



HAL
open science

L'identité et la différence en musique

Damien Ehrhardt

► **To cite this version:**

Damien Ehrhardt. L'identité et la différence en musique : Quelques réflexions sur les “ catégories formelles ”. L'unité dans la diversité ou la vision humboldtienne du cosmos. Identité – Individualité – Interdépendance, Soraya Nour-Sckell ; Damien Ehrhardt, Jun 2009, Evry, France. hal-01453464

HAL Id: hal-01453464

<https://hal.science/hal-01453464>

Submitted on 2 Feb 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'identité et la différence en musique

Quelques réflexions sur les « catégories formelles »

Communication présentée au Collège Humboldt
L'unité dans la diversité ou la vision humboldtienne du cosmos.
Identité – Individualité – Interdépendance,
Université d'Evry, 17 juin 2009

par

Damien Ehrhardt
(Université d'Evry Val d'Essonne)

Je commencerai mon exposé, dans le cadre de ce colloque consacré à l'unité dans la diversité, par la définition qu'Hugo Riemann donne de la forme musicale qui est précisément celle de l'unité dans la diversité (*Einheit in der Mannigfaltigkeit*). Dans son article consacré à la forme musicale, Carl Dahlhaus renvoie lui aussi à la définition riemannienne, tout en définissant les lettres destinées à représenter les liens qui existent entre différents fragments musicaux. Ces lettres servent le plus souvent à désigner les formes les plus simples de la musique : AAB, ABA, etc. Carl Dahlhaus distingue :

- l'identité : AA
- la ressemblance : AA'
- la différence : AB

Au-delà de ces trois catégories, Dahlhaus renvoie à un autre principe, celui du contraste. Il constate à ce sujet qu'il n'existe aucun symbole pour le représenter.

D'autres catégories syntaxiques ont été proposées par des musicologues comme Peter Faltin ou Clemens Kühn. Il s'agit du contraste, de la dissemblance et de l'absence de relation :

Exemple 1. Catégories syntaxiques proposés par Faltin et Kühn

Peter Faltin	Clemens Kühn	Corrélation (Faltin)
Identität (Wiederholung) <i>Identité / Répétition</i>	Wiederholung <i>Répétition</i>	$r_{AA} = 1$
Ähnlichkeit <i>Ressemblance</i>	Variante <i>Variante</i>	$0 < r_{AA'} < 1$
Verschiedenheit <i>Différence</i>	Beziehungslosigkeit <i>Absence de relation</i>	$r_{AB} = 0$
Unähnlichkeit <i>Dissemblance</i>	Verschiedenheit <i>Différence</i>	$-1 < r_{AB} < 0$
Kontrast <i>Contraste</i>	Kontrast <i>Contraste</i>	$r_{AB} = -1$

Faltin attribue un coefficient de corrélation à chacune de ces catégories : aux extrémités se situent respectivement l'identité et le contraste, avec les corrélations positive et négative de +1 et de -1. La ressemblance (variante ou variation) se situe entre l'identité et la différence. La catégorie de la différence n'est pas définie de la même manière chez Faltin et Kühn. Le premier la conçoit comme un assemblage d'éléments hétéroclites qui se réalise, par exemple, dans le pot-pourri ou dans le collage. Pour le second, la différence s'applique à des structures qui se distinguent les unes des autres sans pour autant se ressembler ou contraster entre elles, ce à quoi Faltin donne le nom de dissemblance. Si l'identité et la ressemblance semblent faciles à déterminer (du moins sur la partition), tel n'est pas le cas de la différence et du contraste.

Je vais commencer par m'intéresser au contraste. Si Faltin lui attribue une corrélation de -1 par opposition à l'identité, pourvue d'une corrélation de +1, il convient de se demander si le contraste ne correspondrait pas à l'opposition en musique. Compte tenu de l'histoire de la théorie musicale, cette idée semble à première vue judicieuse. De nombreux théoriciens ont considéré l'accord parfait mineur comme le renversement de l'accord parfait majeur à l'intérieur même de la quinte : dans le premier, la tierce majeure se présente en bas, la tierce mineure en haut ; dans l'accord mineur, la tierce majeure est en haut, la tierce mineure en bas. C'est le cas des dualistes. Riemann, von Oettingen et Karg-Elert vont encore plus loin, puisqu'ils opposent l'accord parfait majeur, issu des sons harmoniques (supérieurs), à l'accord parfait mineur, issu des harmoniques inférieurs, dont l'existence a été remise en cause depuis. Cette opposition irait de pair avec le contraste majeur/mineur, ce qui pourrait sembler plausible. Or, il n'en est rien. Le mineur contraste avec le majeur mais ne s'y oppose pas. Pour s'en persuader, il suffit de réaliser la symétrie axiale d'axe re^3 (le mode de *ré* est le seul à être l'image de lui-même par cette transformation). Or, le résultat obtenu n'est pas le mode mineur, mais le mode de *mi* en descendant. Il est possible d'entendre l'opposé d'une phrase musicale en passant d'un clavier à l'autre sur le double piano à queue à clavier renversé des frères Mangeot, exposé au Musée des Instruments de Musique de Bruxelles¹. Mais pour obtenir le véritable opposé, encore faudrait-il lire l'image obtenue par la symétrie axiale d'axe re^3 en commençant par la fin...

