes multiples de compréhension qui se réalisent dans les contextes engendrés par ces différents objets intentionnels. Nous voulons croire que l'exploration de ces territoires demeure un des objectifs les plus stimulants de la philosophie de la musique d'aujourd'hui.

24. Comme le constatait déjà Harald Kaufmann, « Strukturen im Strukturlosen », *Melos*, XXXI, 1964, p. 391-398.

25. C'est ce qu'ont montré les études d'André Boucourechliev et notamment son *Essai sur Beethoven* (Actes Sud, 1991), en insistant sur des notions comme « masse », « couches », « synergie », « rythme de timbres » et d'autres.