C'est ainsi que le principe d'opposition (A -A) pourrait être défini. Cette opposition concernerait donc théoriquement l'ensemble des paramètres musicaux (hauteurs, durées, intensité, timbre), même si, dans mon harmonisation *rectus-inversus* d'*Au Clair de la lune* (Exemple 2), j'ai tenu compte uniquement des trois premiers paramètres. Dans cet exemple, l'opposition stricte A -A demanderait, en outre, de lire les mes. 13-24 en mouvement rétrograde, en commençant par la fin :

Exemple 2. Harmonisation *rectus-inversus* d'*Au clair de la lune*

Au clair de la lune

Ehrhardt

2006

Contrairement à l'opposition A – A', le contraste ne concerne souvent que certains paramètres. On peut très bien imaginer une ressemblance AA' avec un fort contraste dynamique. Cela se produit dans le cas de la *kontrastierende Ableitung* (dérivation contrastée, Arnold Schmitz) chez Beethoven, où les deux thèmes contrastés de la forme sonate entretiennent des relations motiviques. Le contraste est lié le plus souvent à ce que Dahlhaus appelle le moment exotérique de la forme, lié à l'immédiateté du vécu musical. Il se manifeste avant tout par des changements de registres (aigu, grave), de nuances et de modes (majeur ou mineur). En revanche, on définit les catégories identité, ressemblance ou différence, et les lettres qui y sont associées (AA, AA' et AB), par l'analyse, sur la partition, des liens qui peuvent exister ou non entre différents segments musicaux. Ces liens dépendent davantage du moment ésotérique de la forme.

L'analyse de la partition nous amène donc à définir :

- l'identité AA
- la ressemblance AA'

- la différence AB
- l'opposition A –A
- et, éventuellement, la ressemblance négative, A –A' (la ressemblance à l'opposé)

Mais l'écoute de la musique nous conduit à des résultats tout à fait différents. L'identité constatée sur la partition disparaît dès lors que nous sommes confrontés à l'écoute de la musique dans la durée. De la même manière que, lorsque nous intercalons un JE dans l'expression JE MANGE UNE POMME en la transformant en JE MANGE UNE JE POMME (ce qui ne veut plus rien dire), si nous répétons une note dans une mélodie connue à un endroit inattendu, on ne peut plus parler de répétition. Nous percevons cette note comme une erreur, alors que la même note entendue précédemment nous paraît familière. Une note ou un motif trouve sa place dans une œuvre, et sa répétition à un autre endroit de la partition n'aura plus du tout le même effet sur l'auditeur. Il en est ainsi de la réexposition dans la forme sonate qui, après le développement précédent, s'inscrit dans une toute autre dimension. Répéter le même motif le transforme inexorablement. A cela s'ajoute le jeu de l'interprète qui, de toute façon, ne répètera jamais le même motif à l'identique. Plutôt que de parler d'identité, on peut parler, dans le flux du discours musical, d'un processus d'identification à des fragments entendus précédemment au sein d'une même pièce ou à des idées mémorisées avant même l'audition du morceau.

L'analyste de la partition peut donc attribuer à chaque segment musical une sorte de carte d'identité. Il pourra déceler une certaine structure qu'il reconnaîtra ou qu'il ne reconnaîtra pas dans la suite de la pièce. En revanche, dans le flux musical, l'identité est illusoire. Il en est de même de la différence telle qu'elle a été définie par les musicologues précédents. Deux segments différents pourront être associés à la même œuvre, au même compositeur, à la musique tout court. De même, la différence, ou plutôt l'indifférence pour reprendre les concepts de la *French theory*, est illusoire. La différence, selon Deleuze, c'est l'affirmation. Le contraste permet d'affirmer la différence. La forme musicale, comme unité dans la diversité, apparaît comme un cosmos en miniature, un ensemble complexe où tous les paramètres sont interdépendants. Au-delà de leur diversité, les éléments formels sont perçus dans leur unité et dans leur différence. A l'écoute, nous n'avons finalement que deux catégories formelles : le contraste et la ressemblance qui permettent de jouer avec la différence et la répétition. Elles peuvent être représentées respectivement par $A \ A_n$ et $A \ -A_n$, avec $n \in \mathbb{N}$. C'est dans ce jeu entre ressemblance et contraste que l'œuvre se révèle.

ⁱ http://www.mim.be/fr/double-piano-a-queue-a-clavier-renverse-freres-mangeot?from_i_m=1